

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1-231/2020



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Может быть, и не совсем так, как нам всем хотелось бы, но новый театральный сезон в большинстве регионов страны начинается! За трудные, мучительные месяцы изоляции друг от друга и от своих зрителей театры пробовали и осуществляли новые формы работы, давали нам возможность увидеть старые спектакли, нередко те, что стали легендами, показывали концертные программы, отдельные выступления ведущих артистов. Делали все возможное, чтобы зрители продолжали воспринимать театральное искусство как необходимый и — главное! — непрерывный процесс творчества...

Мы все еще пребываем в невольных мыслях о том, что страшная болезнь может вновь дать о себе знать, но вопреки всему — получили возможность увидеть отложенные премьеры, отпраздновать юбилеи любимых артистов. Возможно, обстоятельства, разлучившие нас на несколько месяцев, дадут в полной мере оценить, насколько же нам не хватало друг друга в реальности!..

Как и несколько предыдущих номеров, сентябрьский собирался нелегко, но наши авторы нашли темы для своих статей и рецензий на спектакли, которые довелось увидеть на закрытых предпремьерных показах для ограниченного количества зрителей. Мы искренне благодарны им за это, потому что уверены в том, что вам будет интересно прочитать: что происходит на подмостках страны сегодня. Когда-то запомнила слова из книги: если вы не нацелены на борьбу, значит — не нацелены и на победу. Наверное, в выпавшее на нашу долю время эту мысль можно расценивать как своеобразный девиз.

Мы открываем на журнальных страницах новую рубрику — «Перечитывая заново». В ней будет рассказано о книгах, вышедших очень давно или просто давно, потому что сегодня необходимо перечитывать то, что было прочитано десятилетия назад или упущено, потому что многие необходимые правила театральной этики, утраченные сегодня, должны бы вернуться на свои «обжитые» десятилетиями места.

Вас ждут на этих страницах воспоминания об ушедших, многим дорогих людях, рубрика «Театральная шкатулка», которая, как нам кажется, для многих молодых станет открытием.

Так что — до новых, все более радостных встреч, дорогие наши читатели! Мы тоже открываем новый журнальный сезон — 23 года «Страстной бульвар, 10» с вами!



*Всегда ваша,  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1-231/2020

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ  
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2020–2021



На обложке: Владимир Андреев

## СОДЕРЖАНИЕ

### ДАТА

120-летие Андрея Лобанова.  
*М. Фолкинштейн* 2  
100-летие Александра Граве.  
*В. Фёдорова* 6

### В РОССИИ

Белгород. *Н. Зотова* 10  
Самара. *Н. Старосельская* 15

### СОДРУЖЕСТВО

150-летие Тбилисского  
государственного  
академического русского  
драматического театра  
им. А.С. Грибоедова.  
*И. Безирганова* 20

### ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Второй Всероссийский  
фестиваль-лаборатория  
«Театральные игры».  
*Е. Глебова* 28

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ «Зобеида» (РАМТ).

*В. Пешкова* 32

### ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА «Мандат»

(Государственный  
драматический театр  
«На Литейном»).  
*Е. Соколинский* 36

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Мария Рыщенко  
*(Москва). Д. Семёнова* 42  
Дмитрий Данилов  
*(Москва). Ю. Татаренко* 48

### ЛИЦА

Римма Кречетова  
*(Москва). Б. Цекиновский* 52  
Наталья Ступина  
*(Жуковский). Н. Малаховская,  
М. Корчак* 54  
Людмила Максакова  
*(Москва). В. Фёдорова* 59  
Владимир Андреев  
*(Москва). Н. Исаева* 64  
Михаил Рабинович  
*(Уфа). Е. Попова* 70  
Константин Райкин  
*(Москва). В. Пешкова* 80  
Александра Трушкина  
*(Нижний Новгород).  
В. Шлыков* 85

### ВЗГЛЯД

По всем правилам искусства.  
*С. Пугачев* 91

### МИР МУЗЫКИ

В начале было contraposto...  
*О. Цой (Шкарпеткина)* 94

### МИР КУКОЛ

Амурский областной театр  
кукол. *А. Шавгарова* 101

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Серебряный век. Фотограф  
Моисей Наппельбаум».  
*Н. Старосельская* 107

### ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО

Книги В.В. Шверубовича.  
*М. Литвин* 111

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Памяти Веры  
Комиссаржевской.  
*О. Калинина* 116

### ВСПОМИНАЯ

Евгения Дворжецкого  
*(Москва). Н. Старосельская* 125  
Александра Петрова  
*(Москва). А. Авдеева* 132  
Владимира Малыщичего  
*(Санкт-Петербург).  
Е. Алексеева* 135  
Валерия Беляковича  
*(Москва). Е. Мовчан* 142

### ЮБИЛЕЙ

Елена Камбурова *(Москва)* 51  
Валентин Гафт *(Москва)* 89  
Евгений Князев *(Москва)* 114

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Геннадий Ледах *(Москва)* 154  
Николай Губенко *(Москва)* 156  
Галина Боголюбова *(Москва)* 158  
Борис Клюев *(Москва)* 159

# РОЖДЕННЫЙ РЕЖИССЕРОМ К 120-летию Андрея Лобанова

**О**н появился на свет в Москве, 28 июля (10 августа) 1900-го, то есть **120 лет назад**. Однако для того, чтобы вспомнить о нем, наверное, не стоило ждать какой-либо официальной «круглой даты». Ведь всегда уместен разговор о настоящем художнике, каковым, без сомнения, был **Лобанов**. Его жизненный путь измерялся всего пятьюдесятью восемью годами (Андрея Михайловича не стало 18 февраля 1959-го), но в истории отечественного театра этот режиссер и педагог остался фигурой значительной.

Но, как это нередко, увы, бывает, — в полной мере не оцененной. Разумеется, в основном чиновниками и критикой. Потому что коллеги Лобанова и его воспитанники в **Театре рабочих ребят Бауманского района** (впоследствии — **Третьем Детском театре**), а также студенты на **режиссерском факультете ГИТИСа** понимали, с какой крупной личностью они имели дело и сравнивали встречу с Андреем Михайловичем с подлинным счастьем, с «немыслимым сплошным праздником».

И не удивительно, что, уже будучи мастерами, **Георгий Товстоногов** и **Андрей Гончаров**, **Александр Дунаев** и **Марк Захаров**, **Владимир Андреев** с благодарностью и волнением рассуждали о необычных, лишенных нарочитого теоретизирования, вдохновенных, подчас оказывавших гипнотическое воздействие занятиях Лобанова. И, конечно, — о новаторских режиссерских поисках Андрея Михайловича, стремившегося оставаться верным идеальной, по его мнению, формуле, которую предложила **Серафима Бирман**, считавшая, что «классический спектакль надо ставить, как современный, а современный, как классический».

С произведениями классиков у Лобанова вообще были особые отношения. Перед этими авторами он не стоял «на коленях», а предпочитал «общаться» с ними,

что называется, «на равных», по наблюдению того же Товстоногова, «воспринимающая классику, как жизнь».

Но, когда сегодня читаешь высказывания об Андрее Лобанове близко знавших его людей, не менее важными оказываются интеллигентность, порядочность, душевное благородство Андрея Михайловича. И — то, с каким достоинством он воспринял случившееся в 1956-м бесцеремонное отстранение от должности руководителя **Театра имени М.Н. Ермолова**.

Андрей Михайлович Лобанов



вой, ставшее возможным из-за предательства большей части труппы, которая была недовольна отсутствием громкого успеха, сопутствовавшего спектаклям Лобанова сороковых годов. А это — «**Время и семья Конвей**» Дж. Б. Пристли (1940), «**Бешеные деньги**» А.Н. Островского (1945), «**Спутники**» В. Пановой (1947)...

На страницах выпущенного в 1980-м под редакцией Г. Зориной сборника, посвященного Лобанову, эта болезненная тема возникает не раз. Равно как и рассказы об артистических опытах Андрея Михайловича, с которых, собственно, и начиналась его театральная биография.

Одним из свидетелей тому был актер, режиссер **Владимир Канцель** (1896–1977). Очерк Владимира Семеновича, помещенный в той, давней (явно нуждающейся в переиздании) книге и содержащий помимо полезной информации о мало известном периоде творчества Лобанова еще и ряд интересных профессиональных и человеческих «штрихов» к «портрету» Андрея Михайловича предлагается вниманию читателей журнала «Страстной бульвар, 10».

Я познакомился с Лобановым в самом начале 20-х годов в **Шалапинской студии**. Так случилось, я пришел туда позднее других, ушел — раньше: что-то у меня со студией не склеилось. Возможно, поэтому я не обратил внимания на милого, тихого, интеллигентного юношу. Отношение мое к Андрею Михайловичу той поры осталось каким-то невнятным, не проявленным. Заинтересовал и поразил меня он несколько позже, когда мы вновь оказались вместе — актерами **Театра имени В.Ф. Комиссаржевской**. Мы работали под руководством **В.Г. Сахновского** и **Н.О. Волконского**. Мнения Андрея Михайловича о последнем не знаю, а о Василии Григорьевиче Сахновском он навсегда сохранил благодарную память. Его пленяли широта интересов Сахновского, редкая эрудиция. Для нашего поколения, которое тогда еще не переболело нигилистической болезнью и кичилось «р-р-революционным» отрица-

нием оставшейся нам в наследство культуры, неожиданными казались убеждения Лобанова:

— Мы же безграмотные люди, ничем не интересуемся, кроме мастерства и ремесла. А ведь ничто не проходит бесследно.

И это с тоской говорил молодой актер молодого театра, один из немногих среди нас, окончивших классическую гимназию, знавший языки, много, хотя и беспорядочно читавший! Но был ли Лобанов актером? Формально — да. А по существу — никогда. Этим я вовсе не хочу сказать, что он был плохим актером. Правда, в спектаклях выступал он неровно: то замечательно, то средне, то слабовато. Но неровный актер — это ведь не синоним плохого... Примечательно здесь другое — когда Лобанов бывал в ударе, он оказывался трудным, коварным партнером: мог неожиданно изменить рисунок роли, краски, приспособления. Тут надо было быть начеку, настраиваясь на волну его свободного импровизационного самочувствия. Но играть в спектаклях Лобанов не любил, отлынивал под разными предложениями, радовался, если его заменяли.

К Андрею Михайловичу подходили с вопросом:

— Почему Вы не хотите играть?

— Не знаю... Очевидно, не люблю, — растерянно отвечал он.

Несомненная странность Лобанова могла бы родить очень простой совет: если не хочется выходить на сцену, если нет этой потребности, надо, невзирая на несомненный талант, уйти из театра. Конечно, никто ему ничего не говорил, да и смешно, кощунственно, нелепо было бы рекомендовать это актеру, который так репетировал.

Я неоднократно бывал с ним на репетициях и порой испытывал чувство изумления. Не такие уж, между нами, интересные роли, а как работал Андрей Михайлович! Все мы к концу репетиций выматывались, обливались потом, от усталости вздувались жилы, а он, как будто и не было трехчасовых мучений, легко и непринужденно фантазировал в образе. Режиссер спектакля делал замечания, предлагал повторить, Лобанов, внимательно выслу-





*А.М. Лобанов с участниками спектакля «Бешеные деньги». Театр имени М.Н. Ермоловой*

шав, репетировал совершенно по-другому. Когда его хвалили, он в следующий раз все-таки все менял, находя новое, неожиданное. Потом я понял: мощь фантазии, правдивость, моцартианская легкость творчества, свобода и радость импровизационного самочувствия и страх перед фиксацией как умерщвлением живой плоти образа — характерные черты Лобанова как актера. И, думалось, какое раздвоение личности: несомненно, он испытывает неутоляемую актерскую потребность прожить множество жизней, проникнуть в чужие разнообразные судьбы, сделать их своими и не может, не хочет повторяться, ежевечерне копируя самого себя. Нет, не дано ему сто раз умереть в одних и тех же обстоятельствах, пятьсот раз одинаково объясниться в любви.

Мы проработали с Андреем Михайловичем несколько лет. Потом пути разошлись. На сцене, в ролях я его больше не видел, на репетициях не присутствовал. И только когда завершилась актерская биография Лобанова, и начали один за другим появляться его удивительные спектакли, мне стало ясно — на моих глазах рождался режиссер со специфически режиссерским мышлением и чувством театра.

Я заостряю на этом внимание, так как глубоко убежден, что и теперь, когда XX век, век режиссерского театра, вступил уже в последнюю четверть, истинно режиссерский талант продолжает оставаться уделом немногих. Режиссура самостоятельным видом художественного творчества осознала себя сравнительно

недавно. Это молодая профессия. До сих пор у многих нет твердой убежденности, что это совсем особое, ни на что не похожее дарование.

Лобанов со дня рождения предназначен был стать режиссером. И почему я сразу не догадался об этом, видя его на репетициях? Но я был тогда молод, был актером, свято убежденным – нет выше счастья, чем играть, играть, играть, играть. Нежелание талантливого человека участвовать в спектаклях мне представлялось странным чудачеством.

Мне часто доводилось слышать от актеров, занятых в спектаклях Андрея Михайловича, как они ему благодарны, как поразительно интересно с ним работать, как неистово он обнаруживает сущность характера, добирается до истины, до правды, как неистощим. Такие рассказы и прекрасные актерские удачи в его спектаклях породили убеждение, что Андрей Михайлович – актерский режиссер, что сила его – в умении работать с актерами. Это безусловно так. Но это не весь Лобанов.

Он поразительно ощущал ограниченность пространства сценической площадки и времени, отпущенного на театральное произведение, умел использовать сценическую кубатуру так, что не пропало ни одного сантиметра, умел уплотнить время. Он никогда не был формалистом, но чувство формы у него было развито идеально. Лобановская художественная интуиция оборачивалась снайперской точностью. Он вел наступление на множестве направлений, блуждал по бесконечным дорогам. Потом все сходилось, и возникало искусство.

Я не уверен, что Андрей Михайлович всегда знал, почему во время репетиций он ставил на стол вазу, почему у него на ковре валяется булавка. Но если они оставались, то становились той конкретностью, без которой невозможен спектакль.

В молодости творческая натура Лобанова противилась необходимости изо дня в день идентифицировать себя с образом

своего героя, он обрел себя, когда получил возможность переживать одновременно множество судеб, давать им жизнь и, отделяя от себя, отходить в сторону, предоставив им возможность независимого от себя существования. А сам уже был с другими людьми, с иными мыслями.

Для меня Андрей Михайлович – истинный продолжатель **Станиславского**, **Мейерхольда**, **Вахтангова**. Но, говоря это, я имею в виду не развитие Лобановым идей его великих предтеч, я говорю о нем прежде всего, как о человеке, продолжавшем и утверждавшем новую и важнейшую в театре профессию, профессию режиссера.

Невзирая на взаимную, смею думать, симпатию, мы с Лобановым не стали друзьями, встречались редко, но всегда охотно беседовали. Он поражал меня искренностью, бесстрашием и, что удивительнее всего, беззаботностью. Меня удивляло, как такой человек, как Андрей Михайлович, не может, не умеет создавать условий для своей работы.

Он был знаменит, имел успех, знал ему цену, но не делал из этого никаких выводов. В этом смысле он был плохим хозяином своей судьбы. Поэтому в ней изобилуют случайности. Когда-то **Рубен Симонов** позвал его в свою студию, он поставил там спектакли, составившие ее славу, но это была **Симоновская студия**. В **Театр имени Ермоловой** его привел **Хмелев**. Лобановский период жизни Ермоловского театра, по-моему, единственный, когда ермоловцы были в центре театральной жизни Москвы. Но был ли это его театр?

Я привел только два примера, ими полна жизнь этого странного, непрacticalного человека. Порой я сердился на него за его небрежность к самому себе. Позже понял: судьба Лобанова могла сложиться более удачливо, но тогда было бы другим и его искусство.

*Материал подготовила Майя ФОЛКИНШТЕЙН  
Фото из архива Театра имени М.Н. Ермоловой*

# РЫЦАРЬ ТЕАТРА

## К 100-летию Александра Граве

**8** сентября 1920 года родился народный артист РСФСР, актер **Театра им. Евг. Вахтангова**, известный зрителям старшего поколения по кинематографу, педагог, участник **фронтового филиала Вахтанговского театра Александр Константинович Граве**.

Почти семь десятилетий — с 1942 по 2010 год — Александр Константинович проработал в Вахтанговском театре, куда поступил, закончив обучение в школе Театра. Его педагогом была ученица Евгения Багратионовича **Анна Орочко**.

*Александр Константинович Граве*



Александр Граве мог играть все. И героев, и драматические роли. Ему были подвластны и пафос, и простота. Он обладал от природы блестящей памятью. Сверхдисциплинированный, пунктуальный, Граве всю жизнь спасал театр при всякого рода экстренных ситуациях — заменял своих коллег, чтобы не отменять спектакли. Такие актеры необходимы театру, как воздух. Сам называл себя «палочкой-выручалочкой». В послужном списке Александра Константиновича больше полутора сотни ролей. Часто был не первым исполнителем, а дублером, но после ввода, очередного или экстренного, становился полноправным исполнителем той или иной роли, органично вписываясь в спектакль.

Он был запоминающимся **Тартальей** после **Николая Гриценко** во второй редакции **«Принцессы Турандот»** (1963). Изящный, сухощавый, с хорошей осанкой, Граве играл **Кристиана** в знаковом спектакле **«Сирано де Бержерак»** спустя годы после премьеры, но именно он принимал участие в юбилейном исполнении романтической и героической пьесы, посвященном переводчице Ростана **Т. Щепкиной-Куперник**. Он сыграл роль **Лепорелло** в **«Маленьких трагедиях»** после первого исполнителя **Николая Плотникова**, долгие годы создавая на сцене этот забавный и трогательный образ, сам ввел на роль Дон Гуана **Василия Ланового**, и их дуэт всегда вызывал восторженный прием публики. Меньше чем через год после выпуска, в спектакле **«Дамы и гусары»** с блеском играл роль **Гжегожа**. Для этого спектакля Граве, обладавший даром легко и изящно складывать стихотворные строки, написал текст куплетов, как и для **«Мещанина во дворянстве»**.

Первой крупной ролью Александра Граве стал **Ераст** в спектакле по пьесе **А.Н. Островского «Сердце не камень»**.





«Сердце не камень». А. Граве в роли Ераста. 1948

Граве покорял разнообразием красок, интонаций, приспособлений, изображая самоуверенного, подлого, обладающего наивную женщину Ераста.

Александр Константинович пришел в школу Вахтанговского театра восемнадцатилетним, сразу стал исполнять маленькие роли в массовке, а в 1942 году вместе со своими коллегами вернулся из эвакуации из Омска в Москву и с фронтовой бригадой, ставшей впоследствии фронтовым филиалом Вахтанговского театра, отправился на фронт. Вместе с товарищами прошел от Ржева до Праги. Был награжден Орденом Красной Звезды, а к 50-летию Победы — орденом Отечественной войны II степени.

Побывав в гуще войны, он сумел и в кино правдиво и убедительно изобразить мешковатого трогательного недотепу красноармейца **Огурцова** («**Беспокойное хозяйство**»), полковника в «**Хрони-**

**ке пикирующего бомбардировщика**», запомнился в фильме «**Друзья и годы**». А в Театре Вахтангова такой «фронтовой» ролью стал горячий, молодой офицер новой формации **Орлик** в спектакле «**Фронт**».

Его первые послевоенные роли — героический молодоговардеец **Ваня Земнухов** из «**Молодой гвардии**». Сухой педант адвокат **Ганефельд** в «**Перед заходом солнца**», **Розенкранц** в послевоенном «**Гамлете**» режиссера **Б. Захавы**.

Удачей Александра Граве стала роль циничного сластолюбца **Тощого** в «**Идиоте**», знаменитом спектакле театра по роману **Ф.М. Достоевского**, сыгранного жестко, точно, выпукло. А в «**Западне**» по **Э. Золя** он появлялся в роли смешного пьяницы **Соленая Глотка** и запомнился надолго.

Характерные роли необыкновенно удавались ему, давали толчок его фантазии,



«Маленькие трагедии». А. Граве в роли Лепорелло. 1959



«Кот в сапогах». А. Граве в роли Короля. 1974

Граве сам режиссировал их, находя яркие, выразительные детали. Таким был его **Учитель философии** в фарсе **Мольера «Мещанин во дворянстве»**. Александр Константинович был очарователен в ролях сказочных королей — в **«Золушке»** и в **«Коте в сапогах»**.

Одной из важных для актера и театра работ стала роль **Казангапа** в инсценировке романа **Чингиза Айтматова «И дольше века длится день...»**. Мудрый друг главного героя Едигея, чью роль исполнял **Михаил Александрович Ульянов**, был сыгран строго и проникновенно.

Граве создал немало значительных ролей и в советских пьесах, и в классике. **Ефроний** в **«Антонии и Клеопатре»**, **доктор** в **«Воскрешении, или Чуде свя-**

**того Антония»**, **Головастикив** в **«Варварах»**, **Вафля** в **«Лешем»**.

Ему необычайно повезло. Почти до последних дней служения театру он получал новые роли — **Ферапонт Фомич** в **«Царской охоте»** (2002), помощник режиссера **Антуан** в спектакле **«Фредерик, или Бульвар преступлений»** (2003), **Сенект** в **«Калигуле»** (2004), **граф Лудовико** в **«Собаке на сене»** (2006). Ему довелось поработать и с новым художественным руководителем театра **Римасом Туминасом** — в 2008, в возрасте 88 лет, он сыграл **Нестора** в первой постановке Туминаса в Вахтанговском театре **«Троил и Крессида»**. А 5 марта 2010 года Александра Константиновича Граве не стало...

В конце 40-х годов Граве обратился к театральной педагогике, но плотная за-



«Идиот». А. Граве  
в роли Тоцкого.  
1958

нятость в репертуаре театра вскоре заставила его отказаться от преподавания. Граве вновь вернулся в **Театральное училище имени Б.В. Шукина** в 1986 году, стал педагогом кафедры мастерства актера, профессором, одним из ведущих мастеров Шукинского института. Выпустил два курса в качестве художественного руководителя: Коми-Пермяцкую национальную студию и еще один актерский курс.

Он был ассистентом режиссера **А.И. Ремизовой**, поставил в 1958 году спектакль «**После разлуки**», снимался в кино, озвучивал мультфильмы. Наделенный мно-

гими талантами, писал стихи, сочинял ценные вахтанговцами капустники, резал по дереву.

Истинный вахтанговец, преданный театру и заветам его основателя, Александр Константинович Граве был одним из хранителей подлинной вахтанговской театральной культуры. Отличали его высочайший профессионализм, творческое горение, служение любимому искусству.

Валентина ФЁДОРОВА  
Фото Валерия МЯСНИКОВА

## БЕЛГОРОД. Идеалистичный муж

**В** Белгородском государственном академическом драматическом театре имени М.С. Щепкина осенью должны состояться сразу несколько премьер. Многие из них, уже совершенно готовые, как «Завтра была война», «Руководство для желающих жениться», так и не успели увидеть зрителя по причине ограничений, связанных с пандемией. Но есть и другие — те, чьему появлению в срок вроде бы ничто помешать не может. Как, например, «Идеальный муж».

Спектакль, премьера которого запланирована на октябрь 2020 — вторая работа на щепкинской сцене главного режиссера Севастопольского драматического театра Черноморского флота Юрия Маковского. Первой была «Кабала свя-

тош» по М. Булгакову в 2019 году. Новый спектакль еще не полностью готов — перед премьерой будут дополнительные репетиции, но увиденного на предпрогонах достаточно, чтобы создать первое впечатление.

К драматургии Оскара Уайльда театр не обращался двадцать лет — со времен невероятно успешного спектакля «Как важно быть серьезным» в постановке Вадима Данцигера, если только не считать мюзикла «Кентервильское привидение», в котором текста первоисточника практически нет.

В Белгороде героев играют молодые артисты — старшему чуть за тридцать. Собственно, Уайльд ведь их такими и написал, и Юрий Маковский продолжает избегать соблазна давать роли в сво-

*Граф Кавершем — В. Бгавин, Мэйбл Чилтерн — Н. Ткаченко, леди Чилтерн — В. Ерошенко*



их спектаклях исключительно опытным мастерам. Сюжет от этого только в выигрыше — право, в устах тридцатилетних речи о бесконечной любви, верности, пылких страстях, соответствии идеалам выглядят убедительнее.

Именно эта пьеса Оскара Уайльда, кажется, пользовалась едва ли не большей востребованностью в кино, нежели в театре. И все же ее не назовешь широко известной, поэтому позволительно напомнить читателю детали сюжета.

Мирную жизнь идеальной английской семьи Чилтернов нарушает приезд в Лондон известной авантюристки Лоры Чивли. Она шантажирует Роберта Чилтерна, влиятельного политика — он должен публично поддержать сомнительную сделку, которая принесет Чивли и ее союзникам немалый барыш. Взамен ему обещано неразглашение информации о бесчестном поступке, который сэ

Роберт совершил в молодости. Отчаявшийся герой обращается к своему другу лорду Горингу, который когда-то был влюблен в миссис Чивли...

Сценографическое решение принадлежит московскому художнику **Анастасии Глебовой**. И оно, необычное, эффектное, стало одной из главных удач спектакля. Пространство помещено под огромную стилизованную люстру — сверкая длинной сияющей бахромой то ярче, то более тускло, она придает действию атмосферу вечного праздника. Вечного бала, где разодетые уайльдовские персонажи двигаются в непрекращающемся ритмичном танце. Двигаются без особенного огня, но стройно и стильно — вполне в духе сдержанных британцев (балетмейстер **Александр Малахов**).

Спектакль идет динамично и пролетает менее чем за два часа сценического времени. «Салонная комедия» — так характе-

*Леди Маркби — О. Бгавина, леди Чилтерн — В. Ерошенко*







Лорд Чилтерн — И. Васильев, леди Маркби — О. Бгавина, миссис Чивли — О. Катанская

ризует свой новый спектакль Юрий Макаровский. И, действительно, все здесь, кажется, не всерьез и не вправду — легко, весело, изящно. Будто тон всему задают не главные участники сюжета, а появляющиеся в пьесе первыми миссис Марчмонт и графиня Бэзилдон — разряженные в пух и прах светские щепетуны. Они глуповаты, болтливы, но как же обаятельно сыграны **Анной Лего** и **Татьяной Макаровой!**

Эту заданную легкость мало нарушает даже появление той самой миссис Чивли (**Оксана Катанская**). И, кажется, сделано это сознательно: актриса так и не уходит в хоть сколько-нибудь серьезный драматизм, изящно балансируя на его грани. Даже в сцене с Горингом, когда все поставлено на карту, когда отбирают главный козырь, игра не перестает быть игрой.

Впрочем, при всем этом в Лоре Чивли, какой ее рисует Оксана Катанская, достает и решительности, и цинизма, и того женского очарования, перед которым не мог устоять ни лорд Горинг, ни барон Арнгейм, мимоходом упомянутый в пьесе как главный покровитель прелестницы. Чивли-Катанскую ничто не может смутить и раздавить. И кажется, что за финалом пьесы нас снова ждет новая интрига. Анастасия Глебова, которой принадлежит замысел не только декораций, но и костюмов, одела главную роковую женщину спектакля исключительно в красное. И эти платья, как и сама Чивли, кажется, еще чуть-чуть — и скатятся в пошлость, в кафешантан, но... остаются на той же тонкой грани.

Роберт Чилтерн в трактовке режиссера получился очень эмоциональным, даже несколько невротичным. Это не-



Графиня Бэзилдон — Т. Макарова, лорд Горинг — Р. Роцин, миссис Марчмонт — А. Лего

обычно как для актера **Ильи Васильева**, которого зрители привыкли видеть в более сдержанных ролях, так и для самого героя. В нем нет ни капли деланной степенности, присущей «государственному мужу», это живой человек, то вымаливающий прощение у жены, то в отчаянии бросающийся в объятия друга. Вряд ли Роберт — идеальный муж, но *идеалистичный* — бесспорно. Впрочем, еще интереснее наблюдать за тем, как переживает события его супруга, которую играет **Валерия Ерошенко**.

Ее леди Чилтерн — безоглядно любящая мужа женщина, которой, кажется, легче пережить супружескую измену, чем измену дорогого человека своим идеалам. Есть несколько моментов, когда актриса буквально прожигает своей искренностью зал, но остается в этом очень негромкой и камерной. Сам ее облик ав-

торы спектакля противопоставляют внешности Чивли — струящиеся, сдержанные цветы одеяния против яркого оперения, невысокая хрупкая фигурка против вызывающей женской стати.

Чета Чилтернов будто боится выйти за созданный ими самими интимный круг, проверенный сценарий, где нет места ни плохим поступкам, ни плохим мыслям. Роберт-Васильев потому так и страшится разоблачения, поскольку знает — для жены он существует лишь «идеальным мужем». Но жизнь сложнее и многообразнее глянцевой картинки тщательного выстроенного благополучия.

Продолжая разговор об искренности, нельзя не отметить **Наталью Ткаченко**, которой досталась роль Мейбл Чилтерн, сестры героя. Ее игра делает этот персонаж отнюдь не проходным: так живо передает молодая актриса перепады



Леди Чилтерн — В. Ерошенко, лорд Горинг — Р. Роцин

настроения юной и влюбленной Мейбл, так эмоционально реагирует на любые появления Горинга.

А самого лорда, который играет в сюжете важнейшую роль, зрители увидят в исполнении двух артистов — **Романа Роцина** и **Сергея Штатнова**. И Горинги получились у них настолько разными, насколько это возможно. У Роцина он — вчерашний мальчишка, честный, бесхитростный, но немного запутавшийся в своих личных отношениях с друзьями и женщинами. У Штатнова скорее — баловень судьбы, уверенный в своей неотразимости. Слегка ленив, слегка необя-

зателен — но все прощается навсегда светских вечеринок.

Для одного из диалогов Чилтерна и Горинга постановщик выстроил любопытную мизансцену: действие переносится из роскошных гостиных на берег реки. Два друга, беседуя, бросают камешки в воду. Звук плеска воды всегда неслучаен, отражает реплики то одного, то другого и еще больше оттеняет эффектность текста Уайльда. Вообще, если говорить о звуковом и музыкальном оформлении спектакля, оно придумано самим режиссером — и придумано с большим вкусом.

В «Идеальном муже» можно увидеть не только молодежь, а и признанных звезд белгородской труппы — заслуженных артистов России **Оксану Бгавину** (леди Маркби) и **Виталия Бгавина** (граф Кавершем).

Появление Кавершема моментально придает действию вес и объем. Далеко не всем участникам спектакля удается пока органично произносить уникальный уайльдовский текст, и в этом отношении Бгавин солирует среди других артистов. А Оксана Бгавина так увлеченно, по-настоящему азартно играет свою Маркби! Она предстает отнюдь не сплетничающей старушкой, а эффектной дамой в ярко-зеленом одеянии, минутно заливающаяся хохотом.

Юрия Маковского в «Идеальном муже» мало интересуют политические и этические проблемы, которые легко можно было бы выпустить на первый план, имея под рукой текст, усыпанный блестящей сатирой в отношении сильных мира сего. Задачей будет создать спектакль о любви и ревности, о флирте и изменах, о мужской дружбе и женском соперничестве, и все это — на фоне светских приемов и остроумных диалогов. Такой коктейль, без сомнения, будет пьянить зрителя. Осталось дожидаться октябрьской премьеры.

Наталья ЗОТОВА  
Фото автора

## САМАРА. «Дороги наших бедствий...»

**К**ак и многие другие премьеры многих других театров эта должна была состояться на сцене Самарского академического театра драмы им. М. Горького 8 мая 2020 года, в канун Дня Победы. И она состоялась — правда, не на сцене театра, но в эфире телерадиокомпании «Губерния».

Признаюсь, что смотреть спектакль в интернете — не мне одной кажется в какой-то степени «недоспектаклем»: не ощущается атмосфера зрительного зала, его дыхание, соучастие в происходящем и многое другое. Но что поделаешь, если во всем мире наступили тяжелые времена пандемии?

Сразу хочу сказать: с первых минут спектакль Валерия Гришко по пьесе

Алексея Дударева «Не покидай меня» неожиданно обрушил стену экрана и захватил точно и четко выстроенной мыслью о том, что война — отнюдь не только героические победные наступления, готовность людей на любые жертвы во имя освобождения своей родины от чумы, стремления к победе, но и невероятная жестокость по отношению не к врагу — к своим, отправленным на задание, о цели которого они узнают, что называется, в последние часы. В те часы, после которых они неизбежно станут жертвами.

Белорусский драматург Алексей Дударев в 80-е годы был очень популярен в нашей стране — редкие театры не обращались к его пьесам «Порог», «Вечер», «Свалка», «В сумерках», «Рядовые».

*«Не покидай меня». Капитан Михасев — А. Егоршин, Вероника Кремис — Н. Якимова*





Сцена из спектакля

У пьесы «Не покидай меня» такой «звездной» истории не было, однако, нашлись театры, вспомнившие о ней в год 70-летия и особенно — 75-летия Победы, хотя мне трижды доводилось видеть спектакли по ней в разных театрах и прежде. Критики упрекали Алексея Дударева за то, что в этой драматической балладе, якобы, чувствуется «перепев» темы «А зори здесь тихие» Бориса Васильева. Это было не совсем справедливо, потому что дударевская коллизия оказалась совершенно иной.

И для меня наиболее определенно и горько высветилось это именно в спектакле Самарской драмы. Валерий Гришко с согласия драматурга убрал сцену, когда девушки выступают перед немцами прежде чем дать сигнал к действию нашим бойцам (она, действительно, казалась отчасти вставной, потому что театры, как правило, старались играть ее подробно, с песнями и плясками); ввел

сцену метания ножей (нельзя не оценить работу инструктора по метанию ножей **Андрея Яковлева**); частично добавил текст, сняв тем самым ту ноту сентиментальности, что в пьесе присутствовала. Но лично я не могу упрекнуть Алексея Дударева в болезненно-сильном, порой доходящем до сентиментальности отношении к войне. Он родился в семье фронтовика, на земле, первой попавшей под фашистские бомбардировки и, фактически, разрушенной. Родился на Витебщине, где сжигали целые деревни вместе с жителями (так погибли и мои, никогда не виденные дед и бабушка по отцу в деревне Сиротино). Его отец, как и мой, встретил войну на белорусской земле, и оба прошли ее до конца, до Победы. Долго хранились в моей семье традиции, когда собирались за столом фронтовые друзья отца, но детей отпавляли на улицу — не хотели при них вспоминать эти дни и годы...





*Капитан Михасев – А. Егоршин, Полковник – В. Мирный*

*Майор – А. Нецветаев, Полковник – В. Мирный*





*Алексей Дударев и Валерий Гришко*

Валерий Гришко поставил спектакль жестокий, в котором неожиданно и закономерно вспоминаются слова из замечательного, ныне мало кем читаемого романа Генриха Бёлля «Дом без хозяина»: «Война — благодатная тема для драматурга, потому что за нею шагает такое великое явление, как смерть, на ней сосредоточивается все действие, она создает напряжение, подобное туго натянутому барабану, — достаточно легчайшего прикосновения пальца, чтобы он зазвучал». Он и звучит в спектакле о молодых девушках, не знающих, что им уготовано, так же, как не знает об этом и их командир, капитан Михасев, Герой Советского Союза (это — замечательная работа **Алексея Егоршина**,

точная и чем-то неуловимо напоминающая о героях так называемой «лейтенантской прозы», покоровивших нас когда-то). Скупая и выразительная сценография **Александра Орлова**, тревожная и сильно воздействующая музыка композитора **Василия Тонковидова** (особенно — финальная песня «Не покидай меня»), работа педагога по вокалу **Анны Добротворцевой**, и постановщика пластики **Евгении Зеленской** — все направлено на целостность спектакля, на создание атмосферы не пафосной, а тревожной, заставляющей задуматься о том, как можно было не вызывать раздражения Михасева, сообщив ему заранее, что в его распоряжение поступают девушки. Как можно было избе-

жать таинственности, нагнетаемой вокруг задания группы особистом майором (**Андрей Нецветаев**), строго копирующим на полковника (очень органичен **Виктор Мирный**), уже готового раскрыть подробности операции ничего не понимающему Михасеву. Многого, наверное, можно и нужно было избежать, но... случилось так, как случилось. Молодые девушки оказались заложницами эпизода. Одного из многочисленных кровавых эпизодов войны...

Они так трогательно просты в своей молодости и желании жить, эти девчонки, каждая из которых уже успела столкнуться с бедой, потерей близких, ненавистью к врагу. Разные — и единые в стремлении к Победе. Не осознающие до конца, что их используют как жертв кровавой бойни, как заложниц будущего.

И вспоминается невольно смысл библейской Жертвы вечерней — молитвы, которая сворачивает переход от Ветхого завета к Новому: они стали этой жертвой во имя того, чтобы началось белорусское наступление, чтобы был взят Минск. Это произошло ценой многих жизней, среди которых были и жизни капитана Михасева, майора, сержанта (**Сергей Маркелов**), трех девушек из четырех, вызвавших огонь на себя...

Они такие разные, но каждая светится особым светом юности, готовности к подвигу, надеждой на долгую и счастливую жизнь: Вероника Кремис (**Надежда Якимова**), собранная, владеющая мирными умениями петь и плясать наравне с военным даром точно метать нож; Аля Ладысева (**Екатерина Конурина**), трогательная, мечтающая о встрече со своим лейтенантом Димкой (**Игорь Новиков**), такая счастливая от того, что перед заданием Михасев устроил им эту встречу; Зина Батян (**Екатерина Соловьёва**), дерзкая, веселая, жизнерадостная; Ядвига Гурская (**Ирина Чебогаева**), самая тихая и незаметная сре-

ди них, но от того не менее выразительная. У каждой из них, как уже отмечалось, в душе — своя боль. Но они несут ее достойно, не расплескивая по капле. Молодым актрисам удастся очень точно пережить это ощущение на грани жизни прошлой и настоящей, что сегодня все реже встречается в театре. И кажется, вся тяжесть фантомной боли на оставшуюся жизнь в Минске со своим сыном, рожденным после ночи счастливо-го свидания Али с Дмитрием, навсегда ляжет на ее плечи...

В финале Полковник приходит в госпиталь к капитану Михасеву, повторяющему одну и ту же фразу об ампутированной руке и боли в пальцах, которых нет. А Полковник в ответ произносит одну и ту же фразу: «Наши взяли Минск!» В этом нет жестокости или непонимания — а есть то, что превращает балладу Алексея Дударева и спектакль Валерия Гришко в трагическую балладу, жанр, сегодня вышедший из употребления, потому и особенно ценный. И Михасев повторит эту фразу пришедшей к нему Але Ладысевой — как заклинание, как оправдание гибели ее подруг.

В этот момент спектакль наполнится внутренним светом, ради которого и родилась в Самарской драме трагическая баллада Валерия Гришко. И вспомнится вновь молитва «Жертва вечерняя», которая дарит ощущение наступающего нового мира. Ведь уход каждой из девочек на первое и последнее задание сопровождался лучом света...

И еще возникнут в памяти строки Булата Окуджавы: «Будьте прокляты дороги наших бедствий, вы не смеете вернуться к нам опять...» А когда спектакль заставляет думать, переживать, вспоминать что-то свое и откликаться на давние события, словно на пережитые тобой, — это дорогого стоит...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото предоставлены театром*

# И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ...

## К 175-летию Русского театра в Грузии

**П**ышного и торжественного празднования юбилея **Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А.С. Грибоедова**, как это было задумано, не будет — пандемия! Более того, в театре уже несколько месяцев непривычно тихо и пусто. Спектакли отменены, репетиции откладываются. «И как душа вдруг опустела сцена...» Надолго ли?

### ГОГОЛЬ... БУЛГАКОВ... ПУШКИН!

Запланированная на Международный день театра долгожданная премьера, трагикомедия в одном действии «**Записки сумасшедшего**» **Гоголя**, не состоялась. Пока. Как и Международный фестиваль русских театров стран СНГ и Балтии «**Встречи в России**» в Санкт-Петербурге, в котором должен был принять участие этот камерный спектакль в постановке **Гоги Маргвелашвили**.

Режиссер предложил необычное решение «Записок»: «Большая часть огромного количества статей и исследований об этом произведении сводится к тому, что Поприщин — патологически тщеславный человек, который болен от того, что не имеет карьерного роста. Это самая простая трактовка, но я думаю, что дело в другом. Поприщин — не сумасшедший. Или такой же сумасшедший, как и все мы. Для каждого из нас того, что мы имеем в жизни, всегда недостаточно. Каждый имеет определенные претензии к миру, Богу, судьбе, но — не к самому себе. Мы ищем, находим причины своего недовольства, и всегда оказывается, что виноват кто-то другой. Человек выбирает и назначает виновного, и таким образом многое становится легко объяснимым. А изменить свою жизнь не получается, даже если человек делает все правильно. И возникает вопрос: в чем же дело?»

«Главное чувство, которое объединяет людей, делая человека счастливым, это

любовь. Но бывает фантом любви. Оборотень, разрушающий гармонию души, — поделился сокровенным исполнитель роли Поприщина **Валерий Харютченко**. — А в мире без души царит хаос, диктующий свои правила, свои «эквивоки» — лицемерие, корысть и честолюбие. Пробуждается демон в личине добра, и наша земля, отягощенная накопленной болью, сойдет со своей орбиты. И наступит мгла. Так пронзительно ощущает нарушенную экологию сегодняшней реальности герой гоголевской повести «Записки сумасшедшего». И прилагает все усилия своей души, своего существа для спасения человечества. Я получил колоссальное удовольствие от постижения этого невероятного произведения великого писателя. И испытал огромную радость от творческого процесса и союза, предложенного постановщиком спектакля **Гоги Маргвелашвили**. С большим нетерпением ожидаем встречи с нашим зрителем и очень хотим поделиться своей любовью».

В последние годы Гоголь — в фокусе особого внимания театра Грибоедова. В репертуаре — мистическая комедия «**Женитьба**», фантазмагория «**Ревизор**», показанная к 170-летию юбилею театра, феерия «**Шинель**» (все три — в постановке художественного руководителя театра **Автандила Варсимашвили**), комедия «**Игроки**» (режиссер **Гоги Маргвелашвили**).

Выпустив в 2011 году свою «мистическую» «Женитьбу» — первое приключенное Варсимашвили к этому автору, — режиссер говорил примерно следующее: «Гоголя нужно ставить, ставить и ставить! Хочется вспомнить знаменитые слова Достоевского: «Все мы вышли из гоголевской шинели». Гоголь — именно тот автор, откуда вся русская литература и вышла на самом деле. И я это ощутил в процессе работы: Николай Васильевич — удивительный автор! Не считите



«Записки сумасшедшего». Софи — С. Чалашвили, Поприцин — В. Харютченко

меня безумцем, но я люблю работать с теми авторами, которые мне во время репетиций... помогают. Шепчут мне что-то на ухо... кто-то громче, кто-то — тише, кто-то — зло, кто-то — радостно. Гоголь — это тот случай, когда сзади меня сидел мой соратник, товарищ, друг. И он давал мне советы... Такое ощущение у меня было во время работы над Булгаковым, Шекспиром. И это счастливые моменты, когда ты ощущаешь плечо и дыхание автора. Я очень жалею, что до сих пор не ставил Гоголя. Он мне стал очень близким...»

В минувшем году, накануне юбилея, Автандил Варсимашвили показал в Москве свою пока еще последнюю гоголевскую постановку — «Шинель» — на сцене Театра на Малой Бронной. Спектакль был принят очень тепло и получил много одобрительных откликов критики. Режиссер, умеющий взглянуть на любое произведение с неожиданной стороны, использует в стилистике спектакля художественный принцип гротеска, создавая на сцене атмосферу балагана, буффонады, комедии дель арте. Мы видим не просто персонажей «Шинели», а труппу «фарсово-азарт-

ных» комедиантов («сукиных детей», если пользоваться определением Леонида Филатова), их представляющих, разыгрывающих повесть, «разминающих» ее текст, ищущих необходимые краски. Стремящихся любым способом выделиться, громко заявить о себе, оспаривающих друг у друга роли, в первую очередь, конечно, — главную. В результате конкуренции роль Башмачкина достается молодому фактурному актеру труппы (его играет **Аполлон Кублашвили**), потеснившего остальных претендентов, но внешне нисколько не напоминающему гоголевский образ: «чиновник, нельзя сказать, чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется, геморроидальным...» Но несколько штрихов — и актер на ампула героя преображается: перед нами возникает затюканный жизнью «маленький человек», титулярный советник Акакий Акакиевич Башмачкин. На носу — очки, на голове — помятая шляпа, передвигается шаркающей поход-





«Шинель»

кой на полусогнутых ногах, ни на кого не глядя. Геморроидальный цвет лица обес печивается благодаря гриму. Из лоскутков собратья по ремеслу «сооружают» новоявленному Башмачкину старенькую шинель. Забавна сцена рождения героя. «Мамаша» нежно укачивает «сыночка» — обыкновенный стоптанный башмак!

Персонажи спектакля — артисты — жонглируют текстом, играют смыслами, каламбуруют, обнаруживая парадоксальность слов и ситуаций, ищут характерность — то есть, совокупность внутренних и внешних качеств, определяющих сущность образа: тембр голоса, интонацию фразы, пластику, грим, костюм. Гротеск разрастается до размеров «гротескной абсурдности» как гоголевского мира, так и его восприятия. Причем, если в начале спектакля доминирует первый тип гротеска — комический, то во второй его части появляются нотки трагические.

Кстати, в своей статье «Балаган» Всеволод Мейерхольд развивает теорию двух гротесков, комического и трагического,

рассказывает о масках, куклах, театральном жесте, говорит о «первобытности», исконной подлинности гротескных форм. Такими «исконными» выведены в спектакле Автандила Варсимашвили и актеры театра (возможно, это бродячие артисты шекспировских времен). Даже их пестрые, эксцентричные, эклектичные костюмы (художник по костюмам **Тео Кухианидзе**) намекают именно на истоки сценического искусства. На ком-то — маски животных (так, на одном из персонажей — маска козла, что сразу рождает ассоциации с древнегреческой трагедией — «козлиной песнью»), на других — необычные маскарадные головные уборы, третьи предстают в характерных образах.

Около двух десятилетий тому назад, то есть, гораздо раньше, чем Гоголь, таким же близким для Варсимашвили стал **Михаил Булгаков**.

Это произошло в 2003 году, когда в грибоедовском состоялась премьера «**Мастера и Маргариты**». Не зря говорят о творческом диалоге с гоголевской традици-



«Мастер и Маргарита»

ей в произведениях Михаила Булгакова — писателя, который ощущал мистическую связь со своим учителем.

«Мастер и Маргарита» — не первое обращение Грибоедовского театра к этому автору. В 1954 году выдающийся режиссер **Леонид Варпаховский**, только что вернувшийся из ссылки (на свой страх и риск его взял на работу в русский театр директор **Додо Антадзе**), поставил в Тбилиси свою любимую пьесу «**Дни Турбиных**». Спектакль потряс театральную общественность!

«Михаил Булгаков в драматургии фактически продолжил линию Чехова, Горького — линию настоящего русского театра, который произвел в мире сенсацию, — вспоминает грузинский режиссер **Теймураз Абашидзе**, видевший этот легендарный спектакль. — И «Дни» Варпаховского стали его частью. В спектакле были великоленные актерские работы. Вот что значит большой режиссер, профессионал! Крепкие, хорошие провинциальные акте-

ры вдруг засверкали какими-то невероятными радужными красками: Надежда Сперанская, Анатолий Смиранин, сыгравший Тальберга — это была потрясающая работа. А Мавр Пясецкий, которого мы знали как актера острого рисунка, комика? Он вдруг сыграл Мышлаевского, то есть выступил в новом амплуа, с другими красками, ведя интересную психологическую линию. Ларисика сыграл молодой актер Саша Бондаренко, которого еще не очень хорошо знали в Тбилиси. И он стал в полном смысле слова звездой! У Константина Мюфке была совершенно небольшая роль немецкого офицера. Прошло 65 лет, но я его помню в этом спектакле, как будто это было вчера! Режиссеры того времени, той формации считали, что главное в театре — актер, актерская работа, в которую, конечно, вкрапливался режиссер, находил какие-то системы во взаимоотношениях персонажей, раскрывал суть эмоциональных столкновений. Но заменить игру актера на

чистое режиссирование тогда считалось нонсенсом! «Дни Турбиных» были ярчайшим примером таких взаимоотношений режиссера с актерами, пьесой. Все же «Дни Турбиных» — это Булгаков. Пьеса была не рекомендована для постановки. И вдруг человек, только что вернувшийся из мест не столь отдаленных, берется за эту «нерекомендованную» пьесу. Это было уже само по себе нечто любопытное и заманчивое для тбилисской интеллигенции. И в театр хлынула публика! Варпаховского восприняли очень хорошо. Как человека, который хочет, умеет говорить правду и понимает, что такое настоящий русский театр. Он обладал способностью поставить на периферии спектакль московского уровня. Ощущались и новые веяния. И в этой ситуации появление на грибоедовской сцене спектакля такого класса, такого значения и смелости стало сенсацией. Поставить спектакль о белогвардейцах? Но они же были врагами!.. Словом, впечатление от спектакля, от незнакомого человека по фамилии Варпаховский помню до сих пор. Я считаю, что это один из моих учителей в профессии».

Овеян легендой и более «молодой» спектакль грибоедовцев — «Мастер и Маргарита»! Он родился в сложные для Грузии и театра времена, его играли в неотопляемом зале, но неизменно при полных аншлагах. Зрители терпеливосидели более четырех часов — столько длился спектакль! — и не чувствовали холода: так захватывало их происходящее на сцене! Разве забудешь «двойную» декорацию этого феерического представления, отражающую два плана романа — библейско-мифологический и московский, сатирически-бытовой? До сих пор перед глазами фантастический полет Маргариты над стремительно вращающейся сценической конструкцией художника **Мириана Швелидзе**...

А сегодня к Булгакову — на этот раз это комедия «**Иван Васильевич**» — обратился молодой режиссер театра **Ника Чикваидзе**. Он уже приступил к репетициям. Правда, творческий полет и в этом случае оказался прерванным — но остается надежда на скорое его возобновление... Театр

ведь, хочется верить, необходим — и в период политических и экономических потрясений, и во времена природных катаклизмов и пандемий.

К юбилею предполагалось выпустить масштабную премьеру — пушкинскую «**Пиковую даму**». Ее ставит художественный руководитель театра **Автандил Варсимашвили**, определив жанр будущего спектакля как мистический триллер. Вполне, так сказать, в духе времени. Пушкин тоже не раз украшал репертуарную афишу русского театра в Грузии. На грибоедовской сцене несколько раз ставили «**Маленькие трагедии**». Из последних воплощений — «**Дон Гуан**» в оригинальной трактовке **Андро Енукидзе**, моно-психо-шоу «**Мне скучно, бес... Чур-чур меня!**» **Валерия Харютченко** по драматическим произведениям Пушкина. А для детской аудитории **Автандил Варсимашвили** поставил красочную «**Сказку о царе Салтане**».

## В РЕЖИМЕ ОНЛАЙН

К юбилею были задуманы не только премьеры, но и многое другое. Намеревались пригласить на торжества представителей русских театров из 42 стран, а также известных актеров, режиссеров, театральных критиков и театроведов. Они могли бы принять участие во **II Международной научно-практической конференции «Проблемы и перспективы русского театра за рубежом»** (I конференция состоялась в столице Грузии пять лет назад, когда отмечали 170-летний юбилей театра). К юбилею планировалось обновление музейной экспозиции театра Грибоедова, организация международной выставки плакатов спектаклей «Горя от ума», поставленных в театрах разных стран. В Тбилиси собирался отметить свой **90-летний** юбилей старейший грибоедовец, народный артист Грузии **Борис Михайлович Казинец**, ныне — художественный руководитель «**Театра русской классики**» в **Вашингтоне**...

Но даже в жестких условиях пандемии театр Грибоедова на пороге своего юбилея продолжает работать и постоянно напоминать о себе! В том числе и новыми проек-



«Ревизор»

тами. Так, Грибоедовский, ориентируясь на международный опыт коллег, запустил эксклюзивный online-проект **«Театральная кладовая»** — показ спектаклей, ставших историей театра. Зрители получили возможность увидеть лучшее из репертуара прошлых лет: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Ханума» А. Цагарели, «Гетто» Дж. Собола, «Тереза Ракен» по Э. Золя, «Я, Булат Окуджава», «Жизнь прекрасна!» по произведениям А.П. Чехова в постановке А. Варсимашвили, «Убить мужчину» Э. Радзинского — Г. Маргвелашвили, «Достоевский.ru» по мотивам романа «Записки из Мертвого дома» — А. Енукидзе, «Кастинг» — Н. Квицинадзе, «Мне скучно, бес... Чур, чур меня!» по драматическим произведениям А.С. Пушкина — В. Харютченко.

На своих официальных страницах, в интернет-ресурсах и театральном сайте русский театр реализует проект «К 175-летию Театра имени Грибоедова. Памятная дата». Регулярно, в соответствии с днем календаря, выкладывается информация о важнейших событиях прошлого русского театра в Грузии на разных этапах его развития,

о личностях, составивших славу русского сценического искусства. Ежедневно публикуются уникальные исторические фотографии, представляющие культурную ценность. Так воскресает былое... Оно живет и в виртуальном музее театра, созданном в прошлом году благодаря финансовой поддержке фонда **«Русский мир»**. На его сайте можно найти рубрики: Путешествие по музею (виртуальная экскурсия), История в лицах, Спектакли, Книги о театре, Видеоархив, Гастроли, Фестивали, Юбилеи и т.д.

«Грибоедовский — единственный театр в Закавказье, у которого есть свой виртуальный музей, — говорит директор театра **Николай Свентицкий**. — По этой ссылке заходит очень много пользователей, через этот ресурс знакомятся с историей нашего театра. И этот проект мы будем продолжать, потому что считаем его нашим большим успехом.

Еще один интересный проект (автор — МФГС «Русский клуб»), родившийся в разгар пандемии: появилась на сегодняшний день единственная в Грузии театральная двуязычная (русско-грузин-

ская) газета под названием «**Театральный вестник**», информирующая как об историческом периоде русского театра, постановках прошлых лет, выдающихся личностях, внесших неоценимый вклад в историю русской сцены в Грузии, так и о сегодняшнем дне Грибоедовского, нынешних лучших его представителей. В настоящее время вышло в свет уже шесть номеров «Театрального вестника».

«В Грузии театральные газеты и журналы появились вместе с профессиональным театром. Первую театральную газету основал еще Илия Чавчавадзе, — подчеркнул в своем приветствии Автандил Варсимашвили. — Такие газеты всегда верно служат театру и помогают зрителю лучше разбираться и в спектаклях, и в театральных проблемах. Театр Грибоедова, со своей богатой 175-летней историей, является неотъемлемой частью грузинского театра, и эта газета непременно будет жить всеми его радостями и горестями. Время для рождения такой газеты наступило, и она родилась — в Грибоедовском! Поздравляю нашего зрителя с выходом в свет «Театрального вестника». Уверен, это будет интересная и нужная газета».

В серии «**Русские в Грузии**» вышла в свет книга о великом реформаторе сцены, актере, режиссере, педагоге **Всеволоде Мейерхольде**. В фойе большого зала Тбилисского театра имени А.С. Грибоедова висит посвященная ему мемориальная доска. Ведь имя режиссера сегодня и всегда — синоним смелого театрального эксперимента, неутомимого творческого поиска и занимает особое место в истории мировой режиссуры первой половины XX столетия. Оно вписано и в историю театра Грузии, в первую очередь — русского: Мейерхольд оставил заметный след в культурной жизни Тифлиса начала XX века, способствовал формированию новой театральной эстетики и вкусов грузинской публики.

В книге автора данной статьи рассказывается о деятельности в Тифлисе «**Товарищества новой драмы**» — театрального коллектива, созданного Мейерхольдом в 1902 году. Всеволод Эмильевич работал в Грузии

в период с 1904 по 1906 год, когда здесь проходили сезоны его труппы. Он выполнил в Тифлисе начала XX столетия двойную миссию: популяризировал и развивал эстетику своего учителя Константина Сергеевича Станиславского, Московского Художественного театра и в то же время прокладывал новые пути — от натуралистического театра к театру условному, к новой драме.

Следует отметить, что до спектаклей Товарищества тифлисская публика не знала режиссерского театра. Первым спектаклем труппы Мейерхольда были «**Три сестры**» **Чехова**. Впечатление от увиденного выразил рецензент на страницах газеты «Кавказ» от 28 сентября 1904 года: «До сих пор мы шли смотреть актеров, а теперь нас приглашают смотреть, прежде всего, пьесу, то есть, теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия. Актер является только необходимой спицей в управляемой режиссером авторской колеснице, а не восседающим на ней триумфатором».

В книге рассматривается и более поздний «грузинский» период Мейерхольда — гастрольи возглавляемого им ГосТиМа в Тифлисе в 1927 году.

В серии «Русские в Грузии» готовятся к изданию книги, посвященные актерам театра Грибоедова — Анатолию Смиранину, Валентине Воиновой, Людмиле Артемовой-Мгебришвили, Валерию Харютченко.

Была задумана Международная Летняя театральная школа в Шекветили, самая масштабная за все годы своего существования — заявки на участие подали молодые артисты русских театров из 12 стран! Ведущие специалисты ГИТИСа и Театрального института им. Б.В. Щукина дали согласие провести занятия по русской сценической речи, актерскому мастерству, сценическому движению, истории русского театра. К проекту должны были присоединиться коллеги из Грузинского университета театра и кино имени Шота Руставели. В программе школы были запланированы занятия по грузинскому танцу и грузинскому многоголосью. Выдающиеся



деятели современного русского театра согласились прочесть лекции и провести мастер-классы.

«Мы вложили в этот проект всю душу, всю нашу энергию, все самые добрые надежды, изыскали немалые финансовые средства!» — говорит Николай Свенцицкий.

Школа состоится, но, увы, не международного масштаба.

«Международная Летняя театральная школа в Шекветили — это не просто один из самых успешных и знаменитых проектов «Русского клуба», которым мы гордимся, — рассказывает завлит театра Грибоедова **Нина Зардалишвили-Шадури**. — Это живое, плодотворное, насущное дело, которое вызывает огромный интерес у деятелей русских театров на постсоветском пространстве (и не только), и дает реальный результат. Ежегодно в течение десяти дней молодые актеры русских театров из разных стран получают, совершенно безвозмездно, уникальную возможность совершенствоваться в театральных дисциплинах под руководством ведущих специалистов из Щукинского училища и ГИТИСа. Не говоря о том, что они слушают лекции по истории русского театра и мастер-классы выдающихся театральных деятелей. Эти десять дней по насыщенности представляют собой, можно сказать, малый театральный университет. Таких школ состоялось уже шесть. В этом году в связи со сложившейся в мире ситуацией проведение Школы-2020 в международном формате невозможно, поэтому участниками станут артисты тбилисских театров — Театра имени А.С. Грибоедова и ТЮЗа имени Н. Думбадзе, а также учащиеся тбилисского русского Театра-студии юного актера «Золотое крыльцо».

Занятия и лекции по актерскому мастерству проведут режиссеры **Автандил Варсимашвили**, **Гоги Маргвелашвили**, **Роберт Стурау**, **Темур Чхеидзе**, завлит театра Грибоедова **Нина Зардалишвили-Шадури**, а также специалисты Грузинского государственного университета театра и кино имени Ш. Руставели по танцу и вокалу, по сцендвижению и технике речи.

В рамках Школы-2020 также запланированы: поэтический вечер «**Борис Пастернак и поэты-«голуборожцы»**»; вечер, посвященный **Владимиру Маяковскому**; вечер к **75-летию Великой Победы над фашизмом**; вечер памяти актера и поэта **Нико Гомелаури**. Проект осуществляет **Международный культурно-просветительский Союз «Русский клуб»** при финансовой поддержке **Фонда «Русский мир»** и **Россотрудничества**.

Все в ожидании добрых вестей, в надежде на то, что жизнь театра очень скоро возвратится на круги своя. И сценический круг Грибоедовского театра вновь придет в движение. Зал заполнит публика, а на сцену выйдут любимые актеры. Как это было 175 лет назад, когда в 1845 году по указу царского наместника графа **Михаила Семеновича Воронцова** в Тифлисе был создан русский театр. Правда, тогда он еще не имел помещения и представления проходили в здании городского Манежа. Но уже через шесть лет русский театр обрел дом — в Караван-сарая купца Гавриила Тамамшева... Потом было всякое — пожары, землетрясения, наводнения, революции, войны. Театр то утрачивал статус государственного, то вновь его приобретал, то справлял новоселье, то оставался без дома. То работал на полную мощь, то с трудом справлялся с экономическими трудностями. Но русский театр в Грузии всегда был, творил и радовал публику. В той или иной форме он успешно выполнял свою особую миссию — сохранение и популяризация русской культуры. Потому что всегда были талантливые, самоотверженные люди, энтузиасты, влюбленные в театр. Вот и сегодня, в непростых обстоятельствах, они продолжают свое дело. Поэтому русскому театру, театру вообще — БЫТЬ! Театр, возникший некогда в Древней Греции, существует и поныне, разумеется, постоянно трансформируясь и меняясь. Часто ему предсказывают гибель, но вопреки всему театральный корабль на плаву и по-прежнему бороздит океан времени.

*Инна БЕЗИРГАНОВА*

*Фото предоставлены театром*



# ПОД ВОДОЙ

## Второй Всероссийский фестиваль-лаборатория «Театральные игры»

**О**бстоятельства побуждают к поиску новых форм. В августе в **московском независимом арт-пространстве «Твой театр»** в рамках Всероссийского театрального проекта с одноименным названием сыграли свои спектакли любительские коллективы из **Соликамска, Заречного, Пензы, Омска, Красноярска, Москвы**. По известным причинам фестиваль, проходивший при поддержке **Союза театральных деятелей РФ**, состоялся в режиме онлайн, однако этот первый в истории «**Театральных игр**» и технически сложный эксперимент оказался удачным. Несмотря на разницу часовых поясов показы, обсуждения со зрителями, выступления экспертов, круглый стол с ответственным секретарем Российского центра Международной ассоциации любительских театров, президентом Центрально-Европейского комитета АИТА **Аллой Зориной**, церемония открытия фестиваля и его финальная точка проходили в прямом эфире. Так возник живой творческий диалог.

### Под крылом бумажного самолетика

Независимое арт-пространство «Твой театр» — это содружество **московского дет-**

**ского театра «Клякса»** с существующей при нем студией (художественный руководитель и главный режиссер **Елена Миронова (Салейкова)**) и Мастерской «Ч» (руководитель **Михаил Чумаченко**). Но прежде чем два года назад родилась и успешно воплотилась идея первых «Театральных игр», «Клякса» и ее сторонники сформировали собственный фестивальный опыт в качестве участников творческих встреч в самых разных городах и регионах нашей страны от Подмосковья до Вятских Полян и острова Ольхон. Прошло больше десяти лет, общение с близкими по духу людьми переросло в настоящую дружбу, а главное, появилось понимание, каким должен быть фестиваль. Елена Миронова говорит, что его главная задача заключается в возможности открывать много дверей.

Первый Всероссийский фестиваль-лаборатория «Театральные игры» проходил на территории заброшенного завода, расположенного в Москве на шоссе Энтузиастов. Звучит немного странно и даже авантюрно, но собственноручно отремонтированные помещения, где в то время базировался театр «Клякса», превратились в отличную площадку. Здесь в течение неде-

*«Му-Му». Студия «Перемена» (Соликамск)*



ли играли конкурсные спектакли и занимались на мастер-классах любительские театры из Омска, Екатеринбурга, Вятских Полян, Гатчины, Химок.

Вспоминая о том, как рождался новый фестиваль, художник, педагог и ведущая актриса детского театра «Клякса» **Татьяна Родина** рассказала, что ключевым в его идеологии было выбрано слово «игра», а главным символом стал бумажный самолетик. К слову, на том самом заводе, превратившемся в фестивальное пространство, когда-то делали шасси для воздушных судов. Любопытный штрих к сюжету о «Театральных играх».

### На борту подводной лодки

Если первый фестиваль «Театральные игры» парил в небе, то вторая встреча, совпавшая со временем самоизоляции, проходила под водой. Театральная подводная лодка поднимала перископ у берегов городов-участников, и в назначенный час в прямом эфире открывался занавес. Конечно, не хватало живых аплодисментов, но зрительский чат был полон — из разных точек нашей страны летели слова поддержки и виртуальные крики «браво!». И здесь же после спектакля зрители задавали вопросы артистам и режиссерам.

Первой строкой в конкурсной афише «Театральных игр» стал премьерный спектакль «Му-Му» по рассказу **И.С. Тургенева** студии «Перемена» из **Соликамска**. Художественный руководитель **Евстолия Пыльская** хорошо известна в обширном пространстве любительского театра, ее студии не раз успешно заявляли о себе на российских и международных фестивалях. Вот и в новой работе этого режиссера и педагога проявилось бережное прочтение классического текста, абсолютно созвучного сегодняшнему дню, умение создать игровую атмосферу.

**Театральное объединение «Маленькая страна — 42 улица»** из **Пензы** существует уже больше 20 лет, выпустив за это время в большой мир несколько поколений. Для фестиваля режиссеры **Лариса Кулахметова** и **Светлана Киселева** выбрали спектакль



«Проданный смех». Театр «Арлекин» (Заречный, Пензенская область)

«**Умник**» по мотивам одноименного романа французской писательницы **Мари-Од Мюрай**. В истории двух братьев, старший из которых навсегда остановился на стадии развития маленького ребенка, очерчены темы милосердия, ответственности за родного человека, противостояния «нормальной» части общества. Погружение студийцев в такой сложный материал, без сомнения, играет воспитательную роль. Не случайно во Франции «Умник» рекомендован к изучению в школах. Для российского образования это тоже было бы не лишним.

Спектакль «**Проданный смех**» **Джеймса Крюса** театра «Арлекин» из **Заречного Пензенской области** режиссер **Наталья Кучишкина** поставила в ритме свинга. В легкой, пластичной, сделанной с большим вкусом и наполненной актерской энергией работе главный фокус сосредоточен на внутренней свободе каждого из нас. Тиму Талеру пришлось много преодолеть, чтобы понять это и сделать правильный выбор. А вот за героиню спектакля «**Аве Мария Ивановна**» по пьесе **Дмитрия Кали-**



*«Аве Мария Ивановна».  
Детско-юношеская студия  
«Камерный театр» (Москва)*

нина время само все решило. Бесхитростную, написанную в светлых тонах историю Машки и влюбленных в нее Андрея и Петра рассказали артисты детско-юношеской студии «Камерный театр» (Москва) под руководством Елены Печенкиной. Здесь и реальность сюжета, написанного драматургом по воспоминаниям его бабушки, пережившей коллективизацию, войну, горькие потери, и неподдельная искренность, с которой молодые артисты воспринимают своих героев.

Еще одной премьерой на «Театральных играх» стала антиутопия «Ч» по известной сказке Джанни Родари, сыгранная арт-группировкой «Заново» из Омска. Спектакль, обостривший идею поиска героя нашего времени, способного объединить людей в борьбе с несправедливостью, создавался общими усилиями режиссера Евгения Малгавко и актеров. Он прозвучал как политическое высказывание, четко обозначив гражданскую позицию его авторов.

Конкурсную программу завершили «Битвы по средам» по роману Гэри Шмидта в инсценировке Ольги Варшавер. Евгений Крайзель, художественный руководитель и режиссер театра современного искусства «Этти дети» из Красноярска, признался, что трудно пройти мимо такой хорошей литературы. И действительно, абсолютно не важно, что в данном случае речь идет об американских подростках. Проблемы этого сложного возраста общие у жителей всех континентов — непонимание взрослых, конфликты со сверстниками, первая любовь, отрицание общепринятых идеалов и постепенное осознание истинных ценностей. Благодаря пьесам Шекспира, поначалу горячо отвергаемым, Холлинг Вудвуд не только нашел многие важные ответы на свои вопросы, но и повзрослел. В спектакле Евгения Крайзеля, стильном в сценографическом, световом и музыкальном решениях, ребята играют самих себя, им близки и понятны мотивации их героев. По итогам фестиваля эта работа признана лучшей.



«Битвы по средам». Театр современного искусства  
«Этти дети» (Красноярск)



Онлайн-шоу «Андэрвотэр».  
Независимое арт-пространство «Твой театр» (Москва)

### Эффект присутствия

Команда организаторов «подводного» фестиваля оказалась в непростых условиях, но это не помешало совершать удачные маневры. «Театральные игры» открылись онлайн-шоу «Андэрвотэр», в котором проявила себя не только талантливая труппа независимого арт-пространства «Твой театр», но и все участники фестивальной встречи. Получив специальное задание, они сняли остроумные клипы на популярные песни о море. Перед каждым показом зрители совершали онлайн-прогулки по Соликамску, Пензе, Заречному и другим городам, а благодаря нестандартному взгляду любительских театров на родные места, возникал эффект присутствия.

Интернет-технологии помогли проводить вечерние беседы «через иллюминатор» со зрителями и экспертами. Конкурсные спектакли смотрели и оценивали **Михаил Чумаченко** — профессор кафедр режиссуры РИТИ (ГИТИС), вице-президент Российского центра АИТА, **Юрий Васильев** — народный артист России, актер Московского театра Сатиры, предсе-

датель комиссии СТД РФ по любительским театрам и Алла Зорина.

На виртуальной площадке «Арт Чердак» произошла встреча с гостем фестиваля «Маминим театром» из Москвы. В спектакле «Скатерть, которая мечтала летать, или Званный ужин» **Дарья Витан** и **Василиса Гапоненко** выступили как сценаристы, режиссеры и актрисы. **Мастерская «Ч»** сыграла премьеру «Не вербатим» в постановке Михаила Чумаченко. В монологах, которые актеры сами выбирали из автобиографических книг известных людей, проступали штрихи к судьбам российского журналиста и переводчицы Алены Долецкой, музы Сальвадора Дали Галы, советской фигуристки Екатерины Гордеевой, голливудской звезды Одри Хепбёрн, жены Олега Даля Елизаветы... Режиссер не ставил перед актерами задачу сыграть кого-то из них, и «Не вербатим» стал личным откликом каждого исполнителя на эти невыдуманные истории. Интернетный проект, появившийся, к слову, тоже в условиях самоизоляции.

Елена ГЛЕБОВА



## НОЧЬ. ДВОР. ФОНАРЬ. ДЕЛЬ АРТЕ

Сцена из спектакля

**С**вой 100-й сезон **Российский академический молодежный театр** открыл своеобразным марафоном спектакля «Зобеида», поставленного режиссером **Олегом Долиным** по мотивам известной фьябы **Карло Гоцци**. Что же еще играть в разгар масочного режима, как не старую добрую комедию дель арте.

В начале августа, когда большая часть московских театров еще только планировала сборы трупп и просчитывала, как выполнить все противоэпидемические предписания Роспотребнадзора с минимальным ущербом для творческого процесса, РАМТ с места в карьер начал свой юбилейный сезон гоцциевой «Зобеидой», премьера которой состоялась минувшим летом. Этим спектаклем театр, давно уже испытываю-

щий острую нехватку сценических площадок, под занавес прошлого сезона открыл новое пространство – **Театральный двор**. Что делать молодому энергичному театру, освоившему в своем здании, похоже, уже все возможные уголки – от чердаков и антресолей, до лестничных площадок? Правильно – выходить под открытое небо.

Где-то совсем рядом подает голос никогда не спящая Большая Дмитровка, и волны шума городского заставляют тихонько дребезжать старые железные ворота, отделяющие прозу реальности от магии вымысла. Задрапированный дырявым занавесом крошечный деревянный помост, со всех сторон зажатый уходящими вывес стенами внутреннего старинного дома, три ряда скамеек, на которых даже вплотную мож-



но разместить не более полусотни зрителей (в нынешних коронавирусных реалиях их будет, разумеется, вдвое меньше). И надо всем этим парус густо синеющего — спектакли начинаются в девять вечера — московского неба. Такой нынче видится рамтовцам стародавняя комедия масок. И в условиях капризного и неласкового московского климата летний нонстоп — самый подходящий режим для дельартовского действия. Ведь попасть на этот спектакль теперь еще сложнее...

«Зобеида» — третья постановка Олега Долина в РАМТе. Не прерывая достаточно успешной актерской карьеры, он все глубже вбуравливается в режиссуру. Перед этим были трогательный, чуть-чуть лубочный «Медведко» по мотивам сказок **Александра Николаевича Афанасьева** и наждачной жесткости «**Коновалов**», в котором одноименный рассказ **Максима Горького** скомпонован с его же «**Несвоевременными мыслями**». Судя по всему, тема человек и власть все больше занимает молодого режиссера. И если это так, то

выбор им следующей пьесы можно считать закономерным: дельартовская импровизация, обрамленная подходящим драматическим сюжетом, предоставляет практически неограниченные возможности для прямого высказывания на злобу дня. Режиссер в полной мере использует эту возможность, меняя темы «комментариев», которые бросают персонажи в публику. И, надо сказать, по дерзости и актуальности они не уступают баталиям в соцсетях и на популярных интернет-каналах.

Долин задекорировал под старую-старую сказку остро заточенную инвективу по адресу власть предрежущих, продолжив дельартовскую традицию: во времена Гоцци публика, собиравшаяся на представления труппы Сакки, для которой драматург и создавал свои пьесы, в импровизированных остротах персонажей без труда распознавала конкретных людей. И «Зобеида», в которой напрочь отсутствует традиционная любовная линия, отвлекающая на себя внимание зрителя, как нельзя лучше отвечает режиссерскому замыслу.

«Зобеида». Сцена из спектакля





Правда, далеко не каждый готов ехать в театр, чтобы услышать со сцены то, что он может, не выходя из дома, найти у себя в компьютере или смартфоне.

Что же до собственно сказки Гоцци, то «Зобеида» гораздо меньше известна отечественному зрителю, чем остальные фьябы из «великолепной десятки» выдающегося венецианского драматурга. Стремление Гоцци во что бы то ни стало сочинить сказку не романтическую, но в полной мере трагическую, сыграло против него самого и против его пьесы. Так что «Зобеиде» не приходится соперничать не только с блистательной «Турандот» или ироничным «Королем-оленем», но даже с более непритязательными «Синим чудовищем» и «Любовью к трем апельсинам». Царь Ормуса Бедер захватил трон, убив собственного брата, чем навлек на страну глад и мор, а на себя и своих близких неисчислимые беды: злым волшебником похищены и превращены в чудовищ дочь Сале и невестка Дилара, та же участь ожидает и вторую дочь — Зобеиду, а самому царю предстоит принять смерть из рук собствен-

венного сына, одурманенного все тем же чародеем. Гоцци очень хотелось сломать стереотип и увлечь сказку на стезю высокой трагедии. Отчасти у него это получилось, правда, в ущерб зрительским симпатиям. Рок, воздающий смертным за неискупимые грехи, чувствует себя неуютно на подмостках, где разворачивается озорное площадное представление.

Мир, созданный сценографом **Сергеем Якуниным**, художником по костюмам **Евгенией Панфиловой** и художником по свету **Нареком Туманяном**, зыбок и фантастичен, как сон в последнюю ночь карнавала. Несколько софитов, прикрученных к старым пожарным лестницам в самых неожиданных местах. Коллеблюмое неизбывными сквозняками пламя свечей и мерцающая в такт музыка, извлекаемая словно из ниоткуда притаившимся в темном закутке струнным квартетом. А посреди этого — грубо обструганные доски, скомканная крафтовая бумага, романтические лохмотья немислимых фасонов, веселый хаос реkvизита, и, наконец, маленькая «бродячая труппа», в которой каждый актер мо-

Сцена из спектакля





«Зобеида». Сцена из спектакля

жет в любой момент сменить свою маску, преобразившись до неузнаваемости, как это делают **Виктория Тиханская** (красавица Сале и ее взыбалмошный братец Шемседин) или **Анастасия Вольтинская** (юная царевна Дилара и старуха-служанка Смемральдина).

Уморительно смешна традиционная команда дзанни — **Александр Девятьяров** (Тарталья, он же царь Бедер), **Николай Угрюмов** (Бригелла, а также Масуд, жених Дилары) и **Александр Пахомов** (Панталоне и Труффальдино). Предательски обаятелен злой волшебник Синадаб (**Михаил Шкловский**), забавляющийся тем, что на 40-й день после свадьбы превращает очередную жену в корову, наслаждаясь собственной безнаказанностью. Хитер и осторожен жрец Абдалак (**Сергей Печенкин**), ломающий голову над тем, как и правду властителю высказать и головы при этом не лишиться. С открытым лицом выступит только несчастная Зобеида, что, увы, и

подводит **Полину Виторган**, которой пока не удастся убедительно передать всю сложность метаморфоз, происходящих с ее героиней.

Несмотря на фантастический антураж — злых волшебников, чародейные лакомства и магические заклинания — «Зобеида» получилась у Гоцци очень странной, двойственной историей. Ее финал для трагедии недостаточно фатален (грех искуплен, разлученные возлюбленные соединены), а для сказки — слишком печален. Ведь главная героиня, всем, в том числе и искренней любовью к мужу, пожертвовавшая для победы добра над злом, не только не получает заслуженной награды, но остается с разбитым сердцем, растраченными иллюзиями и незавидной репутацией вдовы свергнутого тирана.

Виктория ПЕШКОВА

Фото предоставлены театром

## СМЕШНО ИЛИ СТРАШНО?

**Н**ичто так не раздражает театр, как сравнение нынешней премьеры с предшествующими высокими образцами. Театру на Литейном, успевшему показать премьеру до закрытия зрелищных учреждений на эпидемические каникулы, повезло. Зрителей знаменитой мейерхольдовской премьеры 1925 года уже не осталось. Некому воскликнуть: «А Гарин это играл лучше!» Впрочем, ничто не мешает порассуждать театроведу о принципах той, легендарной постановки, и этой, еще только начавшей свой путь.

Судьба «Мандата» Н.Р. Эрдмана сложилась парадоксальным образом. Блистательное начало в 1925 году. Появление пьесы на сцене было эпохальным, ознаменовало возвращение к художественной комедии после множества агиток, любительских поделок. Критики и первый интерпретатор Мейерхольд отметили в «Мандате» продолжение традиций Гоголя

и Сухово-Кобылина. Знаменитый театровед П.А. Марков назвал «Мандат» первым и единственным произведением, которое создано новой эпохой. Пьеса пошла по всей России и за рубежом (прежде всего, в Германии), но так и не была опубликована на русском до 1990 г. В 1988 г. впервые после запрета «Мандат» поставили в Орле (режиссер Борис Голубицкий. Спектакль шел 10 лет), в пермском театре «У Моста» (режиссер Сергей Федотов), чуть позже в ЦТСА (режиссер Александр Бурдонский). Дальше тишина. Запрещенный Главреперткомом в 1930 г. «Самоубийца» в эпоху перестройки заслонил «Мандат», казавшийся относительно безобидным. Правда, ни одной удачной трактовки «Самоубийцы» мы тоже не знаем. Что же касается «Мандата», то говорить о сложившейся театральной традиции исполнения комедии не приходится. Даже музыкальная версия комедии (мюзикл «Вечер в Копен-

Гулячкин — Е. Тележкин, Настя — К. Шелобкова, Надежда Петровна — Т. Шемпель, Тамара Леопольдовна — Л. Завадская



гагене» Д. Тухманова. 2-я редакция под названием «Раньше было поздно») так и не была показана в театре.

Молодому режиссеру Денису Азарову, известному в Москве с 2005 г. и сегодня дебютировавшему в Петербурге, пришлось с новой для него труппой решать вопрос жанра, исполнительской манеры. С драматургией Эрдмана он встретился не впервые. В 2014 г. Азаров показал «Самоубийцу» в столичном Театре имени М.Н. Ермоловой. Судя по рецензиям на московский спектакль, режиссер рассматривает две своих постановки в качестве дилогии. Те же персонажи с набеленными лицами (бывшие люди или мертвья, по Салтыкову-Щедрину?), узенькая площадка, отгороженная яркой стеной (там красно-желтой, здесь горчичной, блестящей), почти у рампы. На боковых экранах размноженные портреты Сталина — в «Самоубийце» три генсека. Кстати, угрожающий портрет Сталина в «Мандате» не совсем уместен. 1925 год — еще не разгул сталинщины. Когда вождь прочно воца-

рился, со сцены не могли бы звучать реплики типа «в коммунисты всякую шваль принимают» и т.д. Впрочем, Азаров — не тот режиссер, которого смущают исторические несоответствия. В то же время по сравнению с московскими опусами его петербургский — достаточно скромнен. Внешне не авангарден.

Необычно разве что обозначение жанра на афише. Азаров назвал «Мандат» «черной комедией». У Эрдмана подзаголовка нет. А современники автора, сегодняшние исследователи именуют пьесу трагикомедией, водевилем, трагифарсом, буффонадой, сатирической комедией. Про мейерхольдовский «Мандат» можно найти противоречивые сведения. С одной стороны, некоторые критики мейерхольдовской премьеры пеняли режиссеру, что он прибавил к оригиналу «трагическую жуть», приближая легкую пьесу к будущему своему «Ревизору». Вероятно, Мейерхольд был все-таки прав. Надрывный «Самоубийца» продолжает тему потерянных, дезориентированных людей, заявленную

Олимп Валерьянович — А. Безруков, Автоном Олимпович — И. Рябенко







Шарманщик — М. Зауров

в «Мандате». В то же время исполнительница роли Настьки **Елена Тяпкина** вспоминает, как «выли» от смеха зрители и хотели сами артисты во время представления (по случаю отдельных реплик и актерских импровизаций).

«Черную комедию» в азаровской постановке увидеть трудно. Единственное, что роднит ее с современным «жестоким» театром, это отношение к кухарке Настьке (**Кристина Шелобкова**). Ее, бродящую в полусне, постоянно швыряют об стенку, об пол, так что она, даже признанная великой княгиней Анастасией, шеголяет постоянно с кровью под носом. Еще и размазывает ее по лицу. Не считая этого момента и портрета Сталина, на Литейном разыгрывают вполне традиционную комедию-во-

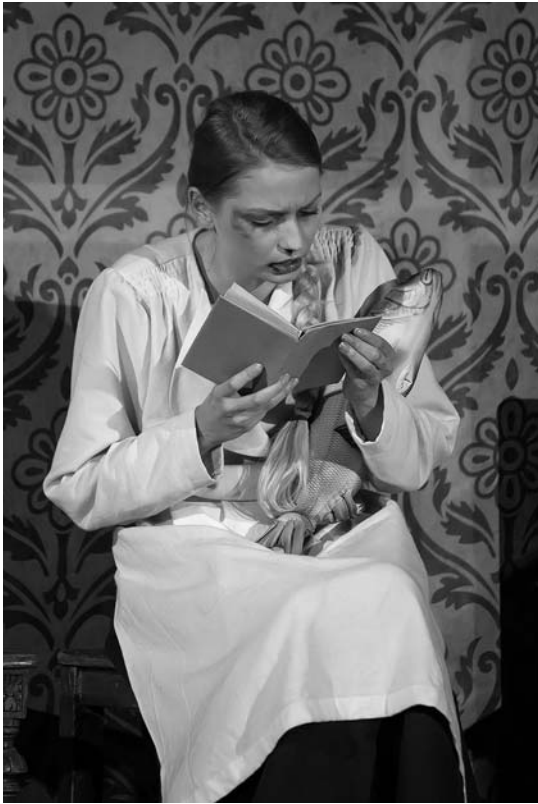
девил. Смех вызывают только эрдмановский текст и фарсовые ситуации.

Мотивы «Мандата» не только не устарели, но стали еще актуальнее. Нынче всю страну «шатает» от социализма к капитализму, от капитализма к монархизму. Вне господствующей идеологии общество «растерялось». Великие князья, дом Романовых стали вновь реальными и любимыми действующими лицами нашей жизни. Ушли коммунисты, но пришли олигархи. Неслыханный разгул бюрократии, канцелярщины делает любой документ (пусть и в электронной форме) еще более грозным, чем мандат коммуниста в 1925 г. Споры ведутся даже вокруг оформления электронных больничных листов и трудовых книжек.

Формально пьеса принадлежит советской эпохе, а к советской литературе, драматургии у современных молодых режиссеров особый подход. Очевидно, стихотворная «Слава» В. Гусева, «Мандат» — произведения условные. Быта в них нет. В драматургии 20-30-х либо условный комизм, либо патетическая приподнятость. Кстати, патетику отмечали и в игре мейерхольдовских актеров, особенно, у Э. Гарина в третьем действии. К. Богомолов, Д. Азаров с этим не соглашались и добиваются от актеров, по возможности, психологической достоверности. Надо отдать справедливость, на Литейном никто не комикует, чего я опасался. Однако оборотная сторона непедалирования — отсутствие образности.

Главная проблема интерпретации Эрдмана — это манера произнесения текста. Про «Мандат» Мейерхольд говорил: «Действующие лица говорят предложениями». Александр Свободин в предисловии к первому сборнику произведений Эрдмана пишет о «монументализации слова». Жизнеподобия тут нет, хотя современный театр убежден: зрители не поймут, если действующие лица не будут разговаривать, как в кино или на телевидении.

Спору нет, в «Мандате» и «Самоубийце» есть психологизм, психологическая правда, но это гротескный психологизм. Критики спектакля 1925 г. и возобновления 1956 г. Э. Гариным (например, И.Н. Соло-



Настя — К. Шелобкова

вьева) отмечали нарочито замедленные ритмы, сомнамбулизм и странную речь. Мейерхольд неоднократно просил Эрдмана читать пьесу. Его безынтонационная манера вызывала еще больший смех, чем подчеркивание реприз. Эту манеру, видимо, достаточно точно передает Вениамин Смехов, в 1960-е годы слышавший автора. Смехов очень смешно читает в концертах и в разных композициях (например, к юбилею Октября) первую сцену Подсекальникова и его жены из «Самоубийцы».

В репликах «Мандата» есть четко вычленимый ритм, и Денис Азаров, много работавший в музыкальных театрах как режиссер и педагог («Новая опера», Камерная опера им. Б. Покровского, Большой театр) должен бы этот ритм остро чувствовать и

добиваться его от актеров. Однако в новом «Мандате» есть только одна сцена (диалог Тамары Леопольдовны (**Любовь Завадская**) и Надежды Петровны (**Тамара Шемпель**), где настойчивый ритм ощутим. Публика реагирует смехом на ритмическую игру. В остальных фрагментах мелодика Эрдмана пропадает. А первая сцена матери и сына Гулячкиных (Тамара Шемпель и **Евгений Тележкин**) и вовсе разыграна в стиле «бормотательного реализма». Не призываю к эстрадной подаче острот, но к выразительности классического текста, «сконструированного» и музыкального.

Здесь нельзя обойти историю со спектаклем **Эраста Гарина** и **Хеси Локшиной** 1956 г. На афише **Театра киноактера** были напечатаны слова «По мотивам работы Вс. Мейерхольда». Даже мудрая И.Н. Соловьева поверила, будто речь идет о реконструкции спектакля 1925 г. В рецензии 1957 г. Соловьева писала: «Между тобой и сценой на представлении комедии возникает какой-то холодок взаимной незаинтересованности». Критик полагала: возобновление режиссуры Мейерхольда отбрасывает нас к позавчерашнему (!) дню театра. Перепечатавая рецензию в сборнике 1966 г. «Спектакль идет сегодня», она выбросила эти сомнительные мысли, возможно, подсказанные цензурой.

Надо понимать историческую ситуацию 1956 г. и психологию Гарина. После многолетнего запрещения, благодаря усилиям актера, прозвучало открыто имя Мейерхольда, и это был поступок верного ученика. Однако мы знаем, насколько Гарин, любя по-своему Мейерхольда, расходился с ним в художественных взглядах. Достаточно почитать дневники и письма Гарина, опубликованные частично в книге В. Гудковой «Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний»» (М., 2002). В этом же я убедился, когда встречался с Эрастом Павловичем уже в 1970-е годы, когда писал диссертацию о гротеске в театре. Гарин, казалось, страшно напугался в свое время за Мейерхольда и всячески убеждал меня: в «Ревизоре», «Мандате», «Самоубийце» ни



какого гротеска не было в помине, а был чистый реализм. В 1956 г. он, тем более, старался реабилитировать Мастера, обвиненного в формализме, и пытался объединить элементы мейерхольдовской режиссуры, которую прекрасно знал, с «реализмом» в понимании 1950-х годов.

Динамика вращающихся колец-тротуаров художника И. Шлепянова (1925) сменилась в 1956 г. традиционным павильоном В. Шестакова и Л. Демидовой. В нем уже нельзя было осуществить, скажем, символическую мизансцену, когда кольца, движущиеся в противоположном направлении, «разрывали» Валериана-Сергея Мартинсона после реплики «влип». Вещи-символы у Гарина превратились в предметы антикварной лавки. Более того, версия спектакля, на котором было зафиксировано 350 моментов смеха и аплодисментов, в 1956 г. показалась при восстановлении кому-то несмешной. Юмор Эрдмана некоторые критики 1950-х нашли устаревшим. При том, что спектакль шел-таки с аншлагами. Г. Козинцев подтвердил несоответствие оригинала и его отражения: «Люди, отлично знавшие постановку... все тщательно повторили. Тщетно повторили: все оказалось непохожим».

Почитатели театра дос, натуралистичной правды, пытаются актуализировать литературу 1920-х, 30-х годов. На самом же деле, они уничтожают эстетику той драматургии и, в случае с «Мандатом», уничтожают масштаб лирической, как полагал П.А. Марков, сатиры. Иными словами, возвращают крупное явление к анекдоту, из которого комедия выросла.

То, что на Литейном вспомнили «Мандат», хорошо. Могут отметить актерские работы, прежде всего, **Александра Безрукова** (Олимпа Сметанича), **Ивана Рябенко** (Автонома Сметанича), самого странного персонажа спектакля. Однако насколько интереснее стала бы премьера, если бы режиссер разработал пластическую партитуру, поработал над выразительностью слова. У Мейерхольда было много пантомимы, пластических лейтмотивов. Они уравни-

вали выпуклый текст, поведение «серьезных, мрачных людей», населяющих комедию. Было движение от фарса к лирической драме, трагикомедии в 3-м действии, полностью переписанном с помощью театра.

Третий акт выводил к масштабности композиции, к Гоголю. Азаров не понимает: нельзя набелить лица и при этом играть, как ни в чем не бывало (это не сериал «Небесный суд»). Нельзя говорить афоризмами и двигаться жизнеподобно. Все взаимосвязано. В равной степени, изменение глубины пространства должно повлечь за собой изменения в характере пластики.

Азаров максимально сужает сценическую площадку, чтобы зрители не отвлекались от смешного текста. В 1925 г., напротив, сцена раскрывалась максимально. Кроме того, музыканты сидели в зале. «Бунт мящан приобретает болезненный, исступленный пафос. Свадебный бал развертывается в довоенных масштабах. Гремит духовой оркестр, армия официантов разносит бесчисленные роскошные угощения. Обезумевшие гости целуют платье появляющейся невесты...» Зрителям запоминалась музыка последнего акта: торжествующий искрящийся вальс, звуки духового оркестра, тоскливая мелодия гармошки. Фарс становился страшным. На Литейном нет подъема, нет перемен. Все ровненько от начала до конца, то есть утрачивается подтекст комедии, за остротами которой современникам виделись два-три смысла.

Дело не в том, сколько фигурантов может выставить Театр на Литейном. Вопрос: про что и про кого поставлен спектакль. На сайте театра Азаров объясняет свой замысел: «Это история про то, как Человек лишается самого себя. Мы стремимся ответить на вопросы: есть ли мы настоящие? И где грань настоящего и ненастоящего сегодня? В жизни, в соцсетях? Или мы все ведем ненастоящую жизнь? Мир давит на нас, но мы сами готовы так жить. И это страшно. Нам бы хотелось найти человека». Мысли интересные, хотя и высказанные еще в 1925 г., но они остаются на уровне режиссерской декларации. В поэтике спектакля



«Мандат». Сцена из спектакля

не воплотились. Мне важно обратить внимание театра на возможные пути развития постановки. Разумеется, она будет другой, чем в 1925 году или даже 1956-м, но хочется, чтобы постановка не была проходной в репертуаре Театра на Литейном.

«Мандат» — пьеса, обращенная к каждому зрителю. Нас бросает из стороны в сторону. То помянут прошлым (приезд представителя дома Романовых, рассуждения о возможности восстановления монархии), то швыряют в катастрофу (пандемия с гибелью всего населения земли, экономический мировой кризис). Любая газета, телевидение создают образ фантастической жизни. Достаточно посмотреть интернетные форумы (кроме узкопрофессиональных), и мы увидим в неоформленных, откровенных высказываниях рядовых граждан смесь страха и восторга, полный хаос чувств и мыслей. Все это свойственно пер-

сонажам Эрдмана. Перед нами не уроды, а вполне обычные люди, успешно лавирующие между житейскими мелочами и не представляющие реальной действительности. Да, комические маски в начале, но открывающие к финалу страдающее лицо. Гулячкины и Сметаничи должны вызывать сочувствие, а не отторжение.

Зритель 2020 г. все равно с радостью и удивлением открывает для себя знакомый текст, каскад неувядающих остроумий, чуть остранных приметам давней эпохи, но мог бы открыть для себя значительно больше. Конечно, сегодня, когда театры оказались в тяжелейших условиях, требовать от них чего-то, вроде, и неприлично, но ведь жизнь продолжается...

Евгений СОКОЛИНСКИЙ  
 Фото Сергея РЫБЕЖСКОГО  
 с официального сайта театра

# МНЕ ВАЖЕН ДИАЛОГ С РЕЖИССЕРОМ

**Мария Рыщенко** — одна из самых востребованных актрис **Российского академического Молодежного театра**. Она вдумчиво подходит к выбору материала, тонко чувствуя его актуальность и художественную ценность, прислушивается к себе и ищет общий язык с постановщиком, не боясь никакой работы. По ее мнению, актерской профессии присуще желание начинать все с нуля в каждой новой роли. Качества, отличающие эту женственную и нежную актрису, принесли ей зрительскую любовь и одобрение профессионалов.

— *Со стороны может показаться, что ваше поступление в Щукинский театральный институт было абсолютно естественным событием, ведь его закончил ваш папа — артист Александр Рыщенко.*

— Наверное, можно сказать, что любовь к театру я радостно унаследовала, хотя сам момент поступления был стрессовым, драматическим, со слезами. Многие дети своих родителей попадают в театральные вузы, но дальше все равно с тебя спрашивают, иногда даже больше, чем с обычного абитуриента. Я ощущала ответственность колоссальную, особенно потому, что я из театральной семьи. Папа служит в Театре им. Евг.Вахтангова, я, можно сказать, там выросла, и многие педагоги знали меня с двухлетнего возраста, я росла на их глазах. Не удивлюсь, если они испытывали волнение и трепет за меня...

Выбор актерской профессии был сделан еще в детстве, настолько сильным было впечатление от спектаклей, увиденных тогда. Благодаря папе я побывала за кулисами. И все это меня так потрясло, что не возникло вопроса, куда идти после окончания школы. Мне хотелось быть внутри, хотелось создавать. Нельзя исключить и того, что мне нравилась публичность. Не может человек, которому не нравится быть в центре внимания, заниматься актерством. Я любила выступления с малолетства — даже элементарные детсадовские. Позже училась в музыкальной школе, занималась в театральной студии «На Набережной», где преподает замечательный мастер Федор

**Владимирович Сухов**, тоже выпускник Щукинского училища, только режиссерского курса. Невероятный человек! Я попала в хорошие руки. Поклон и благодарность Федору Владимировичу, это было счастливое время, когда в меня очень много было заложено верного. Я получила прекрасную возможность развиваться творчески.

— *Интересно, что, хотя вас с детства окружали «щужинцы», вы не пошли по пути наименьшего сопротивления и не вошли в труппу Вахтанговского театра.*

— В Щукинском училище есть прекрасная практика, когда студентов занимают в спектаклях Театра, и они имеют возможность выходить на сцену в массовке. Для начала это очень правильно. Это не оскорбляет больших артистов, которые хотят играть Роли. А студенты могут поучиться у мастеров. Благодаря этому я, будучи студенткой, могла выходить на сцену с **Владимиром Этушем, Евгением Князевым, Василием Лановым, Марией Ароновой, Анной Дубровской**.

После окончания института меня пригласили в Театр им. Евг. Вахтангова репетировать в спектакле «**Чулимск прошлым летом**» роль **Валентины**, на что я охотно согласилась. Непосредственно приглашения в труппу театра не было, чему я, сказать по правде, была рада. Мне очень хотелось чего-то абсолютно нового, неизведанного, хотелось начать с нуля, попасть в другую, новую энергию. Для артиста, мне кажется, важно периодически как бы начинать сначала.

— *И тогда вы отправились на показы?*



Лавиния в спектакле «Участь Электры». Фото С. Петрова

— Мой первый показ был в **Театре им. Гоголя**, где руководителем был еще **Сергей Яшин**. Меня брали на очень хорошее место: ушла в декрет актриса с главными ролями. С одной стороны, было очень приятно: сразу тебя берут на главные роли, а с другой — это было не то, чего хотела я. Теперь это совсем другой театр, неизвестно вообще, как бы моя жизнь в нем сложилась. Но в итоге был звонок от **Константина Богомолова**, бывшего на этом показе. Он предложил мне участие в проекте СТД — заглавную роль в «**Ифигении в Авлиде**». Это было счастливейшее время, опыт, общение. Мне тогда особенно нравилась древнегреческая трагедия. В институте с замечательным педагогом **Еленой Ласкавой** я делала чтецкую программу «**Федра**» **Марины Цветаевой** и потом по этому материалу сучала. И вот возник Богомолов

с «**Ифигенией**». На тот момент мы с ним очень совпадали. Я пошла за ним абсолютно! Он предложил очень интересный разбор и свое видение, сделал спектакль красивый, стильный, чувственный; прекрасной была и музыка, специально написанная к спектаклю **Михаилом Шкловским**, моим супругом, игравшим в «**Ифигении**» роль раба. Это был замечательный для меня опыт и очень радостная работа, несмотря на трагедию моей героини.

— *А как же случился РАМТ?*

— Поскольку меня брали в Театр им. Гоголя, дальше показываться не стоило. Но мне после долгих уговоров все-таки разрешили, и я пришла в РАМТ. Я узнала этот театр примерно на 3–4 курсе. Первое знакомство состоялось благодаря режиссеру **Александру Назарову**, который в этот момент делал у нас пьесу **Жан-Люка Лагарса** «**Мы — герои**». Я в постановку, к сожалению, не попала, но ходила на репетиции, было очень любопытно. Параллельно Назаров выпускал в РАМТе «**Правила поведения в современном обществе**» и пригласил нас, своих студентов, на первый прогон. Я совершенно влюбилась в этот спектакль. Мне очень понравилось, как он был придуман, плюс замечательная актерская работа **Нелли Уваровой**. Я знала, что это была самостоятельная заявка: попробовали, показали, **Алексее Владимировичу Бороздину** понравилось, и он разрешил ставить. Значит, в этом театре так можно! И в ситуации, когда ты куда-то не попал, или попал не туда, куда хотел, руководство открыто для твоих творческих предложений — это невероятно ценно для молодой энергии. И я определилась, нашла место, куда хочу прийти. У меня был бонус при заказе: я попросила **Нину Игоревну Дворжецкую**, которая у нас преподавала, посмотреть меня внимательнее, сказав, что не просто так я показываюсь, а мне очень хочется именно в РАМТ. Она передала это комиссии, и меня вызвали на дополнительную беседу. **Алексей Владимирович** сказал, что ему приятно мое желание, но в театре есть похожие актрисы: то есть взять меня могут, но предложить мне особо нечего. Но рабо-

та кипела, спектаклей было много, нужны были составы. И вдруг стало складываться, и у меня появилось свое место.

— *Не боялись остаться без ролей или «застрять» в детском репертуаре?*

— У меня не было этого страха. Я попала в театр, где равнозначно существует взрослый материал и детский, который мне тоже был очень интересен. А когда возникла лаборатория «**Молодые режиссеры — детям**» с выпускниками **Сергея Васильевича Женовача**, для меня этот репетиционный период стал одним из самых счастливых периодов в театре. Мне посчастливилось репетировать три названия этого проекта из четырех («*Волшебное кольцо*», «*Как кот гулял, где ему вздумается*», «*Почти вразравду*» — Д.С.). И до сих пор их играю, безумно люблю и дорожу.

Благодаря этому проекту я впервые почувствовала себя частью нашей прекрасной труппы. Момент вливания и адаптации был очень долгим, хотя меня сразу распределили во второй состав новой постановки «**Инь и Ян**» по **Борису Акунину**. Там была замечательная роль и прекрасный материал, я до сих пор его играю. Это был первый выход на большую сцену после института, совсем другой зритель, совсем другая ответственность. Я очень робко начинала и мало что понимала. Слава богу, я репетировала в составе с **Дашей Семеновой**, замечательной актрисой, которая очень меня поддержала. Что в большинстве театров большая редкость.

— *Может, это потому, что РАМТ — не собрание звезд, как, например, МХТ или Театр имени Вахтангова?*

— У нас безусловно есть градация, мы ее все чувствуем, но эта внутренняя иерархия не отменяет того, что сегодня вечером ты играешь Электру, а завтра утром выходишь в «Незнайке». В этом прелесть театра: ты можешь быть и центром, и частью. Попробуй прозвучать и там, и там! Иногда непонятно, что сложнее. Например, в «**Ромео и Джульетте**» я играю роль колдуньи **Мэб**. В этом спектакле мое особое волнение связано именно с небольшим количеством сценического времени, когда нужно впрыгивать

в «летающий паровоз». Я бы хотела посмотреть его из зрительного зала, потому что для меня важно ощущение целого и частного.

— *Сегодня вы часто «звучите» именно в больших ролях, а участие в спектакле «Участь Электры» даже принесло вам номинацию на «Золотую Маску».*

— Так всегда бывает: зрители знают артиста по одной роли, профессионалы ценят за другую, а ему по душе третья. Что такое «Золотая Маска»? Собираются люди театрального мира, смотрят, оценивают, выбирают. Конечно, любое звание, любая благодарность приятны. Но если говорить о моей номинации, то я честно скажу, что, сидя в зале, всем сердцем болела за **Сашу Урсуляк**, чьей работой в «**Добром человеке из Сезуана**» я была потрясена. И еще мне было очень обидно за нашего художника **Станислава Бенедиктовича Бенедиктова**, не получившего тогда награду. Я очень гордилась его работой в этом спектакле и благодарна за нее. Выход в сценическое пространство после разбора за столом очень важен. Это пространство может тебе мешать (что тоже неплохо: когда артисту неудобно, бывает, рождается что-то). Но в «Электре» было так много всего сложного — материал, тема, — что хотелось, чтобы декорационное решение мне помогало и давало силы. Так и было.

Очень долго мы создавали «Электру», прерывались на репетиции по случаю юбилейного сезона театра. Для такого тяжелого материала необходимо подробное погружение, хотя оно забирает много сил. Сама пьеса непростая, трехчастная. Я очень благодарна Алексею Владимировичу за доверие, за эту возможность, за наш с ним диалог, за большое счастье прикоснуться к этому тексту и такой путь пройти, за колоссальный опыт. Я многому научилась и выросла на этой работе, хотя, безусловно, я очень многое не успела в ней сделать. Конечно, спектакль ушел рано, но правильно. Он находил мощный отклик, хотя и у немногих. Меня не расстраивает, когда у постановки маленький круг зрителей. Дай бог, чтобы театр позволял себе иметь такие работы — не для всех.





С Ильей Исаевым  
в спектакле  
«Чехов-GALA»

– *Что вам сегодня интереснее и ближе?*

– Я не могу даже назвать роль, которую хотела бы сейчас сыграть. Меня волнуют определенные темы, на которые мы собираемся разговаривать со зрителем посредством того или иного материала. И очень важен режиссер — человек, с которым мы будем вести диалог и создавать что-то.

Наш театр впускает в себя очень многое и очень разное, и это прекрасно. Так, совершенно для меня неожиданно, случилась работа с **Владимиром Мирзоевым** в спектакле «**Олеанна**». Я обожаю этот спектакль, у нас было очень счастливое время создания. Во-первых, я имела возможность общаться с Владимиром Мирзоевым. Очень уважаю его, восхищаюсь, люблю, благодарю. Всегда с ним интересно, всегда он куда-то движется, всегда в процессе познания. Он любит артистов невероятной любовью, проходит с ними весь путь, никогда не бросая одних. Это особенно ценно.

Во-вторых, **Женя Редько**. Это тоже отдельная история, отдельный мир. Мне несказанно повезло быть частью этого треугольника. Спектакль как раз затронул актуальную тему тупой силы, которая меня будоражит невероятно, о которой мне хочется говорить. Были моменты, когда я, будучи сценическим представителем этой силы, успевала отстраниться от игры и получить

свои мурашки от того, насколько это про сегодня и сейчас. Владимир удивительным образом чувствует время, поэтому эта пьеса возникла в репертуаре. Помимо всего прочего, это еще и абсолютный профессиональный тренинг, помогающий сохранять актерскую форму. Безусловно, есть разбор, есть мизансцены, но малая форма, в которой два человека никуда не уходят со сцены, требует правдивого, отчасти киношного существования, невероятной внутренней подвижности и настройки друг на друга. У нас никогда не бывает одинаковых спектаклей, не предскажешь, куда мы пойдем на этот раз.

– *Вам комфортнее играть в дуэтных постановках или быть частью большого ансамбля?*

– Я люблю разные художественные формы — и малые, и многофигурные. Они требуют разного инструментария. Безусловно, хочется иметь возможность влиять на ход событий спектакля, чтобы от твоего действия что-то зависело и менялось. Но быть частью чего-то прекрасного тоже неплохо. Очень важны партнеры. С кем-то в диалоге комфортнее, больше точек соприкосновения, с кем-то нет. С близким человеком очень мало нужно, чтобы понять, что происходит. Иногда на сцене это хорошо, потому что ты быстрее реагируешь, а иногда плохо, потому что зритель еще не понял,





На репетиции с Алексеем Бородиным и Валерием Кисленко

а ты уже все знаешь. Для дуэта вообще надо быть очень открытыми друг к другу, настроенными, чтобы не пропустить момент, когда тебе предлагают новую игру.

— *Вам важен долгий разбор? Или вы прорабатываете роль самостоятельно независимо от длительности застольного периода?*

— По-разному, зависит от работы. Это как с настройкой перед спектаклем: нужно понимать, с чем предстоит столкнуться и чего тебе не хватает, чтобы соответствовать событию. Куда-то нужно прийти бездумно, с легкостью и открытостью. Например, в интерактивный «Кот, который гулял, где ему вздумается», идущий днем в зале, где зритель находится в метре от тебя. А к какому-то другому спектаклю начинаешь готовить-ся за несколько дней.

Если я что-то репетирую, то делаю это, как говорится, и днем, и ночью. Невозможно не брать роль с собой домой, когда она требует погружения. Черпаешь отовсюду. Я не умею делить: «здесь я работаю, а здесь живу». Конечно, у меня есть обязательства перед семьей, но наша профессия — это образ жизни. Я очень рада, что у меня есть поддержка и понимание со стороны мужа, замечательного артиста, потрясающего профессионала.

— *А поддержка со стороны режиссера важна?*

— Мне важен диалог с режиссером, даже если он конфликтный. В споре может родиться истина. Особенно, если что-то неясно в материале или не близко. Я пытаюсь услышать режиссера и зацепиться за то, что ему понравилось. Так было с **Мариной Брускиной**, когда она принесла современные пьесы для спектакля «**Кот стыда**». Я на этот материал не сразу откликнулась, но она сумела так нас повернуть, что мы сплотились и услышали ее. Люблю, когда случаются такие перевертыши: первое впечатление от материала может быть сомнительным, отталкивающим, но потом ты общаешься с режиссером, который взял на себя ответственность и решил что-то создать, и он вдруг поворачивает тебя абсолютно в другую сторону. Вот это здорово.

Бывает и по-другому, когда не получается ни у тебя, ни у режиссера. В таких случаях, мне кажется, надо уходить. Я не из тех артистов, кто верит, что надо все равно продраться и сделать самому. Понятно, что артист внутри себя роль носит, и есть совместная работа, но, конечно, режиссер ответствен за все. Но уж если мы исключаем этого важного человека, то можно что-то сделать,

если он не мешает, а материал тебя будоражит, дает пищу для творчества. А если этого нет, если это болезненный процесс, то лучше отдать работу тому, для кого это счастье.

– *Работать с новым главрежем РАМТа Егором Перегудовым – счастье?*

– Да, это большое счастье. Я Егора знаю очень давно, мы работали еще до его назначения на должность главного режиссера. Он в РАМТе делал свой первый спектакль «Под давлением 1-3», я его безумно любила. В его «Скупом» я не играла, но подсматривала репетиции и обожала сам спектакль. Накануне пандемии мы выпустили «Ромео и Джульетту». Сыграли пока всего дважды. Этот спектакль, как мне кажется, еще не случился, нам не хватило прогонов, у меня пока нет ощущения, что он сыгран. Его ждет, надеюсь, богатая жизнь, потому что это очень непростая работа. После карантина будем заново проходить этот путь, чтобы попытаться спектакль даже не вспомнить – тут нужно другое слово. Впереди еще долгий процесс. Я очень люблю свою роль Мэб, и то, что она в принципе есть, – это замысел Егора. Ему она понадобилась, хотя ее нет у Шекспира. Это его интуитивный режиссерский ход. Участвуя в репетиционном процессе, я думала, что, может быть, он от моего персонажа откажется. Мы пустились в плавание, не зная, куда приплывем. Роль должна была сложиться, а мы могли только наметить места, где она может быть и где необходима. Особенность таких ролей в том, что ты, имея мало сценического времени, должен быть внутри материала, знать не только про себя, но и про других. Это дополнительная работа, которую не видит зритель.

Я очень сожалею, что не случилась постановка «Убить пересмешника», но берегу в себе этот опыт. Мне очень интересно работать с Егором, многое видела из того, что он делал в «Современнике», «Сатириконе», ГИТИСе. Конечно, у него меняются взгляды, темы, появляется уверенность, знание, опыт. Но при этом остается то, что для меня очень ценно, – он говорит о вещах, которые мне близки. Мне нравится его отношение к профессии. Человек уважает то, что он дела-



Лиза в спектакле «Эраст Фандорин»

ет, и тех, кто с ним вместе. Здесь такое интересное сочетание: мы люди одного поколения, мы понимаем друг друга, при этом у меня всегда есть ощущение, что он на шаг впереди и на голову выше.

– *Нет страха, что с его приходом театр кардинально изменится?*

– Театру свойственно умирать и заново рождаться примерно каждые 10 лет. Неважно, пришел ли кто-то на должность или не пришел. Я вижу у Егора огромный потенциал, он может создать много прекрасного. А тот факт, что Алексей Владимирович сам его пригласил, только повышает уровень доверия. И это, я думаю, для многих так, даже для тех, кто знает Перегудова не очень хорошо или совсем не знает. Мастер выпускает человека в свой дом, который он столько лет создавал и оберегал, – это серьезный, обдуманный поступок.

Дарья СЕМЁНОВА

## «САЖУСЬ ЗА ПЬЕСУ, ЗНАЯ ЕЕ ФИНАЛ»

Два года назад дебютная пьеса «Человек из Подольска» принесла 49-летнему литератору звание лауреата Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации «Лучшая работа драматурга». На данный момент пять пьес **Дмитрия Данилова** поставлены в **50** театрах. В сентябре этого года в конкурсной программе «Кинотавра» — фильм **«Человек из Подольска»**, снятый **Семеном Серзиним**.

— *Вы известный драматург, поэт, прозаик. Много ли у вас друзей-литераторов? На чем базируется эта дружба?*

— Очень много. И вообще, у меня большой круг общения. Более-менее знаю всю нашу литературную тусовку.

— *Простите, а что значит «наша тусовка»?*

— Это люди, профессионально занимающиеся литературой. Писатель-профессионал — тот, кого признают другие литераторы и кто участвует в деятельности профессиональных литературных институций — публикуется в литературных журналах, сотрудничает с признанными издательствами, выступает на фестивалях.

С кем-то уже много лет общаемся — содержательно, интересно. Для меня эти люди ценны. В литературном мире обнаружил очень много хороших людей. Это для меня было приятным открытием. Довольно часто приходится слышать, что литературный мир — это чуть ли не клубок змей, все друг друга ненавидят. Когда это слышу, всякий раз удивляюсь. Я никакого гадючника не вижу. Хотя есть и сумасшедшие — но для меня они ничего не определяют.

— *Так вы редкий гость «Фейсбука»!*

— Напротив, я в нем постоянно. И всевозможные разборки наблюдаю периодически, стараясь в них не участвовать. Но писательские конфликты довольно безобидны — по сравнению с войнами в шоу-бизнесе или балете. А у нас — милый мирок милых, интеллигентных людей. Которые друг друга не убивают, морды бьют очень редко, гадости всерьез не делают. Конкуренция практически нулевая — бороться не за что, денег нет в этой сфере. Может быть, на мне розовые очки, не знаю.

— *В чем, по-вашему, значение «Любимовки» в современной драматургии?*

— Наверное, на этот вопрос было бы уместно отвечать более опытному человеку в театральном мире. А я туда пришел всего три года назад. Еще не очень хорошо ориентируюсь. Но понимаю очевидные вещи. К примеру, то, что «Любимовка» стала своего рода смотром. Помните, в советские годы было такое повсеместное явление — смотры? Так вот, читки «Любимовки» — это срез того, что пишут сейчас молодые люди. Там всегда качественный шорт-лист. Каждый фестиваль — событие, собирающее толпы народа. Если пьеса прозвучала на «Любимовке», это может послужить хорошим стартом для автора. И неизвестный драматург после удачной читки может прославиться.

— *Все ли ваши пьесы прошли через читки?*

— Да. Читок было очень много. Наверное, больше сотни уже.

— *Что это вам дает?*

— Ну, с каждым разом надо разбираться отдельно. «Человека из Подольска» где только не читали... Конечно, я рад каждой читке. Но большинство из них на мою судьбу никак не влияют. Хотя есть и очень важные читки. Например, когда в 2017 году на «Любимовке» прочли мою пьесу «Сереза очень тупой». Ее ставил Михаил Угаров. И сам еще читал за главного героя. Это стало одним из главных событий в моей профессиональной жизни. На «Ютубе» есть запись, хорошего качества, пересматривал ее десятки раз! Гениально сделано — хотя это просто читка после единственной репетиции.

— *Есть мнение, что читка — это недоспектакль...*



Дмитрий Данилов

— А та, что сделал Угаров, — лучше большинства спектаклей, которые я видел в своей жизни. «Сережа очень тупой» — выдающаяся работа Угарова как режиссера и артиста. Поймите правильно: я сейчас говорю не о пьесе и ее качествах, а именно о режиссерской и актерской работе над читкой.

Еще весной 2017 года была читка победителей конкурса «Ремарка». В Казани, в академическом Русском театре прозвучал «Человек из Подольска». Тоже запомнилось на всю жизнь.

Думаю, о многих читках я еще просто не знаю. Поскольку можно не спрашивать разрешения у автора. Периодически я набираю в «Яндексе» словосочетание «Дмитрий Данилов» и смотрю, что со мной происходит! (Смеется.) Иногда так и о постановках своих пьес узнавал постфактум. Пришлось писать гневные письма...

**— Вы всегда знаете финал, когда садитесь писать?**

— Если речь о драматургии, то да. Обычно весь сюжет пьесы в голове сформирован.

**— Один из ваших литературных курсов называется «Как стать востребованным драматургом». По-моему, тут все ясно — нужно написать хорошую пьесу, и дело в шляпе!**

— А еще нужно, чтобы с хорошей пьесой повезло.

**— Начнем по порядку. Чего не должно быть в пьесе?**

— Об этом мы и говорим на занятиях. На каждом из восьми семинаров разбираем уже написанные пьесы. На курс «Как стать востребованным драматургом» приглашаются не начинающие драматурги, а уже имеющие в своем портфеле хотя бы одну пьесу. Обсуждаем типичные недостатки. Прежде всего, это плохо переданная устная речь. Недостоверность образов и поступков героев. «Торчащие нитки» в сюжетах.

**— Помогает? Авторы прогрессируют?**

— Статистику постановок у закончивших курсы не веду. Но могу сказать, что были случаи, когда в ходе занятий создавались очень крутые вещи. Вот прямо бери и ставь! А на днях в Театре.doc прошли читки лучших пьес двух мастерских — Полины

Бородиной и моей. Все шесть читок прошли с огромным успехом. И руководством театра было принято решение их поставить в качестве полноценных спектаклей в Театре.doc. Вот вам пример того, как литкурс проложил молодым драматургам дорогу на профессиональную сцену.

— *Как продвигать хорошую пьесу?*

— Есть один очень эффективный способ продвижения — конкурсы современной драматургии. Но и учиться на курсах тоже очень полезно.

— *Еще можно учиться в ЕГТИ у Коляды! Вы конкуренты или коллеги?*

— С моей стороны было бы очень глупо и самонадеянно говорить, что мы конкуренты. Коляда на театральном рынке очень давно. И занимает очень важное место. Мне до конкуренции с ним — как до Киева на четвереньках. Мы с ним делаем общее дело. Дружу с одной из самых талантливых учениц Коляды, Ярославой Пулинович.

— *Следите ли вы за современной драматургией?*

— Сейчас уже да, слежу. Стараюсь регулярно читать ведущих авторов, шорт-листы конкурсов. Но до того, как написал «Человека из Подольска», я в театр не ходил десятилетиями. И никаких пьес не читал. Мои познания ограничивались прочтением в школе «Вишневого сада» Чехова, «На дне» Горького, «Грозы» Островского... Такой примерно ряд.

— *А как вообще вы решились на создание пьесы?*

— Просто однажды захотелось зайти на новую территорию. Видел успех своих друзей, Андрея Родионова и Кати Троепольской. Решил попробовать. В принципе, всем известно, что такое пьеса. Слева пишется, кто говорит, а справа — что. А еще нас учат: сначала думай, потом делай. Но я считаю, что есть ситуации, когда нужно сперва сделать, а потом уже подумать, что это и зачем. Потому что пока ничего не сделал, думать не о чем.

— *Режиссеры порой меняют текст пьесы. Как к этому относитесь? Речь об увиденных вами спектаклях по вашим пьесам.*

— Не настаиваю, чтобы текст был воспроизведен в точности, как написан. Первая постановка «Человека из Подольска» бы-



Дмитрий Данилов

ла в Театре.doc, где Угаров от текста отступил: что-то изменил, в нескольких местах привнес свое. И получилось невероятно удачно. И я сразу понял, что вмешательство режиссера — это не страшно. Особенно, когда купюры или вставки оправданы.

Но была пара случаев, когда я, сидя в зале, с трудом узнавал свою пьесу. И не выходил на поклонны. Дело в том, что режиссер вставлял в мою пьесу написанные им огромные куски, а люди в зале думали, что автор всего этого безобразия — Дмитрий Данилов... Но скандала я не устроил — не умею этого делать, к сожалению. А умение полезно!

— *Все главные герои ваших пьес схожи в одном. Вы рисуете конформистов, не бойцов, играющих по чужим правилам. Почему люди соглашаются с очень странными обстоятельствами? Такова примета времени?*

— Да, это коллективный портрет нашего современника. Я и сам конформист. И мне такие люди более понятны, нежели планетные революционеры.

Беседовал Юрий ТАТАРЕНКО  
Фото из личного архива Д. Данилова



## «СОЧЕТАНИЕ ВОКАЛА, УМА И ТАЛАНТА»

Это очень точное определение принадлежит Булату Окуджаве, сказавшему: «Природа позаботилась о ее вокальных средствах, но разве у нас мало исполнителей с прекрасными голосами? Я поражаюсь широте возможностей, которые демонстрирует этот мастер: точностью ее переходов от острого гротеска к мягкой грустной лирике, от трагической пронзительности к тихому смеху. Не всякому дано счастливое сочетание вокала, ума и таланта. Этим обладает Елена Камбурова...»

**11 июля** замечательная актриса, певица, создатель уникального **Театра музыки и поэзии Елена Антоновна КАМБУРОВА** отметила юбилей. Личность, столь же уникальная, сколь ее Театр, привлекающий необычным и изысканным репертуаром, Елена Камбурова уже пять десятилетий покоряет своим изумительным даром из любой песни создавать спектакль — с действующими лицами, ощущаемой средой, ярко выраженными характерами. Выдающаяся актриса, наделенная голосом какого-то непостижимого диапазона, Камбурова всегда, и в начале своей творческой деятельности, и сегодня захватывает, завораживает зрительный зал от небольших, как в Театре музыки и поэзии, до очень больших, как в Концертном зале им. П.И. Чайковского.

Музыка и поэзия неразделимы для Елены Антоновны — чуткое отношение к слову, к вложенным в него смыслу и эмоции определяет ее репертуар, будь то классика, Серебряный век или поэтические строки любимых ею поэтов, с которыми связывали прочные дружеские отношения — **Давид Самойлов, Юрий Левитанский, Новелла Матвеева, Юлий Ким** и многие другие. В ее творчестве ощущается та особая пластика, что сопутствует созданию целостного музыкально-театрального шедевра: неувлимо, но отчетливо меняется мимика, жестикация, само выражение лица, не говоря уже о голосе, который звучит



всегда по-разному. По-разному щедро, наполнено, одаривая зрителей ощущением собственного включения в существование персонажей. Причем происходит это и в той гигантской деятельности Елены Камбуровой, которая знакома всем без исключения, даже если эти зрители-слушатели не знают имени исполнительницы.

Камбурова озвучила более 120 художественных и мультипликационных фильмов, телевизионных передач, среди которых **«Приключения Электроника»**, **«Раба любви»**, **«Дульсинья Тобосская»**, **«Пасажир с «Экватора»**, **«Нас венчали не в церкви»**, **«Ярославна, королева Франции»**, **«Без семьи»**, **«Большое космическое путешествие»**, **«Пони бежит по кругу»** и множество других.

Мы от всей души поздравляем Елену Антоновну, любим ее, восхищаемся неповторимым талантом и желаем нашей юбиляшке и ее Театру долгой, счастливой жизни!

Н.С.

## НЕПРЕДСКАЗУЕМАЯ

**В**той или иной реакции **Риммы Павловны Кречетовой** на спектакль, фильм, пьесу, на новое музыкальное явление предсказуемо только одно — непредсказуемость. Самое удивительное, что можно сколь угодно не соглашаться с ее позицией, но нельзя не уважать ее доводы и логику. Непредсказуемый взгляд Кречетовой — всегда аргументирован...

С момента нашего знакомства прошло 35 лет. Внушительный срок. Маленький юбилей на фоне большого юбилея Риммы Павловны. Хотя, разумеется, множество ныне здравствующих деятелей театра знают ее и восхищаются ее талантом намного дольше.

Мне было 25, когда мы впервые оказались в совместной командировке на сборе лаборатории драматургов и режиссеров Урала, Сибири и Дальнего Востока. Римма Павловна поразила своей открытостью, готовностью разглядеть новый талант. Есть такое понятие — «свежая голова», когда для решения какой-либо задачи привлекают не погруженного в проблему человека. Римма Кречетова, будучи признанным ведущим театральным критиком, глубинно знающим театр изнутри, каждый раз на обсуждениях новой пьесы или ее лабораторного показа, будь это в Сибири, или на семинаре «**Авторская сцена**» в Щелькове (а затем в самых различных театрах России), оказывалась той самой «свежей головой». Она без всякого дидактизма давала урок непредвзятости. Лично я этому ценнейшему качеству учился (не знаю, насколько успешно) именно у нее.

Давным-давно, когда Союз театральных деятелей был еще Всероссийским театральным обществом, Кабинет драматических театров проводил общественный Совет на тему «**Судьба не поставленной пьесы**». Я очень хорошо помню Римму Павловну, стоявшую на сцене еще не сгоревшего Дома Актера и державшую в руках потрепанный экземпляр пьесы одного из молодых в ту пору авторов. Тогда речь шла о драматически непересекающихся путях развития театра и новой драматургии. Римма Павловна — одна

из тех, кто упорно сближал эти пути. Она действительно приближала то время, когда число драматургических лабораторий и конкурсов стало измеряться десятками, когда, наконец, появились профессиональные сценические площадки, на которых зажила и, можно сказать, окрепла современная драматургия.

Вместе с Риммой Кречетовой в 90-х годах прошлого века мне довелось поработать в жюри крупнейшего в то время **Всероссийского фестиваля театров, где играют дети, «Калужские театральные каникулы»**. Римма Павловна при абсолютной доброжелательности, вносила в атмосферу фестиваля ту степень профессиональной серьезности, которая буквально притягивала к ней режиссеров и педагогов. Они замирали, слушая ее разборы на обсуждениях. Ее суждения, вне зависимости от того, был ли их предметом

*Римма Павловна Кречетова*



любительский или профессиональный театр, никогда не замыкались только на «материю» спектакля, казалось, они были направлены в самую жизнь. Было ощущение, что живая реальность, мир, в котором мы существуем, становился объектом ее размышлений.

Римма Кречетова обладает даром глубокого театрального писателя. Он проявляется и в ее многочисленных статьях, касаются ли они значимых проблем современного театра, или просто конкретного спектакля, и, разумеется, в ее книгах. А в них — осмысление крупнейших явлений и персоналий театральной истории, таких, как **Юрий Любимов**, **Давид Боровский**, **Владимир Высоцкий**... А что уж говорить о **Станиславском**, о котором Римма Кречетова написала книгу в серии «Жизнь замечательных людей»! И тут, конечно, дух революционных театральных открытий Станиславского оказался созвучен характеру самого автора, эмоционально погружающегося в новые законы сценической реальности. И при этом Римма Павловна остается пронципальным аналитиком, я бы сказал, театральным философом. Каждая из ее книг становится событием в театроведении — их обсуждают, восхищаются энергией мысли, страстностью в отстаивании своей позиции и вместе с тем системностью подхода к той или иной теме или проблеме. Вот и сейчас Римма Павловна пишет новую книгу и продолжает работать в **Театральном музее им. А.А. Бахрушина, в мемориальной мастерской Давида Боровского**.

Римма Кречетова — несомненно, отважный человек. Я знаю еще некоторых (совсем немного) театральных критиков, которые решались попробовать себя в другой профессии — режиссуре. Еще меньше тех, кто, уйдя из критики, в режиссуре остался. Поставив два спектакля в Эстонии, Римма Павловна театральной критике не изменила, но сменив на время роль теоретика на роль практика, она получила бесценный опыт для реализации себя в своей основной профессии. А какие это были две пьесы! «Гамлет» — не больше и не меньше! А вторая — «Высшая мера» **Владимира Арно** — одного из лидеров тогдашней новой волны в современной драматургии.



Презентация книги Р. Кречетовой «Пространство Давида Боровского» в Бахрушинском музее

Думаю, что не ошибусь, если предположу, что круг общения Риммы Павловны весьма широк. Римма Павловна — удивительная увлекающаяся натура. Одно из подтверждений тому — ее пристрастие к питерской музыкальной группе **Billy's Band**, посещение ее концертов в клубах, дружба с ее основателем **Билли Новиком**. Отзывчивость на талант — одно из главных душевных свойств Риммы Павловны. Проводить время в ее компании — это особенное удовольствие, а уж если это происходит за какой-нибудь хорошей бутылочкой — такие беседы вдвойне ценны. Их темы могут быть самыми разнообразными и выходить за пределы театральных сфер — от глобальных социальных проблем до достоинств определенных сортов грузинских вин или шотландского виски. Вообще, Римму Павловну отличает не только любовь к театру, но и к жизни как таковой. А доля здорового гедонизма придает ей дополнительное очарование.

Дорогая Римма Павловна! С юбилеем! С удовольствием поднимаю бокал за ваш вдохновляющий талант и ваше здоровье!

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ

Фото с официального сайта Государственного  
центрального театрального музея  
им. А.А. Бахрушина

## ЖАЖДА ТВОРИТЬ

**Н**аталья Николаевна Ступина служит искусству более 55 лет, из них почти 36 она — художественный руководитель театра «Стрела» в городе Жуковском Московской области. Родилась в Егорьевске. Всегда была пытливающей и неутомимой девочкой. Никогда не хотела быть актрисой. Хотела быть режиссером. В 1973-м окончила режиссерский факультет Театрального института имени Б.В. Шуккина. Училась у самого Бориса Захарова. За спиной у Натальи Николаевны педагогическая деятельность в детских театральные студиях, работа на киностудии документальных фильмов при Министерстве обороны, театральные постановки в России и Молдове, активная деятельность в СТД, участие и победы на международных театральных фестивалях, проведение режиссерских лабораторий и т. д. Говоря языком современной журналистики, у Натальи Ступиной — богатый бэкграунд. И самое главное детище — театр «Стрела».

Обладая высоким мастерством, энергичным характером и лидерскими качествами, она создала в городе авиационной науки профессиональный творческий коллектив, который играет важную роль в организации культурного пространства. За 36 театральных сезонов поставлено более ста спектаклей. Благодаря Наталье Николаевне коллектив театра хранит лучшие традиции русской театральной школы. В каждой постановке, будь то психологическая драма, легкий водевиль, детская сказка, главный режиссер, следуя завету Вахтангова, стремится вскрыть глубину содержания и найти яркую форму для ее воплощения.

Спектакли для детей в «Стреле» — подобны витаминам для организма, они стали необходимостью для проведения досуга маленьких зрителей. На спектаклях «Кошкин дом», «Кот в сапогах», «Теремок», «По щучьему веленью», «Царевна-лягушка», «Морозко», «Муха-цокотуха», «Аленький цветочек» — аншлаги. Не секрет, что эти сценические сказки слов-



Наталья Ступина

но островки русской культуры среди диснеевского информационного переполнения. Родители юных зрителей Жуковского это очень хорошо понимают, многие из них сами выросли на сказках родного театра и способны оценить их значение. К постановке детских спектаклей в жуковском театре относятся более чем ответственно. Результат — победы на международных фестивалях, из последних — «Что за прелесть эти сказки!» (Саров, Нижегородской области, 2015, 2017), «Театральные ассамблеи» (Балашиха, Московской области, 2018, 2019) и другие.

Репертуарный список главного режиссера театра «Стрела» едва ли уместится в рамках одной статьи. Когда коллектив был еще студией в 80-е годы, руководительница уже считала необходимым воспитывать студентов на хорошей отечественной драматургии: А. Володин «Две стрелы», М. Рошин «Валентин и Валентина», А. Гельман «Наедине со всеми». Сейчас эти постановки и увлекательные занятия с удовольствием и благодарностью вспоминают те, кто прошел с Натальей Николаевной большой творческий путь и остался работать в театре. У художника в формировании репертуара предпочтение отдается классике, как рус-



ской, так и зарубежной, хотя современная драматургия тоже не обделялась никогда вниманием. В списке постановок «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Н. Островского, «Лекарь поневоле» Мольера, «Беда от нежного сердца» Вл. Соллогуба, «Отель двух миров» Эм. Шмитта... Режиссер Наталья Ступина увлечена инсценировками прозы. Зрители театра «Стрела» любят спектакли по прозе А.П. Чехова («Каштанка», «Прошлым летом на дачах»), Ю. Нагибина («Заступница»). Проза, с одной стороны, дает большие возможности для сценического воплощения, наделяя свободой режиссера в интерпретации текста. С другой — существует проблема превращения прозаического текста в драматургию. Из года в год Наталья Николаевна проводит лаборатории от СТД для молодых режиссеров, где одной из главных тем является инсценировка прозы. В нечитающий век Наталья Ступина успевает очень много читать, работать с текстами, писать инсценировки.

Ступина — режиссер «театра для людей». Ей важен зритель, она готова идти в ногу со временем, в равной степени заботясь о продвижении, популярности коллектива. Но самое главное в том, что она — представитель театра глубинного, психологического, где правит хороший вкус, где все оправданно, откуда зритель уходит эмоционально и интеллектуально разбуженный. Театр Ступиной — это театр воспитывающий, радующий, образующий, театр мастера, учителя, мыслителя, строителя сооружения, в котором на вершине стоит актер. Мы привыкли, что театральная метафорическая лексика совпадает со строительной: говорим «выстраивание действия», «актерская пристройка» и т. д. В спектакле Ступиной «кирпичики» хорошо сложены, такую постройку, или конструкцию критики называют крепкой режиссурой, потому что в ней продумано каждое слово и жест, точно простроено действие, причинно-следственные связи убедительно отражены в линиях персонажей.



«Васса». Сцена из спектакля

Наталья Николаевна находит у авторов ценностно-смысловые мотивы, созвучные нашему времени. Поэтому классика в ее сценических историях звучит современно. У автора Ступина старается вытащить все смыслы, докопаться до главного, укрупнить деталь. Погружаясь сама, она погружает актеров в мир драматурга, заставляет исполнителя существовать на уровне психологии и физиологии героя, даже вне репетиционного времени. Она готова два года работать над серьезной постановкой, параллельно ставя что-то другое, легкое и искрометное. Главная цель — поиск. Почти научный. Чем значительнее автор, тем глубже поиск идейного содержания его произведения и длительнее работа над соответствующей формой. Так она работает над Чеховым и Горьким. Ее режиссерский замысел становится ключом к авторской идее текста. Новый поворот в работе над спектаклем в какой-либо сцене, любое изменение много раз прове-





«Заступница». Арсеньева — Л. Крипто

ряется на своих зрителях. У Натальи Николаевны существует практика показа отдельных сцен актерам, не занятым в данном спектакле, и другим работникам театра. Экспериментируя, режиссер постоянно проверяет отрепетированные картины на зрителях, которым доверяет. Режиссер чуткий, привыкший слушать и слышать. Так кропотливо и скрупулезно она работала над *третейской* чеховской «Чайкой», делала *феевичную* «Ночь перед Рождеством» Гоголя, создавала *вселенскую* «Вассу» (первый вариант) Горького.

Во время подготовки спектакля «Золотые лбы» Б. Шергина Наталья Ступина углубилась в изучение культуры русского Севера на уровне ученого, исследующего фольклор. В свое время уникальный

фольклорный спектакль-притча, получивший много наград на различных фестивалях, в том числе и за границей, прославил не только театр, но и наукоград Жуковский. Да и саму Россию, расширяя русское культурное поле за рубежом. Труппа «Стрелы» успешно совершила гастрольно-фестивальные поездки и на Запад (Франция, Испания, Ирландия, Литва, Латвия, Дания, Венгрия, Украина) и на Восток (Египет, Тунис, Южная Корея).

Режиссер «Стрелы» любит экспериментировать с пространством, превращая все помещения в сценические. Так родился «спектакль-путешествие». Это «**Последняя жертва**» А.Н. Островского. Зрители были то «в гостях» у купца Флора Федулыча, то в комнате Юлии Павловны, то в трактире в атмосфере цыганского романа, становясь соучастниками действия.

Благодаря огромным усилиям Натальи Николаевны и всей ее команды появилось больше возможностей для воплощения новых творческих идей: недавно завершился капитальный ремонт и реставрация здания театра. Теперь прекрасный в стиле неоклассицизма дом с колоннами и парадным подъездом выглядит светлым и обновленным и, как нельзя лучше, соответствует уровню коллектива, духу театра.

У Натальи Николаевны есть особый дар — убеждать других. Это дает ей возможность работать с чиновниками, с производственными и коммерческими организациями, не занимающимися творчеством. Харизма художественного руководителя, неутомимая энергия заставляют следовать за ней в ее начинаниях даже тех, кто далек от театра. Потому что приходит понимание, что театр — вещь необходимая. Эти черты характера помогают Наталье Николаевне работать и с актерами, и со всем творческим и административным составом, ставить качественные спектакли, от которых, без преувеличений, зритель в восторге. Постановки убеждают, волнуют, тревожат и радуют, а значит, обогащают жизнь человеческого духа.

Наталья Николаевна воспитала не одно поколение хороших профессиональных



«Ночь перед Рождеством». Сцена из спектакля

актеров и прекрасных добрых людей, которые занимались у нее когда-то. Она научила их вникать в художественные произведения, привила любовь к театру. До сих пор получает письма от тех, кто ей благодарен за воспитание души. Вдвойне ценно, что в наш непишущий, информативный век бывшие воспитанники Натальи Ступиной, которым 50–60 лет, находят время и желание писать своему педагогу. Пишут из Израиля, Австралии, других стран. Пишут со словами благодарности за ту важную роль, которую она сыграла в их судьбе.

В 2019 году коллективу театра «Стрела» исполнилось **35 лет**. Есть те, кто с детской студии воспитывались Натальей Николаевной, закончили ГИТИС, остались в театре. Есть и те, кто в разное время приехал, чтобы быть ближе к Москве, но жуковский театр стал для них родным домом. Все актеры имеют высшее театральное образование. Все продолжают на спектаклях, на тренингах, во время общения учиться у Натальи Николаевны. Она — глава одной большой семьи, называемой театр «Стрела».

Наталья Николаевна, как почти каждая женщина, не любит говорить о возрасте. В свой юбилей она считает значимой для себя другую дату — 55 лет творческой деятельности. Ей и нам, ее сотрудникам и единомышленникам, важно осознавать, что больше полувека она созидает, оставляя за собой шлейф настоящих сценических полотен, что создала из любительской студии профессиональный муниципальный театр. У Натальи Николаевны много различных заслуг в области культуры перед Отечеством, солидных наград, звание «Заслуженный работник культуры РФ». Но как истинный художник и ценитель редкого, единичного, она предпочитает говорить о другой награде, эксклюзивной, являясь одной из немногих ее обладателей. Общественная организация «Международная академия наук о природе и обществе» в 2003 году наградила Наталью Николаевну Ступину памятной медалью Академии «За развитие культуры и искусства».

Достигнув солидного возраста, Наталья Николаевна легка на подъем, многие



«Чайка». Аркадина – О. Андрианова

молодые позавидуют ее отличной памяти, цепкому вниманию, она спешит быть в курсе всего, что связано с культурой. Она смотрит спектакли других режиссеров. Сейчас готовит две премьеры. Впереди у нее еще много проектов. Жажда познания, жажда воплощения, жажда творить для людей – в этом вся Наталья Ступина.

Наталья МАЛАХОВСКАЯ

**К**аждое утро, просыпаясь, я вижу прекрасную картину «Пионы», и мне становится радостно, и я думаю, что жизнь – прекрасна, и что я люблю театр! Потому что автор картины – режиссер Наташа Ступина.

Наталья Николаевна Ступина – удивительный человек! Прелестная, изящная, элегантная женщина. Держится всегда достойно, сдержанно, но приветливо. Лишена суеты и подобострастия. Образована и иронична.

Она – «мать-создательница» театра «Стрела» в Жуковском. Я всегда удивляюсь, как это она, нежная и хрупкая, руководит большим коллективом, выступает на серьезных совещаниях в городе, стоит насмерть, если вопрос касается ее театра, – и выигрывает!

Ее режиссура, высказывания в спектаклях близки мне, потому что ее волнует прежде всего человек, а не собственные режиссерские изыскания. В этом она близка своим учителям, особенно, **Сергею Женовачу**, в лаборатории которого они много общались, что повлияло и влияет до сих пор на ее творчество.

Сегодня Наталья Николаевна – Мастер режиссуры, и наступил естественный момент, когда она может, хочет и должна делиться всем тем, что умеет. И Наталья Ступина делает это блестяще. Уже много лет она проводит лаборатории для режиссеров и актеров в городе **Архангельске**, которые организывает **Кабинет драматических театров СТДРФ**. Из очень локального семинара эти встречи превратились в чрезвычайно важные для творческих людей Архангельской лаборатории. И я точно знаю, что конкретная польза от ее работы во много раз больше, чем от некоторых очень знаменитых руководителей.

Дорогая Наталья Николаевна! Искренне считаю, что это большое счастье – знакомство, общение, творчество с Вами! Пожалуйста, не останавливайтесь, ставьте спектакли, пишите картины, делитесь своим мастерством с молодыми. Общайтесь, высказывайтесь о спектаклях, художественных выставках и просто беседуйте о жизни! Вам есть, чем делиться! Я Вас очень люблю и восхищаюсь Вами!

Ваша Марина КОРЧАК

Фото предоставлены театром

## ВНЕ ВРЕМЕНИ

Она существует вне юбилеев и дат — всегда подтянутая, готовая к новой работе, к экспериментам. Она не терпит простоев и остановок, всегда была кузнецом своего счастья — играет у **Фоменок**, играла в спектакле **Театра на Покровке**, в «**Вишневом саде**» **Э. Някрошюса** (**Фонд Станиславского**), участвует в проектах. Работа для нее — все, потому что ей есть, о чем рассказать, есть, чем поделиться. Жизнь **Людмилы Максаковой** — верное служение театру, более нескольких десятилетий она прима в родном **Вахтанговском**.

Ее мать — **Мария Петровна Максакова** — великая певица **Большого театра**. Круг знакомых и друзей семьи — выдающиеся музыканты и деятели культуры 50–60-х годов прошлого века. Привитая дома любовь к книгам, к поэзии, к искусству, блестящее образование. Путь маленькой Людмилы был определен — ЦМШ — Центральная музыкальная школа при Консерватории, музыкальное училище. Но она взбунтовалась, бросила виолончель и поступила в **Театральное училище имени Б.В. Шукина** на курс **Владимира Этуша**, сразу же после окончания института попала в Вахтанговский театр. И получила роль **Маши** в «**Живом трупе**» (режиссер **Р. Симонов**). Редкая удача для молодой актрисы. Рубен Симонов ее ценил, занимал в своих спектаклях. В театре блистали прекрасные вахтанговские актрисы, но Людмила Максакова сразу заняла свое особое место среди них. Настоящая героиня, она обладала легкостью, чувством юмора и всеми данными характерной актрисы. Для эффектной Максаковой ничего не стоит превратиться в старуху или показать свою героиню не с лучшей стороны: и растрепой, и распустехой. Главное — чтобы была судьба, характер. Ей по нраву женщины яркие, неординарные, сильные, умеющие бросить вызов судьбе и обстоятельствам.

После цыганки **Маши** она сыграла коварную **Адельму** в «**Принцессе Турандот**». Адельма плетет интриги, готова соперни-

чать с самой госпожой. Увы, **Калаф** ей не достался, но она изо всех сил боролась за свою любовь. Ее героини не всегда действуют достойными методами, но их неизменно отличают страстность и целеустремленность.

Она запоминалась всегда. И в небольших ролях, и в тех, что словно были для нее предназначены. Например, очаровательная французская субретка **Николь** в «**Мещанине во дворянстве**» **Мольера**. Настоящая оторва, но бесконечно обаятельная, с французским шармом и вполне подзаборным озорством — ведь она «из простых». Она издевалась над хозяином, придумы-

Людмила Максакова





«Живой труп». Л. Максакова в роли Маши. 1962



«Принцесса Турандот». Л. Максакова в роли Адельмы. 1963

вала новые неожиданные ходы, помогала влюбленным, комментировала действия.

Ее **Мамаева** из пьесы **А.Н. Островского** «На всякого мудреца довольно простоты» была высмеяна актрисой изящно и весело. Она играла молодую, эффектную женщину, жаждущую любви, оказавшуюся женой старого зануды. В ее Клеопатре Львовне не было любовной печали — была авантюрная жажда приключений и страсть к игре, что не исключало и вполне нормальной для молодой и интересной дамы увлеченности блестящим молодым человеком, так выгодно отличающимся от ее окружения. Дуэт Максаковой и **Ю. Яковлева** был бесподобен. Они вообще часто играли вместе. Оба вахтанговцы до кончиков ногтей, оба были легки, изящны, артистичны, оба умели

создать атмосферу праздника. В этом спектакле Максакова встретила с режиссером **А. Ремизовой**, у которой сыграла и роль жены Чехова **Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой**, актрисы МХАТ, в спектакле «**Насмешливое мое счастье**», где снова ее партнером стал Юрий Яковлев.

Людмила Максакова, блестяще выступавшая в комедийных ролях, обладающая острым язычком, неповторимым чувством юмора, не чуждая сарказма и иронии, была и осталась глубокой драматической актрисой, умеющей на сцене и чувствовать, и играть настоящую любовь.

Максакова раскрыла мощь своего драматического таланта, сыграв гордую, независимую, любящую и страдающую **Анну Каренину** в спектакле, поставленном **Романом**



**Виктюком.** Еще дважды встретились Макасова и Виктюк в Вахтанговском театре.

Потом была работа у приглашенных режиссеров — югослава **М. Беловича** и поляка **А. Ковальчика.** Вульгарная **Шарлотта**, охотница за деньгами, чья история была по своему драматичной («**Господа Глембай**»), **Дзайра** («**Великая магия**»), обманувшая мужа в погоне за любовью, насмешливая **Жорж Санд** («**Лето в Ноане**»).

Особая страница ее биографии — работа с **Петром Фоменко.**

Сначала была **Коринкина** в «**Без вины виноватых**», шедевре режиссера и Театра. Гармоничный спектакль, который плыл на волнах русских романсов; мелодраматическая история о потерянном и найденном через 20 лет сыне превратилась в гимн театру, нелегкой профессии актера, в повествование о верности и вере.

Но пока страдала Кручинина, ершился Незнамов, провинциальная гранд дама, каботинка до глубины души, пронырливая, хитрая, капризная и бесконечно обаятельная веселая стерва Коринкина Л. Макасовой строила козни и боролась за право на свое маленькое — или большое — как посмотреть, счастье. Она отстаивала свою жизнь, так неожиданно пошатнувшуюся из-за приездом знаменитости.

Она не боялась показаться в неглиже — никакого шика — кое-как завязанный хвостик, какая-то репетиционная хламиды — совсем не красавица, а вредная тетка, но она появлялась и ослепительной. Она интриговала, сердилась, стлкаявала, льстила, обманывала и была во всем, что делала, женщиной до мозга костей.

Следующая работа Петра Фоменко в Вахтанговском 1996 года — великолепное воплощение «**Пиковой дамы**». Макасова стала Пиковой дамой, старой графиней. Поразительно, но в повести есть яркий, выпуклый и запоминающийся образ графини, а «роли» нет. У нее всего-то пара фраз. Фоменко выстроил пластически и мизансценически партию графини, а Макасова наполнила режиссерский рисунок своим пониманием образа. В «Пиковой даме» сквозь старушечий наряд, мышинный хвостик ред-



«Без вины виноватые». Л. Макасова в роли Коринкиной. 1993

ких волос капризной старухи проглядывали черты светской львицы, своенравной, непредсказуемой, пленительной. Озорницы, знающей себе цену. Она была насмешлива, сердита, нетерпелива. И в каждом движении и появлении чувствовалась судьба, особость, яркость этой фигуры. Макасова с упоением играла эту роль 16 лет, находя новые краски и нюансы.

Еще была **Вирджини** в «**Чуде святого Антония**» **М. Метерлинка.** Фоменко поставил важную для вахтанговцев пьесу. К ней обращался сам **Евгений Вахтангов** в 1913 году, «Чудом святого Антония» открылся Театр в 1921 году.

А потом в театре и творческой судьбе Макасовой началась эпоха **Римаса Туминаса.**



«Царь Эдип». Л. Макасова в роли Иокасты. 2016

В 2002 году она сыграла **Анну Андреевну** в «**Ревизоре**», первом опыте Туминаса на Вахтанговской сцене.

Потом появилась ее **Войницкая** в «**Дяде Ване**». Кто такая старуха Войницкая — «старая галка татам»? Восторженная зануда, усугубляющая ситуацию своей экзальтированной преданностью профессору. Роль второго плана. Макасова, как она умеет, выдвинула ее в ряд главных героев, если и не потеснила других, то заняла среди них достойное место.

«Старая идиотка» стала воплощением социального типа и индивидуальной судьбы. Более того, именно ее неумное поклонение Серебрякову подчеркнули никчемность, дутость его фигуры. Какое творчество — такие и поклонники. В длинном прямом синем платье, жгуче черном парике с прямой челкой, в темных очках, с портфелем — эдакая «очумевшая эмансипе». И

столько в ней экзальтации, и такое нежелание никого и ничего видеть вокруг, и такая нравственная глухота, что страшно становится за дядю Ваню и Союю.

В «**Пристани**» она получила замечательную роль **Бабуленьки** в «**Игроке**» **Ф.М. Достоевского**. Ее Бабуленька — победительная, ироничная, видящая всех насквозь, взбалмошная московская барыня. Юношески рискованная и невероятно заразительная — в своем азарте, умении наслаждаться жизнью, делать все искренне и истово. Широта ее природы притягивает и пугает. В шароварах, папахе с пером, готовая казнить и миловать, она после проигрыша, снявшая парик, лысая, становится жалкой и старой, опустошенной, и все же уходит непобежденной, потому что полна сил и любви к жизни.

И, наконец, «**Евгений Онегин**». Что могла там сыграть Макасова? Осталась на ее долю нянька. Но для Римаса Туминаса она

стала своеобразным талисманом, и он придумал ей особую роль, провел актрису через весь спектакль. Она всё и везде. Кто она? То великосветская неприступная дама, то хитрая старушка, то сама судьба, рок, мудрость.

В 2015 году на открытии Новой сцены Вахтанговского театра показали спектакль «**Минетти**», поставленный Римасом Туминасом с **Владимиром Симоновым** в главной роли. Максакова сыграла крошечную роль посетительницы бара — эксцентрической дамы, которая боится одиночества. Ее странные реплики, надменность и незащищенность подчеркивали драму главного героя, и этот «проходной» персонаж надолго оставался в памяти.

2016 год принес ей трагическую роль царицы **Иокасты**, ставшей по воле рока женой собственного сына и матерью их общих детей.

Впервые спектакль «**Царь Эдип**» был показан на международном фестивале в Эпидавре. Максакова органично соединила пафос и живое страдание, материнскую нежность, женскую мудрость и величие царицы, внешнюю сдержанность, скрытое кипение страстей и черное отчаяние высшего знания. Внешняя статуарность, отточенность скупых, строго отобранных жестов не скрывали беспросветного отчаянья перед открывшейся бездной великого, хоть и невольного греха.

Сегодня в репертуаре Максаковой четыре спектакля и творческий вечер.

В **Арт-кафе**, небольшом элегантном помещении, где за столиками сидит 100 человек, а на невысокой эстраде выступает актер, она безраздельно владеет вниманием зрителей. Прихотливо составленный цикл стихов **Анны Ахматовой**, которые выстраиваются в рассказ о драматической судьбе поэтессы, блестяще, с тонкой иронией прочитанный «**Граф Нулин**» **А.С. Пушкина**, воспоминания о режиссере Петре Фоменко, исполнение романсов из спектаклей, им поставленных.

Умна, иронична, блестяще образована, живо интересующаяся всем новым — в искусстве, в науке, в жизни, острая на язык, всегда в гуще событий.



«Дядя Ваня». Л. Максакова в роли Войницкой. 2009

Ей мало просто играть на сцене. Ее знания, ум, опыт требуют реализации, передачи. Педагог Щукинского института, ответственный, любимый. Автор недавно вышедшей книги о театре, о матери, о тех, с кем пришлось работать, о себе.

Ее охотно зовут в жюри и комиссии, в театральные фонды — вот уж кто неподкупен, остер на язык, ироничен — **Фонд Станиславского**, **Дом актера**, жюри «**Золотой Маски**»...

Полная сил, замыслов, готовая играть, репетировать, отдавая всю себя любимому Театру, который для нее всегда — с большой буквы.

Валентина ФЁДОРОВА  
Фото Валерия МЯСНИКОВА

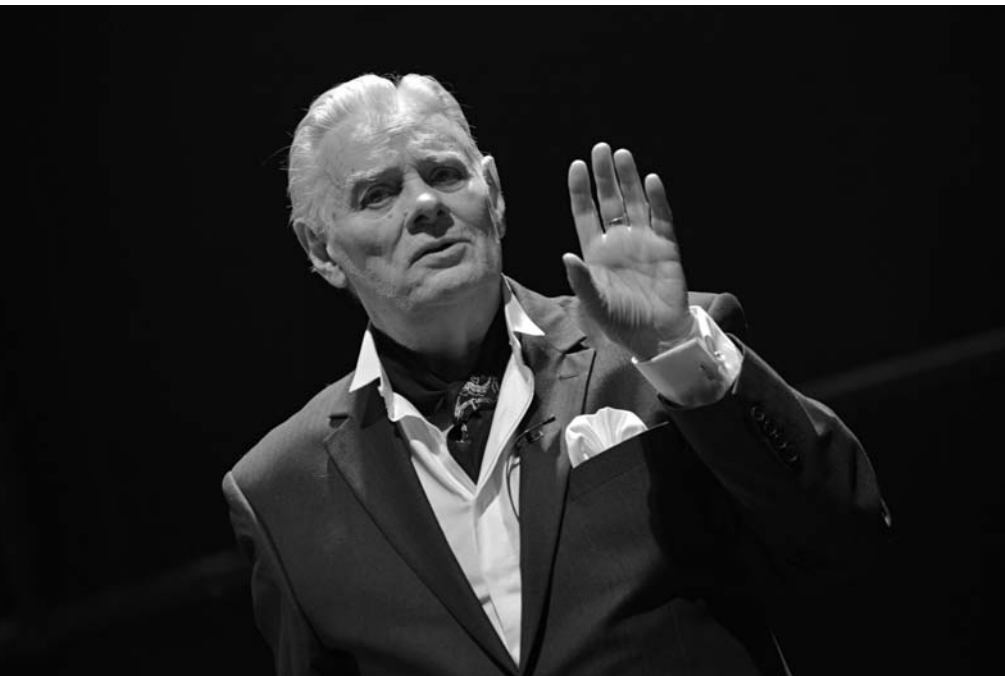
## ВСТРЕЧИ В ПУТИ

**«А**ндрей Михайлович Лобанов говорил: если бы когда-нибудь какой-нибудь актер смог бы поведать зрителям через роль все про себя, это было бы гениально. Если бы режиссер, ставя спектакль, пропускал все через себя, творил, идя от собственного сердца и собственных чувств, это было бы грандиозно. Всегда нужно быть открытым и честным со своим зрителем, если, конечно, материал роли или пьесы позволяет тебе это делать. Я не прошу зрителей, чтобы они меня поняли, но потаенно возвращаю в них желание понять и почувствовать меня, поверить в искренность моего существования на сцене. Есть такое выражение: «Чувствуете ли вы так, как чувствую я?» Не знаю, насколько мне это удастся, но иногда я верю, что это получается», — говорил Владимир Алексеевич Андреев в одном из интервью...

Владимир Андреев читает стихи И. Бунина

Народный артист СССР, лауреат множества премий, профессор ГИТИСа, президент Ермоловского театра...

Владимиру Андрееву 90. Трудно в это поверить, когда смотришь на него на сцене, когда общаешься вне театра — это бесценные мгновения подлинного счастья узнавания, познания, бесконечной мудрости, обаяния, острого ума, иронии и самоиронии, мастерства и любви к делу всей его жизни — театру; к людям, которые так же верно и преданно ему служат; к воспоминаниям, которые так важны для каждого, особенно, если люди, встретившиеся на пути, определили судьбу: Варвара Рыжова, Андрей Гончаров, Леонид Зорин, Давид Самойлов, Михаил Светлов, Александр Вампилов, Всеволод Якут, Иван Соловьев... Эти име-



на Владимир Алексеевич часто вспоминает. Есть и другие, их бесчисленное множество, о каждом он рассказывает в таких подробностях, как будто встречался с ними вчера.

Но есть имя, стоящее для Владимира Алексеевича особняком: **Андрей Михайлович Лобанов**. Незаслуженно забытый «преждевременный режиссер», учитель **Гончарова** и **Товстоногова**, который в послевоенные годы, задолго до «Современника», до Ефремова, до «шестидесятников» открывал новую эру русского театра, возвращая на сцену правду, увлекая своих артистов интересом и зоркостью к жизни, к ее конкретности, требуя от них повышенного градуса искренности, воплощения *себя* в образе. Андреев каждым словом, каждой мыслью через подробное существование на сцене ярко, открыто и безоглядно раскрывает собственную душу через душу роли.

Ученик не повторяет в творчестве своего Учителя, да это и не нужно. Это имя для него — камертон верности мысли, человечности, порядочности. Лобанов в Андрееве продолжает просто быть — в творчестве, в работе со студентами, в жизни.

... Из глубины сцены, напевая, легкой походкой спускается человек. Точно прицеливаясь, он кидает ключи на письменный стол. По всему облику видно, что пришел хозяин домой навеселе. Уж очень свободны его движения. Он подходит к граммофону, стоящему в углу, целует его, включает пластинку с веселой одесской песенкой. Потирает руки, одобрительно оглядывается. Опирается на стол, снова оглядывается, смотрит на часы, висящие на цепочке. Убирает их в карман. Проходит в комнату, огибает стол, подходит к дивану. Поправляет подушки, одновременно ведет диалог с исполнителем звучащей песенки. Садится на диван, протягивает руку, чтобы снять ботинок, но передумывает. Вместо этого развязывает галстук...

Этот герой — **Андрей Николаевич Дорогин**, персонаж пьесы **Леонида Зорина**



1-й курс ГИТИСа. 1949

«**Пропавший сюжет**». Таким увидел этого человека Владимир Алексеевич Андреев. А я таким впервые увидела его на сцене и «пропала»: для меня это было совершенным потрясением актерского существования на сцене. Как он это делает?!

После этого были пересмотрены все спектакли с участием Владимира Алексеевича, у меня появилась возможность присутствовать на его репетициях. Ермоловский театр стал моим навсегда. Но я до сих пор, спустя уже много лет, до сих пор не понимаю: КАК он это делает? Его игра не дает порой эффектных пластических решений и подчеркнута педагогических интонаций, которые так легко можно было бы описать. Невозможно заметить, какой ворожкой перехо-





«Бешеные деньги». Лидия — Н. Малявина,  
Васильков — В. Андреев. 1969



«Бег». Голубков — В. Андреев. 1967

дит к зрителю тайное волнение артиста и легко, властно ведет только ему известной логикой чувств. Он может просто читать стихи, а весь зал — шмыгать носами и хвататься за платки.

Лицо актера — его судьба. В облике Андреева поражает его удивительная интеллигентность, поразительное актерское, человеческое и мужское обаяние. Он в полной мере обладает теми качествами, которые сегодня оказываются бесценными: порядочность, доброта, милосердие. Такой человек не может быть злым. Андреев всегда готов понять и простить. В нашем страшном мире, когда насилие и жестокость воспринимаются как норма, когда стремительный темп жизни не дает времени на передышку, лишая возможности остановиться и осмотреться вокруг, актер про-

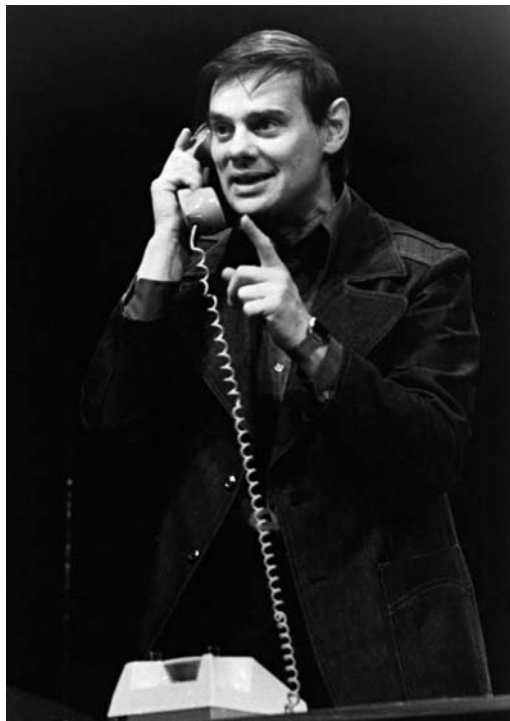
должает говорить со сцены о вечных, непреходящих ценностях бытия.

А какие у Андреева прекрасные выразительные руки! Их движения — отдельный рассказ, ведь каждое из них — еще один штрих образа, подсказка, неукротимый творческий полет. Они как бы дополняют, рисуют, объясняют и, наконец, завораживают.

Его слушают затаив дыхание. А как он умеет молчать на сцене!

Его встречают и провожают аплодисментами не за почтение к возрасту, а преклоняясь перед мастерством.

**70 лет** с небольшим перерывом — в Театре имени М.Н. Ермоловой. **50 лет** преподавания на актерском факультете ГИТИСа. Сотни ролей, поставленных спектаклей, снятых телевизионных постановок, десятки фильмов, огром-



«Утиная охота». Зилов — В. Андреев. 1980



Х/ф «Сказка о царе Салтане». В. Андреев, С. Мартинсон, О. Викландт. 1966

ное количество учеников: Виктор Раков, Марина Дюжева, Кристина Орбакайте, Виктор Евграфов, Владимир Зайцев, Николай Токарев, Борис Миронов, Евгений Каменькович, многие другие.

Десятиклассник Алешка («В добрый час») и Володя («Вечно живые») В. Розова, Алексей («С новым счастьем» М. Светлова), Шурка Зайцев («Старые друзья» Л. Малюгина), Робби («Три товарища» Э.-М. Ремарка), Роуланд («Укрощение укротителя» Дж. Флетчера), Аттилио («Суббота, воскресенье, понедельник» Э. де Филиппо), Глеб Космачев («Глеб Космачев» М. Шатрова), Голубков («Бег» М. Булгакова), Лейтенант Шмидт (документальная драма с одноименным названием), Васильков («Бешеные деньги» А.Н. Островско-

го), Зилов («Утиная охота» А. Вампилова), Дядя Ваня в пьесе А.П. Чехова, Король Англии Генри II Плантагенет («Лев Зимой» Дж.Голдмена), Царь Максимилиан в пьесе А. Ремезова, стареющий Д'Артаньян в спектакле по произведению Е. Евтушенко...

Фильмы «Ночной патруль», «Жестокость», «Доброе утро», «Аттестат зрелости», «Человек родился», «Калиф-аист», Царь Салтан в одноименном фильме-сказке Александра Птушко, «Три дня вне закона», «Ультиматум», «На полпути в Париж», «Принцесса цирка», «Сволочи»...

Владимир Алексеевич и сегодня продолжает выходить на родную ермоловскую сцену. Почти 15 лет он играет 80-летнего Сэма в «Фотофинише» П. Устинова. Я знаю, что многие смот-



«Перед заходом солнца». Маттиас Клаузен — В. Андреев

рели этот спектакль по много раз, приводят на него родителей, друзей, гостей из других городов...

В его актерских работах есть та наполненность внутренним содержанием, тщательная и любовная отделка характера, совпадение сущности образа с его человеческой индивидуальностью, которые отличали работы великих мастеров. Он навсегда усвоил уроки своего учителя А.М. Лобанова, учившего мыслить образами, стремиться к прекрасному, уважать это прекрасное, не подменять подлинную идейность мнимой.

Каждым словом, каждой мыслью через подробное существование на сцене ярко, открыто и безоглядно актер раскрывает собственную душу через душу роли.

Он настаивает на уникальности повседневного человека, важности обыденного. Он не дистанцируется от персонажа, а находит его в себе, показывает натурального человека, который осознал ценность себя не придуманного.

Андреев любит и хорошо знает поэзию. В спектакле «Из пустоты... (Восемь поэтов)» он неповторимо читает стихи **И. Бунина**, а его чтецкая программа «**Любовь моя и молодость моя**» — это бесценный подарок всем зрителям Ермоловского театра. **Б. Пастернак, Я. Смеляков, В. Луговской, Н. Рубцов, А.С. Пушкин, Д. Самойлов, И. Бунин, М. Светлов, В. Гафт...** Это далеко не полный перечень авторов, чьи стихи звучат в его исполнении.



«Самая большая маленькая драма». Никита — В. Андреев, Светловидов — В. Гафт

Андрееву всегда было необходимо поведать о чем-то главном из области человеческих чувств, услышать то, что волнует сегодня. Ему важно, чтобы написанный когда-то текст говорил о том, что происходит, что интересует и волнует современное общество, каждого отдельного человека.

Жаль, что многие спектакли остались только в истории и их нельзя посмотреть. Его роли — легенда. Но то первое невыразимое ощущение от его Дорогина в «Пропавшем сюжете» навсегда со мной.

Верно и преданно служить — этому научил меня он. И, уверена, его мысли о театре, понимание себя во времени и времени в себе позволили ему совершить уникальный поступок: в 2012 году добро-

вольно отказаться от руководства театром, пригласив занять пост художественного руководителя народного артиста России **Олега Меньшикова**. Теперь Владимир Алексеевич — почетный Президент театра.

Хочется еще раз процитировать Андреева: «Идет время, требующее оправдания седины и эстетики морщин, приходят молодые, доказывая свое право на поиск...

Театр остается с нами!»

Наталья ИСАЕВА

***P.S. Журнал готовился к выпуску, когда 29 августа пришла горькая весть: Владимир Алексеевич Андреев скончался. Будем любить и помнить!..***

## ПО ЧЕРТЕЖАМ СВОЕЙ ДУШИ

**К**аждый, кто попадает в Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан, расположенный в самом сердце Уфы, сразу проникается его удивительной атмосферой. Здесь все «заряжено» творчеством. Встречая гостей, художественный руководитель театра Михаил Рабинович проводит их по идеально убранному, уютному зрительскому фойе — и это его пристрастие к чистоте, думается, идет от убежденности, что в искусстве принципиально важна чистота по-

*Михаил Рабинович*



мыслов. Потом ведет по творческим цехам, где кипит работа, — он гордится театральными швеями, которым под силу изготовить самые сложные сценические костюмы, ценит бутафоров, художников, столяров, золотыми руками которых создаются уникальные декорации. По пути знакомит пришедших с костюмерами, парикмахерами, реквизиторами, осветителями и звукорежиссерами. Святая святых театра — сцена! — уже подготовлена к новому театральному сезону, сияя иссиня-черным блеском. Зрительный зал терпеливо ждет реконструкции — по тому, как в голосе худрука становятся отчетливо слышны тревожные ноты, понятно, сколь сильно он переживает о том, когда же это будет возможно. А вот актерский этаж, где размещаются гримборные, — табу! Это место скрыто от глаз посторонних — для зрителя театр должен оставаться тайной!..

Михаил Исакович руководит театром с 1984 года, и рассказывать о своем коллективе может бесконечно, иронично прерывая попытки собеседников завести разговор о нем самом. Никаких собственных юбилеев и уж тем более связанных с ними торжеств!..

Он родился в августе предвоенного 1940 года. ...С черно-белой фотографии — одного из немногих сохранившихся снимков — на нас смотрит совсем молодой, почти юный солдат. Пилотка сдвинута набок, аккуратно подшит воротничок гимнастерки. Это отец... Невозможно не заметить: у Михаила Исаковича — его глаза, его смешливый, но до глубины пронзительный взгляд. Отец погиб в двадцать семь лет. Сын так и не увидел его. Рана, нанесенная страшной войной, не зажила в душе Михаила Исаковича никогда...

Творческий путь Михаила Рабиновича начался в стенах Уфимского авиационного института, где был организован Студенческий театр. Первый режис-





Михаил Рабинович

серский опыт был получен именно там. Уже тогда стало понятно, что в Уфе появился настоящий творческий лидер, готовый говорить со зрителем откровенно, без заискиваний, порой резко, но предельно честно. Театр этот был популярен невероятно, а молодого руководителя знала, кажется, вся Уфа. Именно там были поставлены спектакли, после которых имя Рабиновича было надолго вычеркнуто из списков возможных претендентов на руководящие должности в театрах республики, — уж слишком бескомпромиссными были его постановки. Одним из самых известных среди них стал спектакль «**Ничья длится мгновение**», в основе которого лежали одноименный роман **Ицхокаса Мераса**

и «**Ромео, Джульетта и тьма**» **Яна Отченашека**.

После защиты диплома Михаил Рабинович остался в институте на кафедре начертательной геометрии. Ему уже было за тридцать. И возник выбор — закончить с театром и пойти в науку, писать диссертацию, защищаться или...

Забегая вперед, скажем, что в душе «авиационником» он остается и по сей день, помня, любя и сопропат, и термех. Для каждого нового спектакля он, подобно математикам, выводит свою формулу, в результате становящуюся, как он сам говорит, формулой любви, без которой театр не существует.

Не случайно, наверное, решив получить театральное образование, Михаил Рабинович поступил в **Высшее театральное училище имени Бориса Щукина** на курс народного артиста Российской Федерации **Александра Поламишева**. В единый тугой узел глубочайшего взаимопонимания учителя и ученика сплелись и особое отношение к игровой природе театра, и обостренное восприятие социальной реальности, и болью отзывающаяся в сердце тема войны. К слову, позже, в разные годы Поламишев поставит в Уфе четыре ярких, вошедших в историю театра спектакля, первым из которых в 1985 году стал феерический «**Ах, Невский!..**», сочиненный Александром Михайловичем по мотивам петербургских повестей **Н.В. Гоголя**.

Получив режиссерский диплом, Михаил Рабинович принял приглашение из **Русского драматического театра имени М. Горького Махачкалы**. Разлука с семьей далась нелегко. В какой-то мере спасением от этих переживаний стала плодотворная работа. Здесь он поставил и любимого **Шукшина** («**Энергичные люди**», «**До третьих петухов**»), и **Бориса Васильева** («**В списках не значился**»). Обращался он и к современной драматургии — «**Любовь, джаз и чёрт**» **Юозаса Грушаса**, «**Святой и грешный**»



Исак Рабинович, отец



Маленький Миша Рабинович

### Михаила Ворфоломеева, «Кафедра» Валерии Врублевской.

В Уфу Михаил Рабинович вернулся в 1983 году. С первых же спектаклей нового главного режиссера было видно, что в Русском драматическом театре начнется иной, очень мощный этап.

Спектакль «**Пять романсов в старом доме**» **Владимира Арро** поразил тогда какой-то запредельной искренностью, проникновенным лиризмом, удивительными, звенящими актерскими интонациями. И до сей поры вспоминают тогдашние театральные служители, как лишний билет на спектакль зрители начинали спрашивать за несколько оставшихся от театра!

А потом он поставил «**Эшелон**» по пьесе **Михаила Рощина**, и каждый раз в зрительном зале чувствовался стойкий запах корвалола. Газеты писали: «Вра-

щаются теплушки по краю сценического круга — это эшелон с эвакуированными женщинами, стариками, детьми кружит по стальным путям войны. Люди везут станки, на которых потом в тылу будут точить снаряды, а пока они в деревянных своих вагонах беспомощны перед стервятниками, кружащимися над ними...»

Сценическое пространство этих спектаклей создавал замечательный художник **Рифкат Арсланов**.

Пронзительным был чеховский «**Вишневый сад**» с его уходящей в небытие натурой. Трагическое будущее, которое с головокружительной быстрой и неизбежностью надвигалось на хозяев прекрасного некогда имения, было явлено в сцене с проходом (ее, к слову, Рабинович называет лучшей своей режиссерской находкой!). Один в один напоминал



С мамой и сестрой

этот нищий Леонида Андреевича Гаева — то же пальто, но в крайней степени потертое, в шатающейся походке проглядывали белая поступь и достоинство. Раневская в ужасе отстранялась от него, отдавая все деньги, что были при себе, словно пытаясь откупиться, избавиться от этого предвидения будущей судьбы брата. Не шесть вишневых садов, которые совсем скоро, в лихие девяностые, будут вырублены новыми хозяевами жизни! Как сумел почувствовать, как смог предвидеть это режиссер в своем спектакле, полном сочувствия к прекрасным, но беспомощным людям — русской интеллигенции?..

Иллюзий был лишен и поставленный чуть позже спектакль «Дядя Ваня». Иван Петрович Войничский был обречен изначально. Он был смешон и даже жалок, когда признавался в любви Еле-

не Андреевне, но потрясал глубиной трагического прозрения. «Рассеялись миражи — жить стало нечем: покорно, обреченно надевает дядя Ваня длинную вязаную кофту. Надевает, как в хомут впрягается. Так же покорно, почти механически садится за счеты»... Неба в алмазах не будет!.. И театр не боялся говорить об этом прямо, не оставляя никаких надежд.

Конец 80-х годов стал временем заново открывающихся имен. И здесь питающий невероятную любовь к книгам Михаил Рабинович не мог пройти мимо «**Матросской тишины**» Александра Галича, «**Самоубийцы**» Николая Эрдмана. (Небольшое, но очень важное отступление. На его рабочем столе всегда лежат книги — сборники песен, стихи, проза. Он читает много, иных авторов любя до самозабвения! А еще он любит читать пе-



Спектакль «Молодая гвардия» во Дворце пионеров в Уфе. В центре — М. Рабинович в роли Олега Кошевого. 1958

чатные газеты — идеально сложенные, никем не разворачиваемые — это почти закон! — они ждут его каждое утро, с них начинается его день. Зачитывает особенно взволновавшие строки тем, кто заглядывает к нему в кабинет по разным вопросам, а что-то принципиально важное выписывает себе на небольшие листки для заметок. Это его диалог со временем, с событиями, с собой!)

«Самоубийца» был спектаклем блистательным — театральным, остроумным, с восторгом принятым во время гастролей ленинградским зрителем. Однако он прошел на сцене совсем недолго — в тот самый момент разорвалась связь времен, и советская эпоха была сметена вихрем перемен.

Перемен требовали не только сердца. Для российского театра рыночные от-

ношения стали суровым испытанием. Государственного финансирования было явно недостаточно, переход же на самокупаемость был невозможен. Удерживать интерес зрителя к театру, будить в нем потребность в искусстве становилось все сложнее. Но Михаил Рабинович не мог допустить и мысли о том, чтобы пойти по пути наименьшего сопротивления и наводнить афишу низкосортными комедиями, которые, наверняка, помогли бы заполнить зал, но неизменно, рано или поздно, привели бы коллектив к творческому кризису. Пожалуй, больше всего он боялся допустить на сцену пошлость и грубость, а свободу свою видел не в том, чтобы иметь возможность говорить *всё*, но, напротив, — в том, что мог многое из сиюминутного, непотребного *не* говорить.

Быть может, именно в тот момент, когда театры переживали не лучшие времена, но сохранение основ, традиций, а главное, их передача молодому поколению была крайне необходима, в театре было принято решение о наборе в **Уфимском государственном институте искусств** собственного актерского курса. В 1992 году в театр пришли двадцать четыре студента-первокурсника, прошедших конкурсный отбор. До финишной прямой дошли двенадцать, став прочной опорой для своего Мастера. Наверное, этот этап был важен и для внутренних поисков законов театра самого Михаила Рабиновича, через педагогику решавшегося на смелые поиски — будь то новые пьесы или прочтение заново знакомых текстов, непривычные формы общения со зрителем. Он выпустил четыре актерских курса, и сегодня многие его ученики востребованы и успешны.

Появление в труппе театра целой группы не только драматически одаренных, но и хореографически, и вокально прекрасно подготовленных молодых артистов позволило создать целый ряд спектаклей, в которых органично сочетались яркая сценическая форма и драматическое содержание.

Одной из первых в этом ряду постановок стала комедия **Алексея Николаевича Толстого «Касатка»**. Лирическое настроение этого спектакля очаровывало. Романсы, которые пели герои, создавали особую атмосферу. Трогательными были любовные сцены Марьи Семеновны и Ильича Быкова. Раиса Глебовна как-то очень по-детски самоотверженно влюблялась в князя Бельского. А оттеняла эту, по сути, мелодраматическую историю, фантастическая ирония актеров старшего поколения. Намеренно наивным, очень простым, а по факту получившимся очень театральным было решение финала. Все герои встречались на пристани, где происходило их примирение и объяснение, а в арье-

ре сцены, из кулис вдруг появлялись два плывущих навстречу друг другу парохода, украшенных разноцветными гирляндами — как символ того, что встречи в этом мире не бывают случайными, и, если они должны произойти, они произойдут обязательно!

«Хочется уйти от бытовизма в театр поэтический», — говорил в одном из интервью середины 90-х Михаил Рабинович. Поиски ярких сценических форм и эксперименты со стилем продолжились — **«Ваша сестра и пленница...»** по пьесе **Людмилы Разумовской**, **«Снегурочка» А.Н. Островского**, **«Черный иноходец»** башкирского драматурга **Газима Шафикова**. Полноправными соавторами спектаклей наряду с Михаилом Рабиновичем стали здесь балетмейстеры **Николай Реутов** и **Александр Пепеляев** и сценограф **Алла Коженкова**.

«Фантастический реализм» — так, наверное, можно было бы охарактеризовать действие, которое выстроил в «Снегурочке» режиссер Рабинович. Ни на йоту не отходя от канонического текста, он создал спектакль, где мир реальный и мир фантазий, сказочный, мифологический сплелись воедино.

Театральная фантазия «Черный иноходец» была задумана им как своеобразная «визитная карточка» активно гастролирующего Русского театра из Башкортостана. Поэтичность красивой, печальной легенды о любви, о каре великого Тенгри, гневающегося на людей, поправших нравственный закон, не могла не привлечь внимание театра. Однако малосценичное драматургическое воплощение этого материала заставило режиссера вновь искать ход, который позволил бы компенсировать сей диссонанс. И в процессе репетиций возникло решение сделать упор на пластику — так рождалась столь необходимая образность, требующая при этом минимум текста.

Наряду с визуальными, зрелищными постановками Рабинович продолжает





«Эшелон». 1984

выпускать спектакли, где важны и наполненность пауз, и слово, тихо сказанное, и актерский ансамбль. За смехом, шутками и комизмом ситуаций в **«Семейном портрете с посторонним»** Степана Лобозерова звучали и иные, очень тонкие, пронзительные интонации — всеобщей тоски о счастье, о доброте, о человечности, и о том, что, если жить по-людски, то нам это, хоть кошкиным богом да «зачтется»! В финале спектакля, когда, забыв все распри и дразги, герои объединяются за праздничным столом, камертоном звучала удивительная, мудрая в своей простоте песенка Булата Окуджавы, та самая, «короткая, как жизнь сама...»

Трагикомическое восприятие мира, умение простые ситуации возвысить

до бытийного осмысления характерно для режиссерского почерка Михаила Рабиновича. От того не могли мимо него пройти пьесы **«Пока она умирала...»** Надежды Птушкиной, **«Очень простая история»** Марии Ладос. Да, они были на тот момент своеобразным мейнстримом современной драматургии, но Михаил Исакович нашел для них чистые, светлые ноты — грусть перемежалась с незлобивым юмором, а герои становились зрителю почти родными.

В 1998 году Михаил Рабинович стал художественным руководителем, приняв на себя ответственность не только за творческую часть театрального бытия, но и его весьма непростую финансово-экономическую составляющую. Цифры,



«Вишневый сад». 1985

факты, показатели — вещи упрямые, и они лучше любых слов доказывают, что назначение это было решением абсолютно верным.

В наступившем двадцать первом веке мягкие, нежные очертания того самого пророческого «Вишневого сада» переродились в прагматические реалии **горьковских «Дачников»**. Михаил Рабинович чутким ухом уловил в пьесе, написанной столетие назад, ритмы и темы дня сегодняшнего и позволил себе взглянуть на персонажей с изрядной долей иронии, местами переходящей в жгучий сарказм! Современные дачники по-прежнему способны проповедовать высокие идеи, мечтать об изменениях пошлой, несправедной жизни, но, упаси

Господи, эти изменения не должны коснуться их собственной жизни. Они — дачники по образу жизни, по смыслу! Материальный достаток для современных героев во многом заменил понятия о долге и чести. А жгучие, кипящие страсти оказывались лишь имитацией таковых: на настоящие у «героев нашего времени» не находилось ни сил, ни желания...

А как актуально звучит сегодня пьеса **Островского «Бешеные деньги»!** Как будто сошедшей со страниц глянцевого журнала предстает перед нами Лидинька, томные интонации и жеманные манеры которой идут вразрез с ее жаждой материального благополучия. Как неумна она, как мелочна... Как, кажется, безжалостно режиссер обнажа-



«Самоубийца». 1988

ет ее суть. А ведь рядом с ней, казалось бы, такой правильный, такой честный и такой порядочный Васильков. Но Рабинович не был бы собой, если бы остановился на этой, в общем-то, лежащей на поверхности интерпретации. В финале он в мгновение ока переворачивает ситуацию — изящно, виртуозно и... совершенно логично! Савва — человек дела, деловой человек — является к Лидиньке с абсолютно конкретным предложением. На нем — дорогой костюм и красный шарф, завязанный на шее модным

узлом — приметой времени. И вдруг становится понятно, что с такими людьми не совладают все те наивные Глумовы, Кучумовы и Телятевы, которые так мечтали о бешеных деньгах и которые даже вообразить себе не могли, какое денежное бешенство может твориться в эпоху красных новорусских шарфов...

В творческой биографии Михаила Рабиновича, как в стихах, рифмуются строки и темы. Есть зримая смысловая связь между «Вишневым садом» и «Дачниками». Существует она с дистанцией поч-

ти в четверть века и между рошинским «Эшеломом», «Отпуском по ранению» Вячеслава Кондратьева и «Луной и листопадом», поставленным по повести народного поэта Башкортостана Мустая Карима «Помилование».

В «Луна и листопаде» найденный Михаилом Рабиновичем и художником Вячеславом Видановым ход соединения двух пластов — театрального и кинематографического — позволил показать лирическую драму в таких деталях и подробностях, что в зале не остается равнодушных, а к финалу зрители и вовсе не стесняются бегущих по щекам слез...

Есть пьесы, которые долгие годы лежат в его режиссерском портфеле. Он мечтает о «Трех сестрах». Четко выстроив для себя концепцию спектакля, Рабинович не может согласиться на внутренний компромисс — нет в труппе Андрея, через драматизм судьбы которого он прочитал чеховский шедевр...

А вот «Старый дом» Алексея Казанцева дождался своего часа. Именно с этим названием пришел Михаил Исакович на переговоры к директору театра Вячеславу Стрижевскому в декабре 1983-го, но по ряду причин пьеса не была принята к постановке.

Старый дом, выстроенный на сцене сценографом Вячеславом Видановым — одним из постоянных соавторов Михаила Рабиновича, разрушается не от времени. Он, как и судьбы героев, рушится от поселившейся в нем Нелюбви, от невозможности услышать главное...

Невозможно в одном тексте рассказать обо всех любимых зрителями и актерами спектаклях. Каждое режиссерское высказывание Михаила Рабиновича выношено, взвешено, подготовлено месяцами долгих раздумий. Почти все они рождаются тяжело. Он из тех режиссеров, которые почти никогда не бывают удовлетворены результатом и могут продолжать работу над постановками, возобновлять репетиции даже тогда, когда спектакли идут в репер-

туаре много лет. Вот и сейчас, готовя к выпуску спектакль «Свой путь» по пьесе Ярославы Пулинович — спектакль на двоих актеров! — и будучи остановленным известными обстоятельствами почти на финишной прямой, он не прекращает поиски важных акцентов, точных логических ударений, подтекстов.

Он не любит смотреть свои спектакли из зала, особенно в дни премьеры. Закрывшись в кабинете, внимательно слушает трансляцию, улавливая каждую неверную актерскую интонацию. Не любит похвал — «лучше скажите, что пока не получилось!»

Зато умеет радоваться успехам приглашенных режиссеров. И это позиция принципиальная — театр должен сотрудничать с представителями совершенно разных по стилистике и эстетике школ. Именно поэтому на афишах театра можно встретить имена многих известных российских и зарубежных мастеров.

Михаил Исакович до самозабвения любит своих актеров, хотя не всегда признается в этом. Говорит, что придумывает их для себя, влюбляется в них и боится разочароваться. Оттого бывает к ним строг, требователен чрезмерно. Он из тех режиссеров, кто не боится давать роли «на сопротивление», идет от сути, а не только от внешней характеристики. Может репетировать короткую сцену часами, добиваясь чистых «нот». Тяжелее всего, порой до физической боли, переживает предательство...

Он строит свой дом, свой театр — не по схемам, не по стандартам, а, как и просил Поэт, по сердцу, по азарту, по чертежам своей души. «Театр — дело духовное, в театре можно (и нужно) спасаться от суеты, пошлости, находить ответы на вопросы, которые тебя мучают... Театр не зря когда-то называли храмом. Театр — это место, где человек очищается, театр — во спасение человеческой души...»

*Елена ПОПОВА*



# ГОРЕСТНЫЙ ОПТИМИСТ КОНСТАНТИН РАЙКИН

## Постюбилейное...

**П**рирода не отдыхает. Ни на ком. Никогда. Просто она не считает нужным доводить до сведения смертных свои замыслы. И счастливы те, кому все-таки удастся разобраться — каких даров они удостоились и, главное, как распорядиться ими должным образом. Удастся это немногим. **Константин Райкин** — из числа таких счастливцев. Но, в отличие от большинства из них, он знает — данное тебе, тебе не принадлежит: *«Наблюдающий за нашей жизнью либо поощряет человека, либо наказывает. Он меняет твою судьбу, в зависимости от того, как ты ею распоряжаешься. И талант тебе дарован не навсегда. Он может его отнять, если ты его не ценишь и растрачиваешь на ерунду, а может и добавить, если ты реализуешь его по максимуму, стремишься вверх, становишься лучше. В общем, наша судьба не определена раз и навсегда, но в значительной степени зависит от нас самих...»*

Откуда пришло к Райкину-младшему это знание, догадаться нетрудно: *«Подлинная связь с родителями создается атмосферой, царящей в доме. Мама и папа воспитывали нас с сестрой собственным примером. Не нотациями и правоучениями, а поступками, тем, как они проживали день за днем свою жизнь»*. А делали они это очень достойно. Когда речь заходит об отце, Константин Аркадьевич нередко вспоминает такую историю из детства. Однажды Аркадий Исаакович принял с увлечением рассказывать сыну об одном замечательном, очень известном артисте, и маленький Костя вдруг поинтересовался — кто знаменитей, папа или тот артист. На что Райкин-старший, внезапно посуровев, ответил: «Никогда больше таких вопросов не задавай!»

Судя по всему, это был один из важнейших уроков в жизни Райкина-младшего: *«Я понял тогда, что есть вещи несравненно более важные, чем слава и известность. В нашей семье вообще было не принято говорить на эту тему.*



Константин Райкин

*Вернее, так — папа все время кем-то восхищался, но не успехом этого человека, а его мастерством и талантом, которые вдохновляли и его самого на что-то новое. Он и мне передал эту способность — восхищаться, не завидуя. Мне кажется, если человек, посвятивший себя творчеству, черпает «вдохновение» в чужих неудачах и промахах, он идет не по своей дороге».*

Свою дорогу Константин выбирал сам и, думается, знал, куда и на что шел. Аркадий Исаакович и Руфь Марковна не стремились к тому, чтобы сын пошел по их стопам, но, как люди мудрые, понимали, что вряд ли их Косте удастся этого избежать. Серьезные занятия спортивной гимнастикой, учеба в физико-математической школе при Ленинградском университете и даже сильное увлечение биологией, пережитое им в старших классах, — все отступило перед неодолимой силой призвания. Нужно очень любить свое дело, чтобы годами, изо дня в день доказы-



вать всем, что занимаешься ты им по праву, данному твоим предназначением, а не громкой фамилией.

Неизбежные сравнения с выдающимся, а если по правде, то – гениальным – отцом, сопровождающие Райкина фактически всю его профессиональную жизнь, можно было бы счесть проклятием, если бы не потрясающее умение Константи́на Аркадьевича барьеры на пути к цели превращать в трамплины для ее достижения. *«Для подавляющего большинства населения нашей страны я всегда был и навсегда останусь сыном Аркадия Райкина. Ко мне, как к отдельной величине, по большому счету, могут относиться только те, кто хоть раз побывал в нашем театре, видел наши спектакли, и этих вторых куда меньше, чем первых. И что бы я не сделал в профессии, этого соотношения не изменить. С ним нужно просто жить, что я и делаю, по мере сил. В стремлении сравнивать есть что-то глубоко мещанское. А в искусстве, и, шифе, в творчестве вообще, сравнение невозможно в принципе. Универсальной, единой для всех и применимой ко всему шкалы не существует. И в принципе существовать не может, потому что каждый наносит на нее деления по своему вкусу. Помните, у Мандельштама: «Не сравнивай. Живущий несравним»? Не внемлют...»*

Если по-человечески, то больше всего Константин Райкина как раз и огорчает в людях нежелание прислушиваться друг к другу: *«Делить на правых и виноватых, своих и чужих, рвать глотки тем, кто с тобой не согласен, и крушить то, что не твоими руками создано – всего этого в нашей жизни становится больше и больше. С какой легкостью люди выплескивают годами копящуюся ненависть. И каких трудов многим стоит даже малейшая попытка услышать мнение, отличное от собственного, посочувствовать чужому несчастью, пожалеть того, кто в этом нуждается...»*

Сам себя Константин Райкин называет горестным оптимистом и признает, что с каждым днем оставаться оптимистом все сложнее. Поскольку убежден: легких, простых, безоблачно счастливых времен не бывает. Времена всегда трудные. И прожи-



«Ричард III». К. Райкин в роли Ричарда

вать их достойно, по его мнению, помогает именно театр – для чего же еще и существует высокое искусство? Конечно, *«разрушительному влиянию жизни противостоять трудно. Но на те два часа, что идет спектакль, мы получаем практически неограниченную власть над человеческими душами и можем сделать так, чтобы они хотя бы на это время становились яснее и чище. Влюбом мерзавце есть что-то хорошее, просто приоритеты у него расставлены в обратном порядке. Но хороший спектакль способен этот порядок переастроить, и пока он длится, злодей хоть немного, но посочувствует человеку доброму, хитрый – простодушному, обманщик – честному, негодяй – порядочному. И Бог это увидит».* А потому для него театр, возможно, самое лучшее дело на свете. Даже, получается, в каком-то смысле – бого-



«Ричард III». К. Райкин в роли Ричарда

удовное: *«Я думаю, что любой театр – для Бога, но обязательно через людей».*

Если вдуматься, с этим трудно не согласиться. Театр неспроста когда-то нарекли храмом – здесь тоже можно заниматься изучением природы зла, поселяющегося в душе человеческой. И тема эта для Константина Райкина, пожалуй, наиважнейшая. С какой стороны он не подходил бы к своим персонажам – будь это безбашенный **брехтовский Мэкки-Нож**, несчастный **Георг Замза Кафки**, **шекспировский** коронованный горбун **Ричард** или **Текстор Тексель**, терпеливо ждущий своего часа на соседнем кресле в зале ожидания аэропорта, но выведенный на чистую воду нашей современницей **Амели Нотомб**, – каждый раз актер находит ту щелку, через которую в них проникают несправедливость, обида и боль, образующие адскую смесь, мало-помалу выедающую душу до самого доньшка. И каждый раз актер со всей убедительностью, на какую он только способен, начинает доказывать нам, вольготно расположившимся в зрительном зале и свято верующим, что сами мы ничего об-

щего не имеем с теми, за чьими страданиями наблюдаем из спасительной темноты, что происходящее на сцене может стать и с нами, если однажды нам перестанет хватать тепла, понимания, участия, любви, в конце концов. И у нас нет шанса уклониться от этой беспощадной правды...

Можно сколь угодно долго заниматься конструированием более-менее валидных гипотез, относительно того, как этому артисту удастся снимать защитные барьеры, которые мы по давно укоренившейся привычке выстраиваем между собой и «другими». Но разгадать этот секрет невозможно – ключ лежит за пределами собственно мастерства. К примеру, Райкин первым начал играть камернейший **«Контрабас» Зюскинда** на тысячные залы, умудряясь устанавливать доверительнейшие отношения с каждым из этой тысячи. Как? Пожалуй, артист и сам не рискует объяснять: *«Мне интересно именно так играть эту историю. А как заманчиво было бы «Войну и мир» сыграть в небольшой комнате или даже в лифте. Не для того только, чтобы получить «эффект наоборот»». Просто проблемы космического масштаба очень ув-*

лекательно решать на пространстве, размером со стичечную головку, а глубоко личные, так сказать, интимные – на огромной площади. Потому, что надо еще разобраться, где он – искомый нами космос. В маленькой душе маленького человека – начала и концы всего рода человеческого. Его трагедия – это трагедия глобальная. Потому что живет он в каждом из нас».

Вторую чашу внутренних «весов» Райкина занимает **Высшая школа сценических искусств**, созданная им в 2012 году. Педагогика для него не менее, а в чем-то и более важна, чем руководство театром, поскольку он не может не думать о том, кто в этот театр (да и не только в этот) придет завтра и послезавтра. Отдавая львиную долю своих сил ученикам, Константин Аркадьевич убежден – актерское дело непознаваемо: *«Сколько ни учишь, всегда обнаружится что-то, чего ты еще не знаешь или не умеешь. Тот, кто думает, что он все знает, – дурак. Я себя тоже считаю учеником: всегда есть чему научиться у тех, кому преподаешь. Да, опыта у них меньше, но именно поэтому они порой что-то делают лучше, чем ты. Потому что тебе мешает опыт, оборотной стороной которого становится утрата бесстрашия, азарта первооткрывательства. А в нашем деле все нужно делать, как в первый раз. Зрителю плевать, что ты играешь этот спектакль в сотый раз. Он сегодня смотрит на сцену, и ему нет дела до того, как гениально ты играл вчера или сыграешь завтра».*

О работоспособности Константина Аркадьевича ходят легенды. Это тоже – фамильная черта. У тех, кто хоть раз наблюдал за тем, как он репетирует, создается стойкое впечатление, что внутри у него атомный реактор индивидуального назначения. От этого реактора подзаряжаются и его артисты, и его ученики, в которых, по всей видимости, запускается цепная реакция, своя у каждого. Мастер не устает повторять: «Гениальными артистами не рождаются, а становятся!» И ссылается при этом на кем-то из великих выведенную формулу, гласящую, что гениальность – это умение направить свои усилия в нужное русло. То есть никакой высшей магии, никакой inferнальности – дело надо делать, господа, как говаривал классик.

Делом Константин Аркадьевич занимается сутки напролет, приходя в театр к 9 утра и покидая его далеко за полночь: *«Я человек последовательный и методичный. Самое большое мужество – каждый день понемногу двигаться к намеченной цели. На такие усилия мало кто способен. Почивать на лаврах, пусть и воображаемых, куда приятнее».* Сам же он всегда готов отступить в сторону то, что уже умеет, и начать осваивать нечто совершенно неизвестное. И так, судя по всему, было всегда. По окончании **Щукинского училища** его приглашали четыре театра, включая **МХАТ**, тогда уже гремевшую **Таганку** и не менее громокипящий **«Современник»**. Подумав, он выбрал... «Современник», понимая, что Юрий Петрович Любимов будет использовать те его качества, которые и так развиты, – пластичность, эксцентричность, гротескность. А вот у современниковцев можно будет поучиться тому, чего он еще не умеет. Но когда через 10 лет пришло понимание, что некий «полюлок» достигнут, Райкин ушел в театр своего отца и начал там все пусть и не с нуля, но в совершенно другой системе координат. И не побоялся, когда пришла пора принять театр из рук Аркадия Исааковича.

Да, при Константине Аркадьевиче **«Сатирикон»** обрел иное лицо, но внутренняя, глубинная связь с Ленинградским театром эстрады и миниатюр существует и по сию пору. Потому что Райкин-младший не перестает вести диалог с Райкиным-старшим, так сказать, «отцом в квадрате» – и его самого, и этого театра: *«Что бы я ни делал, всегда задаюсь вопросом – а что бы сказал папа? И всегда представляю, как бы он отреагировал на тот или иной спектакль или поступок. Когда я пришел к нему в театр, мы успели о многом переговорить, так что путь, по которому движется театр, был ему в общих чертах известен. Но все равно, каждый раз перед премьерой меня терзает одна и та же мысль – а вдруг не получится, а вдруг не справимся? Каждый новый спектакль – как первый. Каждый – на стыке безумного страха и безумной же смелости. По-другому не получается. И, наверное, так и должно быть!»*



К. Райкин в спектакле  
«Контрабас»

Абсолютно равнодушный к успеху лично, он очень остро реагирует на успех спектакля как такового, поскольку убежден, что хороший спектакль непременно должен быть принят публикой: *«Спектакль существует только в настоящем. Здесь и сейчас. У него, по большому счету, нет будущего. И если спектакль не понят сейчас, его уже не поймут никогда, ведь театр, так или иначе, отражает именно сегодняшний день – его ритм, пульс, дыхание. Спектакль, в отличие от литературного произведения или, скажем, архитектурного сооружения, не имеет права опережать время».*

Для Райкина театр – средство проникнуть под кожу самого непробиваемого

зрителя, а потому он должен быть дерзким, резким, жестким и даже жестоким – иначе до многих он так и не достигнется, ведь в зале сидит самая разная публика. Константин Аркадьевич не любит, когда «Сатирикон» называют элитарным. Он вообще против строгих рамок и неколебимых ограничений...

И юбилей для него не повод ни для подведения итогов, ни для нагромождения планов – наша сегодняшняя жизнь слишком непредсказуема и для того, и для другого...

Виктория ПЕШКОВА

Фото с официального сайта театра «Сатирикон»

# СНЕГУРОЧКА С МЕЩЕРСКОГО БУЛЬВАРА

**К**ак вы думаете, где обитает красавица Снегурочка? Нет, не только в Берендеевом царстве, придуманном драматургом Островским, а... на Мещерском бульваре в Доме сказки под названием детский театр «Вера». Снегурочка — любимая роль одной из ведущих актрис этого **Нижегородского театра Александры Трушкиной**, готовящейся отметить творческий юбилей. В театре ее называют не иначе, как «наша Саша-Шурочка». Обаятельная, улыбчивая, звонкая и озорная, она абсолютное воплощение амплу трагедии на роли девочек, мальчиков и юных героинь. «Работать с ней — это подарок», — считает художественный руководитель коллектива **Вера Горшкова**. Ее мнение разделяют режиссеры **Ирина Лаптиева**, **Владимир Червяков** и **Александр Ряписов**: «На репетициях Саша все схватывает на лету, она органична в каж-

дой своей роли, которые нельзя приравнять к детским — это тоже личности, только другого масштаба».

## В ТЕАТРЕ — ПРЯМИКОМ ИЗ ДЕТСТВА

*— Саша, из множества профессий вы отдали предпочтение именно театру. Как пришли к лицедейству, помните ли свой дебют?*

— Думаю, способности и предрасположенность к какому-либо делу проявляются у человека еще в раннем детстве. Моя мама говорит, что у меня было очень яркое воображение и бурная фантазия — наверное, благодаря большому количеству сказок, которые я постоянно читала. Я все время что-то придумывала, сочиняла. В каждый новогодний праздник мы с младшим братом устраивали домашние концерты. Готовились заранее: вспоминали стихи, выученные в школе, произведения на фортепиано, которые играли на экза-

Александра Трушкина







«Обыкновенная история». В роли Марии Михайловны Любецкой

менах, разучивали песни, сочиняли театральные сценки, делали реквизит.

Впервые вышла на сцену, когда мне еще не было шести лет: в детской музыкальной школе участвовала в спектакле «Теремок», играла Мышку. Помню, как волновалась, тогда уже понимая, насколько это ответственно. Ну а всерьез задумалась о театре, когда побывала на дне открытых дверей в Нижегородском театральном училище и посмотрела спектакль.

— Окончив театральное училище, вы несколько сезонов проработали в Туле, а потом вернулись в родной Нижний Новгород. А почему выбрали именно детский театр «Вера», а не академдраму, ТЮЗ или «Комедию»?

— К моменту моего возвращения некоторые мои друзья и сокурсники уже служили в театре «Вера» и много рассказывали о нем. А театр, как известно, дело коллективное. Для актера огромное значение имеют партнеры на сцене, которым ты можешь доверять, с кем ты на одной волне, в ком всегда найдешь поддержку

как профессиональную, так и человеческую. Именно такие люди окружают меня в театре «Вера»: это коллектив единомышленников, что для меня очень важно и дорого.

#### ЧТО НИ РОЛЬ — ТО ГРАНЬ ХАРАКТЕРА

— В вашем послужном списке более двадцати ролей: от лирических и драматических до характерных и отрицательных персонажей. В «Алых парусах», например, вы играете Ассоль: мечтательную, романтическую. Совсем другой характер создали в спектакле «Майя и Кощей», где ваша героиня порывистая, беззащитная, которую одноклассники гнобят не за синие волосы и пирсинг в ушах, а скорее за независимость и неординарность. С невероятной искренностью и самоотдачей вам удалось передать страдания девятилетней девочки, переживающей развод родителей, в психологической драме «Дети Медеи». Что вам ближе?

— Мне кажется, что самое интересное в нашей работе — не застывать в рамках од-



«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»

ного ампула, а искать в себе что-то новое. Делать то, что ты еще никогда не делал. Это всегда выход из зоны комфорта, сомнения и переживания. В поиске и есть смысл нашей профессии. Характер человека многогранен, в нас столько намешано... Даже если роль не совсем твоя, надо найти в душе черту, быть может, не слишком в тебе проявленную, которая ярко представлена в образе. Взрастить ее — и открыть новую себя. Конечно, немалое участие в создании образа принимает режиссер. Он направляет, подсказывает, иногда провоцирует, но я всегда ему доверяю.

— *Особое место в вашем творчестве занимает роль Снегурочки. Юные зрители обожают ее и ждут не дождутся новогодних праздников, чтобы испытать восторг от волшебных превращений на сцене и встречи с Дедом Морозом и его внучкой. А что испытываете вы, когда играете эту роль?*

— Снегурочка — первая роль, которую мне доверила сыграть наш художест-

венный руководитель Вера Александровна Горшкова. Вообще, к новогодним праздникам у меня особое отношение. Это непростая пора для артистов: нужно много энергии и сил, чтобы сыграть по три-четыре спектакля в день. Но я это время очень люблю. Наши сказки всегда построены на общении со зрителем, на интерактиве. И когда я выхожу в хоровод возле елки, вижу детские глаза, полные веры в чудо, испытываю огромную радость, что сопричастна этому волшебству.

— *Режиссер Ирина Лаптиева недавно вела вас на роль Синеглазки в свой спектакль «Молодильные яблоки». На репетиции вы ярко и выразительно представили свою героиню. Зрители успели оценить вашу новую работу?*

— К сожалению, сыграть в этой сказке пока еще не успела: коронавирус внес свои коррективы — все спектакли в нашем театре были отменены. Но я надеюсь, что мы обязательно встретимся с



Александра Трушкина в роли Снегурочки

нашими маленькими зрителями. Наши «Молодильные яблоки» — замечательный спектакль, очень веселый, дающий много «воздуха» для импровизации, существовать в нем легко, да и поозорничать я люблю.

— *Не секрет, что актеры любят розыгрыши. А вы становились объектом шутки?*

— Конечно! Мы все время друг друга разыгрываем! Чаще всего это бывает на заключительном новогоднем представлении. В актерской среде мы его называ-

ем «зеленая елочка» по аналогии с «зеленой сменой» в кино: актеры так там «зеленят», что диву даешься их фантазии и выдумкам! Может произойти все, что угодно! Но это мы делаем исключительно друг для друга, зритель мало о чем догадывается. Да и шутим всегда по-доброму. Однажды на заключительной «елке» меня разыграли. Отправляя Тотошку домой, я стукнула каблучками волшебных золотых туфельек... и со сцены исчезли все, даже Дед Мороз! Я так растерялась, что из глаз предательски потекли слезы. Представляете: стоишь на пустой сцене перед полным зрительным залом и не знаешь, что делать. Я зажмурила глаза, прошептала: «Вернитесь, пожалуйста!» — и вновь стукнула золотыми каблучками. И все на сцену вернулись!

— *По мнению знаменитого чешского писателя Карела Чапека актерское ремесло не легче военного. На этом «фронте» у вас немало побед на театральных фестивалях и конкурсах, отмеченных различными наградами. О какой несыгранной роли мечтает Александра Трушкина, Снегурочка из Дома сказки на Мещере?*

— Моя актерская судьба, слава Богу, складывается счастливо. У меня много разнообразных, интересных ролей, и мне есть, что ими сказать зрителю. Я радуюсь всегда любой роли, главной или второстепенной, мне интересна любая работа. Ведь принимать участие в рождении спектакля — это такое счастье! А еще, перефразируя Высоцкого: «Лучше гор могут быть только горы, на которых еще не бывал», скажу: «Лучшие роли — это роли, которые ты еще не играл». И я верю, что лучшие роли у меня еще впереди!

Владимир ШЛЫКОВ

Фото предоставлены театром

*P.S. Номер уже готовился к выходу, когда из Нижнего Новгорода пришла печальная весть — наш постоянный автор Владимир Шлыков скончался.*

## «ГЛАВНЫЙ АКТЕР ФАНТАСМАГОРИЧЕСКОГО ТЕАТРА»

Так назвал нашего юбиляра **Валентина Иосифовича ГАФТА** драматург Григорий Горин, расшифровывая его фамилию. Думал, вероятно, что в шутку, а с расстояния десятилетий воспринимается всерьез. А как может быть иначе, если припомнить хотя бы один факт: в фильме **Юрия Кары «Мастер и Маргарита»** Валентин Гафт сыграл **Воланда**, а в ленте **Владимира Бортко** — первосвященника **Каифу**. В спектакле **Анатолия Эфроса «Три сестры»** явился блистательным **Соленым**, а спустя годы — в спектакле **Галины Волчек** стал **Вершининым**... Здесь видится не только фантасмагорический театр, но и поистине фантасмагорический масштаб дарования артиста!

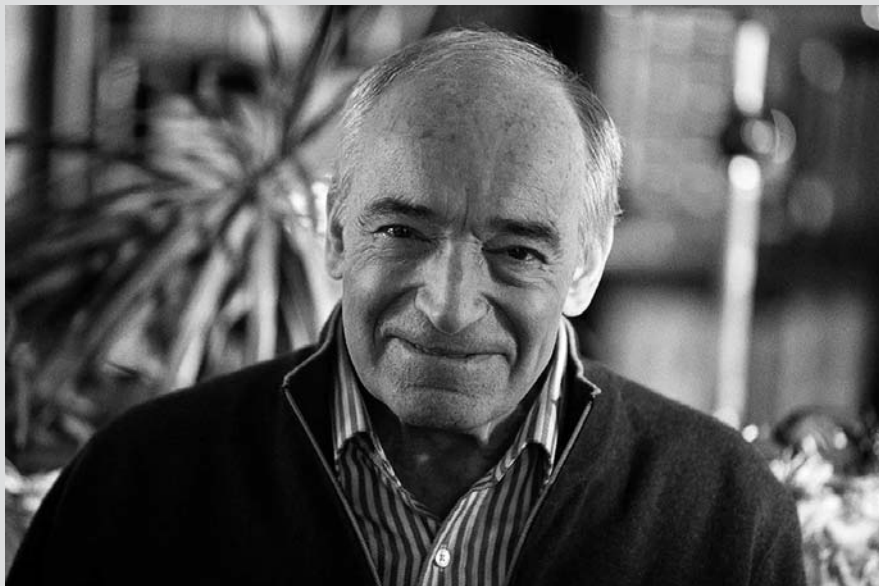
Трудно сыскать любителя кинематографа, театра и острых эпиграмм в нашей стране, который не знал бы имя Валентина Иосифовича Гафта. Его литера-

турные портреты коллег и не только давно уже вошли в пословицы и поговорки, как говорилось о Грибоедовской комедии «Горе от ума». Порой шуточные, порой весьма ядовитые — они мгновенно запоминались и цитировались по случаю и без случая даже людьми, далекими от искусства. Потому что были по-настоящему талантливы, свидетельствуя не только об актерском, но и о несомненном литературном даре их творца.

**2 сентября** Валентину Гафту исполнилось **85 лет**. Солидный возраст и болезни, мешающие артисту сегодня выходить на сцену, заставляют в каком-то смысле с обостренной любовью и благодарностью вспоминать, сколько и КАК было сделано им на сценических подмостках и в кинематографе.

Обладая очень яркой, но в 60–70-е годы пригодной лишь для «отрицательных» ге-

*Валентин Гафт*





Л. Ахеджакова и В. Гафт  
в спектакле «Спешите  
делать добро».  
Театр «Современник», 1979.  
Фото В. Христофорова

роев внешностью, Валентин Гафт не сразу обрел популярность. Поступив в труппу **Театра имени Ленинского комсомола**, он сыграл роли, сразу же принесшие ему успех в спектаклях **Анатолия Эфроса** «104 страница про любовь» **Эдварда Радзинского** и маркиза **Д'Орсиньи** в **Булгаковском «Мольере»**, а затем вместе с режиссером перешел в **Театр на Малой Бронной**. Здесь артистом были сыграны поистине звездные роли в спектаклях Эфроса «Три сестры» **А.П. Чехова (Соленый)** и **Колобашкина** в «Обольстителе Колобашкине» **Эдварда Радзинского**. В полной мере раскрылся многогранный талант Валентина Гафта в «Современнике», где он сыграл множество ролей, в числе которых — **Адуев-старший** в «Обыкновенной истории» по роману **И.А. Гончарова**, **Стеклова-Нахамкеса** в «Большевиках» **М. Шатрова**, **Глумова** в «Балалайкне и К» по роману **М.Е. Салтыкова-Щедрина**, **Лопатина** в спектакле «Из записок Лопатина» по **К. Симонову**, **Фирса** в «Вишневом саде» и **Вершинина** в «Трех сестрах» **А.П. Чехова**, **Горелова** в «Спешите делать добро» **М. Рощина**, **Городничего** в «Ревизоре» **Н.В. Гоголя**, **Джорджа** в «Кто боится Вирджинии Вульф?» **Э. Олби**, **Лейзера** в «Трудных людях» **Й. Бар-Йосефа**, **Веллера Мартина** в «Игре в джин» **Дж. Кобурна**... Это — лишь малая толика его ролей. А на сцене

**Театра имени М.Н. Ермоловой** Гафт играл вместе с **Владимиром Андреевым** в спектакле «Самая большая маленькая драма»...

Что касается кинематографа, из огромной фильмографии можно ограничиться всего несколькими персонажами, известными абсолютному большинству зрителей в лентах «Гараж», «О бедном гусаре замолвите слово», «Чародеи», «Аэлита, не приставай к мужчинам!», «Визит дамы», «Небеса обетованные», «Сирота казанская», «На всю оставшуюся жизнь», «Очень простая история».

Несколько лет назад мудрый Валентин Иосифович Гафт говорил в интервью о времени, доставшемся на нашу долю: «С добротой, с совестью плохо стало. Поэтому очень важно определить систему ценностей. И после этого вещи, которые казались важными, становятся мелкими и ненужными. То, что сегодня происходит, — это не пустяк. К этому давно шли. Это человечеству сигнал быть чище, справедливее».

А век суррогатов недолго будет длиться. Наша страна богата талантами.

Одним из которых на протяжении десятилетий стал для нас Валентин Гафт. И мы от всей души желаем любимому артисту здоровья, энергии, благополучия!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»



## ПО ВСЕМ ПРАВИЛАМ ИСКУССТВА

**К**ак мода влияет на театр? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно сопоставить оба эти явления. Да и с методической точки зрения стоило бы сначала дать весомые «академические» определения театру и моде. Но поскольку речь о явлениях субъективных, более чем абстрактных, с широким полем смыслов, определений существует множество. Дабы не увязнуть во всех «за» и «против», попробуем сразу ухватить суть. Для начала – что же их объединяет? Во-первых, сцена или лучше сказать сценическое пространство. В театре это подмостки, в моде – подиум, в самом широком смысле, включая и витрины магазинов, и телевизионную рекламу, и обложки журналов, которыми руководят современные «Миранды Пристли», и, собственно, саму дорожку для показа. А в этом пространстве проживают не свои жизни люди – актеры и модели. Последних Питер Брук в «The Guardian» остроумно определяет как «людей, идущих сквозь пустое пространство, пока на них смотрит кто-то еще». Отведи взгляд, и модель исчезает, смысл ее существования тоже.

Во-вторых, это конечно костюм тоже в самом широком смысле. Очевидно, что будничная одежда, пусть даже очень модная не поможет режиссеру решать его конкретные задачи. В сценический костюм придется заложить характерные черты героя, историческую эпоху, ассоциативный ряд, а также не забыть про художественную стилистику в рамках общей сценографии, символики цвета. Наконец, про простую функциональность: изощренные вариации танцоров-солистов в «Дон Кихоте» не исполнить в громоздко тяжелых платьях от Гальяно.

А что определяет их непохожесть, разделяет их? Да то же самое! Пустое пространство подиума, сквозь которое идет модель, может вмещать в себя только какую-нибудь одну идею дизайнера, объединяющую коллекцию, в то время как пространство сцены полно явных и скрытых смыслов, аллюзий, ассоциаций, символики. Тайн, если хотите.

Даже закрыв глаза, театральный зритель все равно остается в особой атмосфере сцены. Что касается костюма, то в современном мире высокую моду и театр разделяют лишь степень гламурности и цена. Немного цинично, но правда. Категория цены для зрителя выражается в том, что стоимость билета в наипрестижнейший храм Мельпомены на премьеру наимоднейшей постановки все равно не дотянет до стоимости модного лука от Шанель. Для актеров это будет выражаться в более дорогих тканях их костюмов, более дорогой отделке деталей и аксессуаров, более вычурных силуэтах и крое.

Если обратиться к истории взаимоотношений моды и сценического костюма, то, в первую очередь, хочется отметить стремительность их эволюции. В конце XIX – начале XX века эта связь была очень хорошо видна. Театральная сцена являлась как бы вит-



риной гламура и помогла продавать больше модной одежды за пределами зрительных залов. Колонки европейских газет, посвященные моде, действительно, делали обзор сценических костюмов, актрисы в самом деле старались продемонстрировать «последние модные писк» в ролях, в основном, в современных пьесах, независимо от своих собственных предпочтений в одежде, а кутюрье использовали сцену как бесплатную витрину, заставляя модниц заказывать те же орнаменты, что они видели в свете софитов.

Потом появился серьезный и вдумчивый подход к достоверной реконструкции исторических костюмов на сцене. Но и их детали, элементы, стиль тоже выходили на улицы. А дальше эта эволюция начала ускоряться в геометрической прогрессии. Если скорость смены модных тенденций в Средневековой Европе исчисляется столетиями, в XVIII веке десятилетиями, в XIX — годами, то в XX и тем более в XXI веке тренд-сеттеры могут заставить мейнстрим менять силуэт, цвет, фактуру, прическу по несколько раз в год. Каноны при этом полностью размываются, крупные модные дома сотрудничают с блогерами и рэпперами, коллекции мельчают до капсульных или миникапсульных. Те же процессы идут в театрах. Спектакли, за редким исключением, сами по себе недолго живущие творения. Массовый зритель, погоня за кассовыми сборами, технологизация зрелища за счет технических инноваций, сиюминутная мода на авангард, рождают скоротечные спектакли, прививают новые, но такие же недолговечные вкусы, быстро меняют кумиров.

Пожалуй, здесь будет уместно привести примеры взаимопроникновения театра и моды. Их великое множество. Лев Бакст и дягилевские сезоны: его яркие и смелые сценические костюмы заложили тренды в уличной моде, превратив его фактически из театрального художника в модного кутюрье. Надежда Ламанова, поставщица одежды для императорского дома в царской России, фактически, создала культуру театрального производства костюмов уже в СССР, была замечена и приглашена в качестве художника по костюмам в самые именитые театры



того времени. Костюмы для мортонской «Веселой вдовы» 1907 года от Люсси Дафф-Гордон вообще прогремели на весь мир. Коко Шанель и «Антигона» Жана Кокто 1922 года, балеты Ролана Пети и костюмы для них от Ив Сен-Лорана, Версаче, начавший работать с Ла Скала в далеком 1982-м и продолжавшим сотрудничество вплоть до смерти в 1997 году, Кристиан Лакруа и «Федра», Юбер де Живанши и «Жизель», Александр Маккуин в «Эоннагате», Игорь Чапурин в постановках Большого театра...

Модельеры сегодня создают из своих работ целые театральные постановки со своей драматургией и сюжетом, как например, те же показы Шанель, каждый из которых сейчас театрализован, со сложными декорациями и сюжетом. Или Жан-Поль Готье и его автобиографический спектакль-шоу, недавно яркой и громкой волной прокатившийся по Москве.

Современный театр, в свою очередь, приглашает художников-модельеров в качестве



художников-постановщиков драматических спектаклей, опер и балетов. В этом заслуга, конечно, прогрессивных режиссеров, директоров театров и продюсеров, которые стремятся удовлетворить жажду зрителей к визуальной новизне. Новые силуэтные линии костюмов и декораций, новый стиль, новое виденье — все это может «наворожить» художник-модельер, для которого театр — безграничное пространство полета фантазии.

Мода как вереница последних трендов влияет на театр только в одном направлении — на мой взгляд, это исключительно финансовый вопрос прибыли, как и во многих других областях жизни социума. И это, как ни странно, не вопрос морали. Невозможно сюда подвести михалковскую «кроху» и с уверенностью сказать ей «это плохо». Мы, без сомнения, сегодня общество потребления. Мода сама по себе — квинтэссенция модели потребительского общества. Так что прогресс не остановишь. Мы имеем то, что имеем. Это наша повседневность, наше *c'est la vie*. Режиссеру и

продюсеру спектакля нужна в том числе зрелищность и новизна в сценографии и костюмах, то, что заставит зрителя приходить на спектакль, возможно, даже повторно.

Новизна — это вообще современное божество: тренды, флэш-мобы, «фишки», вирусные видеоролики появляются и исчезают сегодня с ужасающей скоростью, которую не знал даже XX век. Продюсер или режиссер приглашает модного дизайнера, имени того или не очень (именитый на афише финансово выгоднее) в качестве художника по костюмам или сценографа. А дальше все зависит от таланта этого художника и его коллаборации (сейчас это слово в моде) с режиссером и актерами. Если ему удастся не только поместить в центр сцены авангардную конструкцию «непонятно чего» и одеть актеров в нечто невообразимо модное (или раздеть их всех до одежды, которую подарила мама при рождении, что считается еще более модным), а сделать яркие и современные костюмы, тонко и глубоко проникнув в суть персонажей, в эпоху, в драматургию спектакля, в режиссерскую задачу, такая мода на сцене будет оправданной, принесет успех и возможно даже шагнет на улицу (хотя кинематограф здесь вряд ли уступит театру). Если таланта художника, рафинированной работы ума и души всех создателей зрелища будет недостаточно, мода останется модой, а пьеса — пьесой. Погоня за веянием «нового времени», реализация «модного» замысла не всегда адекватны или, лучше сказать, художественны и могут привести к провалу у массового зрителя и к крикам «браво» у элитарной публики и наоборот, либо вовсе не понравятся никому.

Современное оформление, действительно, не канонизируется никакими правилами и целиком зависит лишь от таланта личностей, его создающих. Новейшие технологии с преобразованием видео и аудиоряда, новая декоративная среда, свобода выбора формы и содержания ограничиваются лишь фантазией и компетенциями специалистов своего дела.

*Сергей ПУГАЧЕВ,  
художник-модельер, художник по костюмам  
театра и кино, сценограф*

# В НАЧАЛЕ БЫЛО CONTRAPPOSTO...

«Все начиналось с Фуэте...»

Валентин Гафт

«Вначале все croisée»

Екатерина Гельцер

Говорят, что критик — это профессиональный зритель. И это во многом верно. Но если человек, посещающий театр, не планирует и даже откровенно не хочет осваивать критическую стезю — должен ли он все равно стремиться к тому, чтобы быть профессиональным зрителем? Нам кажется, должен. Потому что театру — современному театру — очень нужен неравнодушный, думающий, размышляющий зритель. И мы бы очень хотели сейчас приоткрыть тяжелую и для многих рядовых зрителей «пыльную» кулису балетной сцены и попробовать объяснить «кухню» такого театрального феномена, как классический танец. Разумеется, не во всей его полноте, но опираясь только на одну его важную составляющую.

В чем главная специфика классического танца? На каком базовом законе он построен? Почему у нас захватывает дух от мастерства исполнителя и почему не захватывает? Отчего все «балетные» такие особенные? Давайте разбираться. И для этого мы постараемся раскрыть главный формо- и содержательнообразующий принцип классического танца (балета) — контраппосто.

**И**дей контраппосто интересовались практически все профессионально пишущие о танце. Карло Блазис сформулировал ее как методический тезис (не он первый, до него Ж.-Ж. Новерр), Аким Вольнский воспел в своих почти поэтических текстах. Если первый видел в контраппосто педагогический постулат, то второй, где-то и абстрагировавшись от балета, возвел его в философский абсолют. В любом случае, стоит почитать именно этих великих авторов, глубинно раскрывших саму идею и образ контраппосто. Для всех же остальных этот манящий символ кажется ключом, готовым открыть любые двери на пути познания искусства классического танца...

Контраппосто (контраппост, контрпост, итал. *contrapposto* — «противоположный», от лат. *contra* — «против» и *postis* — «столб, устой») подробно описал Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи».

Контраппост в скульптуре, контрапункт в музыке — это положение равновесия, создаваемого из противоположных друг другу движений. Это термин искусства и математики. Точнее, стереометрии. Вот почему он нашел благодатную почву для развития именно в классическом танце, который, по сути, искусство и наука одновременно. Расположение фигур в пространстве — это балет, и это стереометрия. Основными фигурами в пространстве являются точка, прямая и плоскость. Эти понятия — базовые в классическом танце. Именно плоскость формирует трехмерность пространства. Контраппост динамизирует ритм фигуры, позволяет передать ее движение или напряжение, не нарушая общего равновесия форм, усиливает трехмерность изображения. Но если посмотреть на трехмерность как на заключающую в себе энергетическое поле, образуемое исполнителем-танцовщиком, то идея контраппосто прекратит



*Ведущий солист Театра балета Бориса Эйфмана Олег Марков*

быть абстрактной и станет целиком подчиненной сознанию артиста.

Это не просто объем, трехмерность — это еще и движение, свобода движения.

Выдающийся историк балета Андрей Левинсон писал: «В основе механического и декоративного строения балетного танца лежит сформулированный впервые Новерром и разработанный Карло Блазисом, а вслед за ним Дельсартом принцип оппозиции перекрестного противоположения друг другу частей тела (правой руки левой ноге и наоборот, etc.), для достижения наибольшей устойчивости и гармонии; принцип этот находит неоднократное подтверждение в памятниках античной орхестики» («Старый и новый балет. Мастера балета»).

Еще один легендарный балетный критик начала XX века Аким Вольнский много страниц посвятил расшифровке контрапосто. Он использует три термина, три понятия: «аперцепция», «фуэтирование» и собственно «контрапосто», которое называет еще «фуэте», имея в виду не конкретное па, а состояние в искусстве: «Фуэте лежит в основе не только танца, но и пластики вообще, в широком смысле слова, как один из величайших двигательных принципов искусства»; «... фуэте-контрапосто впервые вводит в танец элемент полной сознательности, некоторой умственной игры, волевого рычага для перевода его из мира механики в сферу идей» («Контрастные эффекты: классическое фуэте





Олег Марков

и контрапосто Леонардо да Винчи // Статьи о балете»). Этот «элемент полной сознательности» Вольтинский характеризует как апперцепцию.

Апперцепция у Вольтинского — соединение волевого и разумного в танце, «сознательная устремленность волевого мотива». То есть апперцепция имеет направление, а значит, это вектор. Анализируя хронотоп спектакля, Вольтинский пишет, что в апперцептивном прочувствовании время становится насыщенным, растянутым, а минутная вариация кажется исполнителю и зрителю длиною в жизнь. В связи с этим Вольтинский в статье «Пространство и время (апперцептивность в движении)» сравнивает танец двух выдающихся балерин — Анны Павловой, которая для автора является образцом контрапосто, и Матильды Кшесинской, танец которой, по словам Вольтинского, был статичен, а она сама — будто картина или «безвременная пальма, купающаяся в лучах вечного какого-то солнца». Если объяснить проще, то апперцептивный

танец — это танец осознанный, а артист, который его демонстрирует, очень четко понимает, что он делает, где и зачем. Именно «умный танец умного артиста» производит на зрителя сильное впечатление и заставляет эмоционально «втягиваться» в спектакль.

Без движения, в спокойном пассивном состоянии, человек в пространстве классического танца находится в одной плоскости — вертикальной. Его вымуштрованное тело как бы зажато между двумя стенками, как сыр в бутерброде. Все попытки горизонтальности пересекаются: нет «горбчатых» спин и торчащих лопаток, выпирающих ребер и живота, оттопыренных ягодич, «проваленных» бедер. Стопы и плоскости ног вывернуты. Эта плоскость — вертикаль (↑). Но стоит только встать у станка в препазарьсон — и появляется контрапост, начало движения: тело остается в вертикальной плоскости, а выведенная во вторую позицию рука, через поворот голова и взгляд дают горизонтальное устремление (→).



Ведущие солисты Театра балета Бориса Эйфмана Олег Марков и Мария Абашова

Обратимся к экзерсису. Элементарные движения и позы, основанные на контрапосто:

Battements tendu крестом: рабочая нога при движении вперед рисует вектор ( $\uparrow$ ), а голова переводится в сторону ( $\rightarrow$ ), нога отводится назад ( $\downarrow$ ), голова в сторону ( $\rightarrow$ ), нога в сторону ( $\rightarrow$ ), а голова прямо ( $\uparrow$ ). Эти ортогональные векторы можно представить стереометрически в виде плоскостей.

Attitude – пожалуй, самый яркий пример пересечения двух плоскостей: плоскости туловища и опорной ноги с плоскостью согнутой в колене рабочей ноги – раз, и стремление колена рабочей ноги к противоположному плечу – два. Сравним аттитюд у неподготовленного человека: половина туловища сразу же потянется за рабочей ногой.

Все пируэты делаются на контрапосто: при en dehors колено рабочей ноги стремится назад, по ходу вращения, а опорная пятка остается на месте, то есть стремится к контрдвижению, сохраняя выво-

ротность позы. En dedans – то же: опорная пятка толкается, то есть продолжает стремление вперед, колено же рабочей ноги не «закрывается», то есть стремится назад. Получается некое «скручивание». Контрапосто, ко всему прочему, это основа апломба.

Положение руки во второй позиции – пример контрапостного «перекручивания», то есть стремления линий к разнонаправленности. Рука от плеча до кисти, сохраняя верное положение с непровисающими локтем и кистью, представляется как бы состоящей из скрученных жгутов.

Контрапостировать («фуэтировать») должно не только все тело, но и отдельные его части, то есть части тела фуэтируют (контрапостируют) независимо друг от друга. С первых классов вводится это правило, и от ребенка требуется его строгое соблюдение: плечо не отводится за аналогичным бедром на аттитюде («собачий аттитюд»), руки не рисуют вслед «кружки» на *gond de jambe*



Олег Марков

en l'air, «помогая» ногам. Голова, корпус, руки, ноги — все живет отдельно, и если ноги трудятся, но эти усилия не видны по напряженным рукам или «деревянной» шее. Если это преодолено, только тогда начинается балет — классический танец.

Само понятие «выворотность» в балете является ярким примером контрапосто, стремлением в разнонаправленные точки, единством противоположностей ( $\leftarrow\rightarrow$ ). Отсюда, напротив, стопы закрытые, en dedans, например, по первой позиции (в народном танце, современной хореографии и пр.) не будут выражением контрапосто, т.к. векторы стремятся в разные стороны, но к одной точке ( $\rightarrow\leftarrow$ ), а тогда нет захвата пространства, оно, наоборот, сужается до точки. Стремление — энергетический вектор движения — должно быть обязательно так же разнонаправлено. Эти вектора должны просто прони-

зывать пространство в разных точках-целях, формируя тем самым объемность, стереометричность. Энергия, таким образом, то есть посыл артиста (или ученика), или, как мы его назовем, энергетический вектор (у Волынского это апперцепция), становится стереометричным. Из воображаемой энергия становится физической, почти осязаемой, то есть объемной, импульс превращается в действии. Вот почему иногда во время танца создается ощущение движения, которое можно буквально осязать, пощупать. Таким образом, контрапосто (С) создает апперцепцию (или энергетический вектор, А), а он, в свою очередь, рождает ту сакральную творческую энергию, необходимую на сцене и в учебном классе (С — А — Е). Конечная цель — энергия (Е). В итоге, все упирается именно в нее.

Представьте себе эмоционального человека, который при неожиданной



Олег Марков

встрече со старым другом, исполненный радости, стремится его обнять. Мы видим раскинутые по второй позиции руки, объятия. Что это? Собираение энергии и отдавание ее другому. Можно кинуться с протянутыми вперед руками, но это уже другое стремление. Первая поза сильная, уверенная, это человек, исполненный спокойствия и радости, вторая — это вымученный бросок навстречу, скорее желание получить энергию, нежели отдать ее другому. Чем отличаются позы первого и второго? Только разнонаправленностью векторов. Первый собирает энергию через контрапосто (противоположные вектора и цели  $\leftarrow\rightarrow$ ), второй более «андеданен», его вектора однонаправлены ( $\uparrow\uparrow$ ), и здесь нет контрапосто. Соответственно — и закономерно — объект его радости будет испытывать разные чувства и эмоции в первом и втором случае. Только разнонаправленные

(контрапостирующие) векторы создают творческую энергию.

Почему в повседневной жизни вставший в идеально выворотную позицию человек непременно привлечет к себе внимание где-нибудь в толпе, в метро, на улице? Потому что контрапосто обладает завораживающим гипнотическим эффектом, это древняя энергия, действенная, архаичная, почти языческая, сильная, стереометричная. Вот почему во всем мире стал безумно популярен известный фотопроjekt «Танцовщики среди нас», подхваченный фотографами из разных стран, в том числе из России. На этих фото запечатлены артисты балета в повседневной жизни: они гуляют, посещают библиотеку, пьют кофе, ходят по магазинам, баюкают ребенка и пр., но при этом продолжают профессионально «фуэтировать» и «контрапостировать». Эти фотографии в свое время разбредили Интернет.

В чем секрет успеха артистов прошлого и современности? Ульяна Лопаткина в одном из интервью рассказывала, чем отличается современное исполнение «Умирающего лебедя»: сейчас в этом номере больше статики, четких позировок и линий. Сейчас балет работает на фотокамеру: каждая поза будто готовый кадр. В современном исполнении больше конкретики, графичности, а в танце артистов прошлого была некая недоговоренность, но при этом удивительная координация и свобода, которая создавала эффект легкости танца «будто бы между делом». Доминантен был не танец, но образ, создаваемый им. Не гнались за арабеском, с которого можно рисовать картины. Вот Валентин Серов попытался — и получил знаменитый накрененный арабеск Анны Павловой в «Сильфидах», великолепный символ времени! Сейчас, в нашем обществе всецарствующего апломба, такая картина была бы невозможна. Сейчас это был бы графический арабеск с выверенными компьютерными пропорциями и захватывающими дух линиями геометрической красоты. Произошла смена эстетики: эстетика тела замещает эстетику образа. Я как-то наткнулась на балет «Жар-Птица» И. Стравинского, который показывали по телевидению в исполнении зарубежных танцовщиков. Села — и не могла оторваться: ноги партнера не ведали шестой позиции! Даже все проходящие движения, связки, препарасоны, приземления были выполнены с идеально, просто математически выворотными от бедра до стоп ногами! От этого дух захватывало, как на американских горках. Но спустя время я поймала себя на том, что следишь только за тем ощущением, которое рождает в тебе это восхищение чувством тела, при этом совершенно не обращая внимания на сюжет (он становится просто неинтересен) и не испытывая зрительского сопереживания героям, а следовательно, катарсиса... какой уж там катарсис! Восхитивший меня танцовщик-мулат честно играл, отыгрывал, изображал что-то, но это было совершен-

но не важно и не нужно! Не важна музыка, сюжет, костюмы, декорации, отмени все это — эффект будет тот же! Плен владычествующего движения аннулировал все эти ставшие ненужными атавизмы спектакля. И при этом мое зрительское восхищение однозначно имело какую-то первобытную природу: так абориген впервые смотрит на костер.

Техническое мастерство артиста заключается в том, как и насколько он владеет контрапосто. Техника — это координация. Если его контрапосто к тому же еще и «дышит» апперцептивной эмоцией, мы получаем эффект, производимый на зрителя, по которому и судим об уровне артиста и его месте в истории балета. Однако если контрапосто, а не выраженная посредством него энергия души исполнителя, становится самоцелью, мы теряем артиста и получаем восхитительную машину, а спектакль превращается в площадку для демонстрации этой машины, исчезая как целостное произведение.

Зритель, пришедший на балетный спектакль, восхищается мастерством исполнителей, не всегда ясно осознавая, в чем оно выражается. Самый простой вывод — это трюкачество, мы восхищаемся трюками, то есть тем, что требует определенных возможностей и усилий. Это невероятные прыжки, многочисленные пируэты, растяжка, пальцевая техника и пр. И это самое большое заблуждение, потому что тем самым балет приравнивается к цирку — что мы зачастую и видим сегодня в театре. Но порой артист не делает из ряда вон выходящих вещей, кроме тех, которые обусловлены годами обучения в хореографическом училище, и все равно вызывает восхищение публики. И одна из причин — это контрапосто, которое не превратилось в трюк, а логично перешло в свое подлинное, энергетическое, состояние: в душевно-телесный посыл.

Ольга ЦОЙ (ШКАРПЕТКИНА)

Фото Вадима ШТЕЙНА

из личного архива О. Маркова



# МОЛОДОСТЬ ПОДДЕРЖИВАЕТСЯ ОПЫТОМ

**А**мурский областной театр кукол был основан в июле 1964 года. Решение о создании театра было принято Амурским областным Советом народных депутатов. Театр назвали «Амурчонок». Его основателем стал Семен Иосифович Богорад — выпускник ГИТИСа, ученик Сергея Образцова. Театр много гастролирует по Амурской области, во время строительства Байкало-Амурской магистрали был частым гостем всесоюзной комсомольской стройки.

С 1988 года пост главного режиссера занимает заслуженный артист Российской Федерации Петр Козец. В 1991 году театр кукол получил собственное здание с двумя зрительными залами, в котором располагается и сегодня. В 2002 году на его базе открывается, по сути, театральный институт в миниатюре. При поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Хабаровского института культуры и искусств и Амурского областного училища культуры было

организовано обучение талантливой молодежи по профессии «Артист театра». Преподавателями стали специалисты из Москвы, Иркутска, Хабаровска, Благовещенска. Ответственность за проект взяли на себя В.В. Шугов, П.А. Козец, К.Н. Кучикин, В.В. Скоморошко, П.С. Сидоренко. В 2006 году 13 студентов защитили дипломы, стали артистами театра. В 2009 году в здании театра начался капитальный ремонт-реконструкция. В октябре 2011 года открытие театра, оснащенного самой современной аппаратурой, стало долгожданным праздником и для коллектива, и для зрителей.

Сегодня театр активно сотрудничает с приглашенными режиссерами. Алексей Смирнов работал в Московском областном государственном театре кукол, Ярославском государственном театре кукол, много ставит в разных российских городах. Впервые увидела его спектакль в Амурском театре кукол в 2013 году, это был «Оскар и Розовая дама». В постановке ре-

«Картонное сердце»



жиссер активно использовал богатые возможности театра кукол: живой план, театр теней и разнообразных кукол. Остается верен этой тенденции и сегодня.

Спектакль «**Картонное сердце**» поставлен А. Смирновым по одноименному произведению **Константина Сергиенко**. Это сложный текст с большим количеством сюжетных линий. Много и героев. Главный — Картонный Человек, словоохотливый Деревянный Ящик, стерегущий его Замок. В повести-сказке есть два кота: Умник и Проказник, а также Пес — представители животного мира. А дальше люди: Дворник, Девочка, печальный папа Доктор и Астроном.

С одной стороны — именно непростая литературная основа задала сложности инсценировки. Постановщикам не удалось в совершенной форме перевести прозу в пьесу.

С другой же — разнообразие персонажей дало возможность перенести этот материал в театр кукол. Художник **Катерина Петухова**, частый соавтор режиссера, придумала самые разнообразные куклы. Перчаточные коты (**Наталья Косова** и **Максим Машкин**) и Пес (**Владимир Бугаёв**) органично существуют рядом с Девочкой (**Елена Бреус**), которая работает в живом плане и с планшетной куклой.

Простая плоская кукла не более полуметра Картонный человек (**Эдуард Журавлев**) появляется в самом начале, его «создают» актеры — заставляют ожить подвижные ручки и ножки, одевают в костюм, и он становится персонажем спектакля. Деревянный Ящик, Замок — это конечно предметы, которые оживают, трансформируются по ходу действия.

Режиссер понимает сложности переноса прозы в пьесу и ищет выход, вводя Рассказчика, но он то и дело меняется по ходу спектакля. Вначале это Автор (**Алексей Ларионов**), который сочиняет сказку буквально на наших глазах, печатая ее на пишущей машинке, затем Рассказчиком становится папа Девочки — Доктор, к нему подключается Астроном. И сами герои зачастую становятся рассказчиками.

Конфликт в спектакле завязан на противостоянии котов и Пса, завернувших ин-

тригу, из-за которой тяжело заболела Девочка. Но проявляется конфликт лишь во втором действии, а в первом только развивается длинная экспозиция, иллюстрирующая персонажей. К этой же иллюстративной функции можно отнести и видеоряд спектакля: сказано — идет дождь, пустились мультипликационный дождь, действие происходит в городе — на заднике картинка современного города. Хотя есть и сцены, отраженные видеорядом, например, сон. Зачастую главный герой, Картонный человек теряется в сложном сюжетном ходе повествования. Так, в спектакле есть сцена посадки деревьев, которая выстроена в духе бытового субботника, еще и звучит песня: «Здравствуй, страна героев, страна мечтателей...» Ритм спектаклю режиссер пытается придать с помощью частой смены световой и цветовой картинки, но зачастую она воспринимается лишь в качестве технического средства.

Когда наконец Доктор нашел способ вылечить недуг дочери, когда там, где плакал Картонный человек, вырос цветок, способный спасти мир, — наступает развязка. Картонный человек взлетел (это сделано при помощи струны, по которой летит кукла, развевается красный платок — сердце Картонного человека). Он сгорает. Астроном называет открытую звезду его именем. Автор допечатывает сказку, звучит текст начала повести, повторяется первая сцена. Размеренная, неторопливая структура повествования задала тон грустной истории о самопожертвовании и спектаклю.

Спектакль «**Маленький принц**» **Антуана де Сент-Экзюпери** Алексей Смирнов поставил в соавторстве с художником **Еленой Кучеровой** и композитором **Николаем Морозовым**. В спектакле сложная многослойная сценография. Многослойная в буквальном смысле слова — вначале это ширма с детским рисунком, своеобразный пролог, когда Летчик (**Максим Машкин**) погружает нас в содержание книги. Текст становится структурирующим в спектакле. Режиссер доносит его подробно и вдумчиво, практически без сокращений. Он звучит на фонограмме, становясь



«Картонное сердце».  
Сцена из спектакля

своего рода партитурой для пластики актеров и кукол.

Итак, после пролога с ширмой, в котором нам указали, что будет подробный разговор со зрителем, действие переносится в условное театральное пространство. Оно создано при помощи штанкетов с укрепленной тканью, выстраивающихся ступенями и создающих видеофон для происходящего действия. Режиссер, безусловно, отдает предпочтение визуальной стороне. Иногда она интересна и атмосферна, как, например, бескрайняя пустыня, а зачастую выглядит как компьютерные купажи и перегружает визуальный ряд. Самыми «выдуманными» режиссером и художником оказались странствия Маленького принца между планетами в черном кабинете. Надо сказать, что создатели спектакля справедливо доверились рисункам Экзюпери в том, как изображены планеты и их обитатели.

Атмосфера полета создается театральными средствами: сквозь прозрачный суперзанавес появляются очередная планета и герой-кукла, а Маленький принц подлетает на крошечном кораблике-ракете со штурвалом и крыльями, на котором помещается только он один, и забавно машет ручками, управляя своим волшебным транспортным средством. Исполнители главных ролей **Лариса Бугаёва** — Маленький принц, **Полина**

**Сидоренко** — Змея, **Анна Никитина** — Роза существуют в слаженном ансамбле.

Освоение великого текста, осмысление его глубины и значимости — задача многотрудная, но прекрасная. Пока театр еще на пути...

В последние годы Амурский театр кукол активно сотрудничает с режиссером **Чакчи Фросноккерс**, он же **Дима Петров**, художественный руководитель **Санкт-Петербургского Малого театра кукол**. В этом моем визите в Амурский театр кукол режиссеры Алексей Смирнов и Чакчи Фросноккерс предстали некими антиподами. В отличие от основывающегося на тексте Алексея, Чакчи предстает фантазером, для которого литературная основа только повод. Наверное, эту мысль подтверждает и его игровой театральный псевдоним.

Спектакль «**Господа Скотинины**» создан Чакчи Фросноккерсом по мотивам пьесы **Дениса Фонвизина** «**Недоросль**», художник спектакля **Ульяна Елизарова**. Текст пьесы значительно сокращен, предпочтение явно отдано пластическому рисунку. Много сцен-сновидений, в них и проявляется сущность персонажей, изложенная в динамичных смешных потасовках, погонях. Белые кубы, на которые то и дело, как на котурны, пытаются встать актеры, дополнены белыми же «стогами», которые являются не



«Маленький принц».  
Сцены из спектакля

указанием на место действия (имение госпожи Простаковой), а препятствиями на пути взбалмошных героев к цели. С ними сражаются, ими дерутся. Художник превращает актеров в кукол; на них светлые костюмы телесных оттенков, стилизованные под эпоху, высокие белые парики-шапки, и выбеленные лица-маски. А планшетные куклы — это карикатуры на актеров. То есть, нет связи с реальностью, рассказывают давнюю историю не как фонвизинское назидание, а играют в забавную театральную игру, в которой все возможно. Так, например, Софья (**Елена Бреус**), настоящая оторва, носитя кругами, поет оперу дурным голосом.

Есть в спектакле и довольно серьезная проблема — не вполне удается преодолеть трактовку традиционных персонажей лишь маской, не укладываются они в рамки открытой театальной игры. Вот и Стародум так и останется куклой, наверное, потому что уж совсем не переделать в человека старого моралиста. Чувствуется, что не освоены актерами в полной мере треугольник актер-персонаж-маска.

Эта забавная, не лишенная лихой выдумки попытка осмыслить классический текст Фонвизина хороша по своей сути и, что очевидно, находит зрительский отклик.

Спектакль «**Мцыри**» по поэме **Михаила**



«Мцыри».  
Сцены из спектакля

**Лермонтова.** Режиссер Чакчи Фроснокерс, художник Ульяна Елизарова, хореограф Александр Лялюшкин. И в случае с великим текстом Лермонтова поэма явилась только поводом для театральной фантазии авторов спектакля. В нем практически нет авторского текста, но есть такие важные дополнения, как молитвы на русском и грузинском языках.

Повествование ведется от лица Старухи (Оксана Амурина), она появится из зрительного зала вслед за стаей воронов, пролетевших над зрителями по натянутой струне и исчезнувших в глубине сцены. Из сюжетной канвы — пленение мальчика, его заточение в монастыре, побег и вновь

плен, — театр развивает тему свободы: того короткого мига, когда юноша был вне стен монастыря и встречи с людьми и природой стали поводом для раздумий.

Режиссер и художник оснастили спектакль многообразными средствами театра кукол, события изображены сочными мазками размашистых метафор. Сцена встречи со снежным барсом решена при помощи огромной маски зверя. На сцене часто появляются условные конструкции, повороты и изгибы которых многозначны в толковании и служат в практическом смысле для смены действия. Изобретательны авторы спектакля в работе с тканью — она становится и Змеем, и площадкой для кук-



лы, и покровом Старухи. Многократно повторяется в спектакле символ любви и искушения — яблоко. Вначале это сладкий соблазн ребенка полакомиться яблоками в монастырском саду, потом плод любви и плотского наслаждения.

Световая и звуковая партитура спектакля также чрезвычайно насыщены: здесь и природные явления — ветер, дождь, и глубокий звук зурны. Но все же центральной мыслью спектакля становится молитва. Молитва о свободе духа. Спектакль сочинен по законам современного театра (очень рекомендую его фестивальному отборщику) и в большей степени рассчитан на думающего зрителя.

Значительную часть афиши Амурского театра кукол составляют спектакли для детей, и это понятно и правильно. Спектакль «**Про Иванушку и Варварушку**» (инсценировка и постановка Чакчи Фросноккерс по пьесе **Михаила Супонина**). Сценография начинающего художника **Николая Рыбака** выстроена из предметов крестьянского быта, но постоянно трансформирующихся и игровых, в них легко спрятаться сначала плоской кукле Змею Горынычу, затем вырасти и снова изобретательно уменьшиться. Смешные неожиданные превращения происходят и с другими куклами-героями спектакля. Бочки, судки становятся и музыкальными инструментами, сопровождающими ход спектакля. Хитрая Варварушка (**Лариса Бугаёва**) не только обманула Змея Горыныча, но и оказалась царевной, которая нашла себе доброго жениха.

Еще один детский спектакль в постановке и инсценировке Чакчи Фросноккерс «**Гуси-лебеди**». Художником здесь снова выступает **Ульяна Елизарова**. Авторы придумали замечательную сценическую установку — колесо. Оно вращается, задавая ритм, сменяя места и время действия. Примечательно, что в этом спектакле авторы практически всех кукол придумали как по необходимости «приобретающих нужный масштаб». Например, вначале появляются крохотные гусьтки на руках костюма актрисы, затем уже целая стая летит в погоне за братцем и сестрицей. Появление яблочка пе-

растет в яблоневое дерево. **Наталья Косова** и **Анна Никитина**, играя всех героев спектакля, заразительны и искренни.

Спектакль «**Три поросенка**» по известнейшей сказке **Сергея Михалкова** поставил Петр Козец в соавторстве с художником **Юлией Гамзиной**. Игра построена как своеобразное актерское соревнование: битва за роли, за привлечение внимания зрителя к своему персонажу. Этим задачам соответствует и сценография: открытым приемом выставляются ширмы, «находится» нужный реквизит. В спектакле заняты актеры разных поколений: **Владимир Бугаёв**, **Елена Бреус**, **Лариса Бугаёва**, **Оксана Амурина**, **Людмила Кукулина**. Состязание захватывает всех, азарту поддается и зритель.

Другой спектакль Петра Козеца поставлен в иной, теплой и лиричной интонации. Классика театра кукол, пьеса словацких драматургов **Либуше Лопейской** и **Ганки Крчуловой** «**Аистенок и Пугало**» широко идет в российских театрах. Именно зритель трогаёт трепетная история о том, как две одинокие души: забытое огородное пугало и раненый аистенок находят в заботе друг о друге смысл жизни.

Мне впервые довелось увидеть эту пьесу, поставленную на одного актера. Спектакль играет заслуженная артистка России **Ольга Долгая**. Конечно, это бенефис, это занимательная актерская задача сыграть всех персонажей при помощи кукол разных конструкций, уместающихся на небольшой сценической установке **Николая Рыбака**. Скромными средствами он меняет место и время действия: как трогаёт прием, когда накинутый на деревцо платочек сменяет осень на зиму... Доверительная интонация актрисы, рассказывающей историю для небольшой аудитории, рукотворная декорация пробуждают зрительское воображение.

Амурский театр кукол приглашает достойных режиссеров, его афиша не банальна, молодость поддерживается опытом.

Анна ШАВГАРОВА

Фото предоставлены театром

# СВЕТОВОЗДУШНАЯ СРЕДА

*Серебряный век. Фотограф Моисей Наппельбаум.  
Москва: издательство АСТ, 2019. Звезды века*

Так выдающийся фотопортретист **Моисей Наппельбаум** характеризовал в своей книге «От ремесла к искусству» одно из важнейших качеств фотографии. Не просто «фотоизображения», а портрета, в котором личность предстает в особых чертах своего внутреннего мира — не сиюминутного, схваченного аппаратом, а истинного.

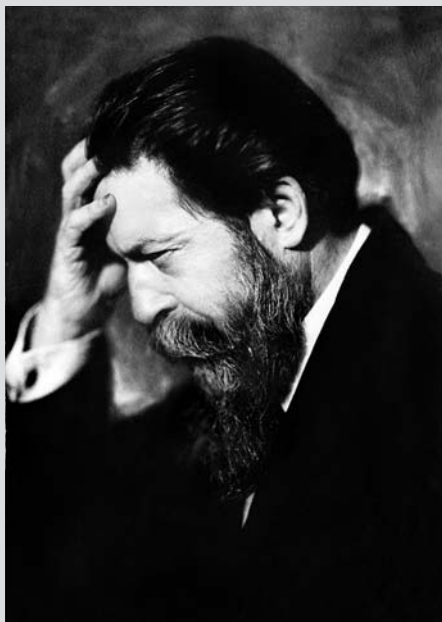
Вот для этого и оказывается необходимой та «световоздушная среда», которую, как никто другой, умел создать и запечатлеть, можно сказать без преувеличения, великий Моисей Наппельбаум, **150-летию** со дня рождения которого и посвящен фотоальбом. Многие фотографии широко известны, они встречались в разных изданиях, потому что история Серебряного века немыслима без творений Наппельбаума. Листая страницы альбома, останавливаешься надолго буквально на каждой странице, пытаешься разгадать тайну запечатленного на ней писателя, художника, артиста, режиссера — символов эпохи, столь яркой в истории не только нашей страны, но мира, высоко ценившего тогда и продолжающего ценить сегодня значение этого времени расцвета российского искусства, российской культуры.

Рассказывая о себе, об увлечении искусством фотографии, приведшим к твердому осознанию своей профессии, Моисей Наппельбаум писал в книге: «Рембрандт — бог светотени. Гений, который писал только посредством света, с помощью одно-



го лишь света проникал во внутренний мир людей и изображал то, чего не в состоянии были изобразить художники всеми другими средствами... Очень скоро я пришел к выводу, что моя профессия, мой «хлеб насущный» — это портрет».

Подробно, обстоятельно повествуя о том, что в период ученичества он пытался меньше общаться с фотографами, а больше — с картинами великих художников, Моисей Наппельбаум рассказывает и об изобретении особого света под названием «Рембрандт», не имеющего ничего общего с «теплой, трепещущей светоте-



Моисей Наппельбаум



Мария Бабанова

нию великого художника». И постепенно выработал индивидуальный способ постижения своей «натуры», «световоздушную среду». Она и придает уникальность каждому снимку, позволяя за моментом, когда то или иное лицо запечатлено аппаратом, ощутить воздух, наполнявший светом личность творца.

Легче перечислить тех, чьи фото-портреты не создал Наппельбаум. Получили широчайшую известность его фотографии **Анны Ахматовой, Николая Гумилева, Александра Блока, Осипа Мандельштама, Михаила Булгакова, Максимилиана Волошина, Ольги Книппер-Чеховой, Марии Бабановой, Владимира Немировича-Данченко, Сергея Есенина, Зинаиды Райх, Федора Шаляпина, Корнея Чуковского, Андрея Белого** и очень многих

других... В каждом из этих портретов тонко и точно уловлена не только личность, но и окружающая среда, словно сотканная из воздушных струй. Та неуловимая, но ощутимая, терпкая, магнетическая атмосфера, что по-особому соответствовала внутреннему миру каждой из названных и неназванных личностей.

В предисловии к альбому «Серебряный век. Фотограф Моисей Наппельбаум» один из потомков выдающегося мастера, **Эрик Наппельбаум** пишет: «... Как бы мы ни жалели о невозможности представить более широкую картину среды, в которой разворачивался Серебряный век, собранные здесь фотографии создают достойный памятник этому важному периоду духовной жизни нашей страны... и людям, его создавшим, к числу которых с полным правом от-



*Кукрыниксы (Порфирий Крылов, Николай Соколов, Михаил Куприянов)*



Зинаида Райх



Максим Горький

носится и сам Моисей Соломонович Наппельбаум».

Об этой принадлежности к своей эпохе свидетельствуют не только неповторимые светотени фотохудожника, но и приведенные в альбоме фрагменты книги «От ремесла к искусству», шаг за шагом фиксирующие процесс рождения уникального метода мастера. Дополняют их и отрывки воспоминаний из книги дочери Моисея Соломоновича, **Иды Наппельбаум «Угол отражения»**, в частности, любопытнейшие зарисовки встреч с Александром Блоком.

И каждый фотопортрет воспринимается как остановленное мгновение эпохи, как те необходимые детали, из которых складывается целостная картина завораживающего до сей поры Серебряного века, выдающейся атмосферы высокой культуры, вку-

са. И чем дальше уходит она от нас — тем острее, болезненнее ощущаем мы потерю.

Может быть, именно той волшебной светотени, которой так недостает нам сегодня в театре, кинематографе, живописи, музыке? Мне могут справедливо возразить, что настали иные времена — другие ритмы, темпы, дистанции. Изменились вместе с ними и наши идеалы, устремления, стремительно меняющаяся во всем мода продиктовала прямо противоположные законы...

Все это так. Не поспоришь. Но когда всматриваешься в портреты Моисея Наппельбаума, почему-то неудержимо тянет туда. Туда, где тени не скрывали свет, а создавали единое пространство Культуры...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



# ДЕВЯТЬ СИМФОНИЙ БЕТХОВЕНА

Театральный деятель, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, с 1946 года заведующий художественно-постановочной частью МХАТа, **Вадим Васильевич Шверубович (1901–1981)** — сын артистов Художественного театра **В.И. Качалова** и **Н.Н. Литовцевой**. С того же года он начал театральную-педагогическую деятельность в **Школе-студии МХАТ**. В 1954 году возглавил постановочный факультет после кончины его основателя Гремиславского, был одним из создателей вышедшего из недр Школы-студии театра **«Современник»**.

«Незаурядный литературный дар Шверубовича открылся в мемуарных книгах **«О людях, о театре и о себе»** (1976) и **«В старом Художественном театре»** (посмертное издание, 1990). Автобиография как бы сливается здесь воедино с биографией Художественного театра. Подкупает живость намеренно «нелитературного», «разговорного» повествования. Уникально его проникновение во внутренний творческий мир Качалова. Перу В.В. Шверубовича принадлежит едва ли не самый живой портрет Станиславского: всего на нескольких страницах книги — восприятие духовной квинтэссенции и мирового значения его знаменитой «системы», — писал В. Виленкин.

Сегодня, в карантинное время самоизоляции, когда не надо идти на работу, спешить, бежать, суетиться, можно целиком отдаться любимому занятию — чтению, на какой-то момент переставшему быть главным в жизни (я имею в виду только себя). Возникли другие виды общения, возможности мгновенно получить ответ на любые вопросы, новые визуальные впечатления, да просто накопился усталость, а с появлением этого бесконечного времени в замкнутом пространстве вернуло мне меня и мою непреходящую любовь к книгам. И захотелось перечитать любимые. Первой среди них стали воспоминания В. Шверубовича «В старом Художественном театре». Книгу предваряет блистательная статья В.Я. Виленкина. Но мне захотелось сегодня, спустя тридцать лет со дня ее выхода, поделиться своими впечатлениями только о первой части «О людях, о театре, о себе». Почему, перечитав эти воспоминания, я нахожусь в таком экстазическом состоянии? Думаю, что такие книги необходимы сейчас для нашего нравственного очищения и укрепления веры в непреходящую, живот-

ворящую силу «театра и людей», которые служат ему.

Выбор глав очень субъективный. Мне наиболее интересны те, что связаны с началом гастролей группы артистов МХТ на Украине летом 1919-го. По воле судьбы они растянулись на три очень сложных года, оторвавших Качаловскую группу — а именно так она называлась, поскольку центром притяжения был именно В. Качалов, — от Родины, от «альма матер», которые в истории театра почти неизвестны, и лишь поистине феноменальная память и подвижнический труд автора оставили нам эти бесценные страницы.

Магнетизм воспоминаний в том, что автор уже с первых глав своего «детства, отрочества и юности» достигает какого-то удивительного временного созвучия. Мы, читатели, сразу попадаем в его мир, мир его дома, прекрасного, широкого, гостеприимного, конечно, для определенного круга людей «одной группы крови» с хозяевами В.И. Качаловым и Н.Н. Литовцевой. Мир высокого искусства, безупречного вкуса, мир поэзии и философских споров, безудержного веселья, юмора, престельных капустников. Одновременно в доме гостят



Вадим Шверубович

приезжие из Вильно — родного города хозяина дома, его коллеги по провинциальному театру, каждую весну приезжающие в Москву на актерскую биржу.

Поистине из «хорошей детской» вышел во взрослую жизнь автор.

Но я возвращаюсь к «моим» главам, то есть к поездке на Украину. Кажется, сколько уже было таких летних поездок! С самых первых строчек этих глав возникает время — феномен всей книги, — и мы оказываемся там, в поездке, так реально и чувственно она описана. Мы там, где группа — в их времени, там, где они играют, репетируют, едут дальше, отдыхают, но уже возникает напряжение от неуверенности — успеют ли они вернуться к началу сезона в Москву. Они вдруг оказываются в эпицентре гражданской войны: их охватывает страх, страдание от неизвестности, унижений, безнадежности, от отсутствия перспективы дальнейших спектаклей и репетиций, но бывают и моменты радости от успеха, от любви зрителей или местных

коллег... Группа все время стоит перед выбором: куда ехать — туда, где все неясно, но есть перспектива выехать за пределы России, или любимы путями возвращаться. Василием Ивановичем Качаловым руководит страх за своего сына. Семнадцатилетний Шверубович, воспитанный безупречной личностью своего отца, совершил поступок, который способен был совершить вчерашний гимназист, поступок во имя истинного патриотизма. Вадим ушел в Добровольческую армию, чтобы в первом же бою, как ему хотелось, либо сложить голову, либо стать героем. Одни из самых трагических страниц этой книги рассказывают о его пребывании на войне и о его чудом спасенной жизни. А потому любящий отец не мог не думать, какая кара может ждать сына на Родине.

... Жизнь гастрольной группы продолжается. Они все дальше и дальше от Москвы.

Когда ужас пережитого остается только в памяти автора, следуют восторженные страницы, посвященные началу работы Вадима Васильевича в постановочной части их коллектива, этой невидимой и неизвестной зрителю части общего дела, которая через десять лет станет постановочной частью Художественного театра. Одним из творцов ее будет автор этой книги. Чем дальше уезжает группа, тем больше книга завораживает, боишься пропустить даже запятую, тянет перечитать еще какую-нибудь строчку, или даже слово. Написанное действует как гипноз и нет желания вырваться из-под него, да впрочем, даже боишься — вдруг это закончится, и невольно считаешь страницы, только бы они продолжались как можно дольше, а лучше, чтобы это было бесконечно.

Все время дневник поездки прерывается психологически точными размышлениями о людях, с которыми ежедневно пересекаются пути «качаловской группы». Автор тонок в понимании и анализе поступков всех людей, которые так или иначе сопровождают их в таком нелегком и долгом пути.

Книгу пронизывают и щемящие лирические страницы, где и гимн Станиславскому, и пронзительный портрет Сулержицкого,

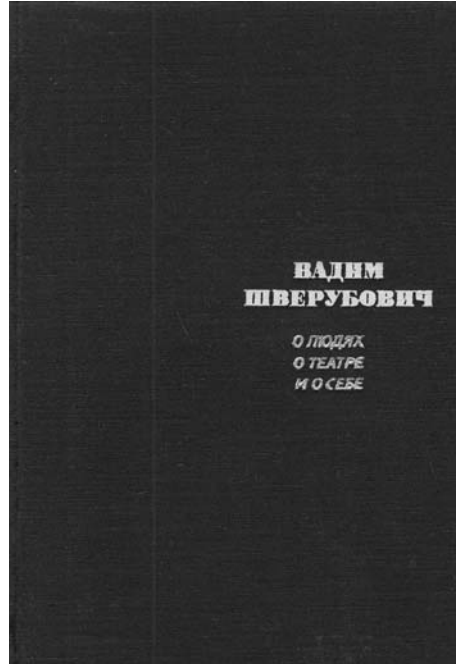
и восторги Вахтангову, и любовь к Книппер-Чеховой.

Все ближе финальная глава, почти вся посвященная отцу, а до этого страницы, повествующие о долгожданном, многострадальном и победном возвращении на Родину. Это пишет уже не двадцатилетний летописец, а лирический писатель — с нежностью, трепетом и влюбленностью во все родное, московское, российское, русское. А буквально на следующей странице, как будто под звуки 9-й симфонии Бетховена, одой «К радости» звучит восторг театральной Москве мая 1922 года, «Принцессе Турандот» в 3-й студии МХТ под руководством Евг. Вахтангова, Камерному театру, Оперной студии К.С. Станиславского.

Чем глубже погружаюсь в книгу, тем сильнее удивление, а в какой-то момент даже недоумение — как же так, ведь это все-таки жанр мемуаристики, а он предполагает немного сентиментальности, сожаления о прошедшем времени. Но нет! Время ничего не меняет, в книге один критерий — кристальная честность. В самом начале своей саги Вадим Шверубович посвящает страницы маме — Н.Н. Литовцевой. Это почти беспристрастная драматическая история успешной актрисы, потерявшей возможность выходить на сцену и нашедшей мужество заново начать жить как режиссер-педагог в родном театре, — с ней хотели работать лучшие мхатовские артисты.

Отсутствие сентиментальности заменяется юмором, с которым автор описывает бесконечный, скачкообразный путь от Софии до Копенгагена и Осло. Юмор смягчает максимализм молодости. А на смену приходят нежные, романтические описания тех упоительных мест, где группа отдыхает в перерывах между спектаклями. И бесконечная дорога все дальше от Родины...

Последняя глава книги, названная «Алексинское лето», почти целиком посвящена Василию Ивановичу Качалову и возникшей именно там небывалой прежде близости отца и сына. Это два самых близких друга, говорящих на одном языке, — для них уже нет запретных тем. Сын становится



одновременно и собеседником, и духовником. Из этих разговоров вырастает вдохновенный, любящий, изящно и тонко нарисованный портрет любимого человека — сложного, многомерного, обостренно чувствующего фальшь, безглыбо сторонящегося нетерпимости, зазнайства, хамства; человека чистого, благородного, честного, ранимого, великодушного! И каким же надо обладать душевным тактом, тонкостью, достоинством, чтобы, безумно любя отца, не отождествлять себя с ним, хотя сам отец, по словам В. Виленкина «...сына своего обожал, другого слова не подберешь...»

Шверубович в этой главе очень чуткий, глубокий и деликатный исследователь творческой природы отца. Ему хочется ответить на вечный вопрос «когда б вы знали из какого сора...» (далее слово «стихи», которое меняется на слово «образ»), где, когда и как он переходит в роль или наоборот? Всего этого он касается осторожно, без нажима, чтобы ни в коем случае не проявить даже намек на бестактность, временами

уходит от этой темы, но тут же почти эскизно пишет прекрасный портрет старейшего мхатовца Грибунина, и рядом слова глубокой признательности и любви многолетнему другу Качаловского дома, первому «Пимену» дореволюционного МХТ, блестящему критику Н. Эфросу.

Поистине, книга неисчерпаема. Уникальность, неповторимость ее не только в содержании, но и в особом, именно Шверубовичем найденном стиле. Он, как волшебник, держит время на кончике пера. Оно подчиняется ему целиком, постоянно перескакивает от юношеского максимализма к мудрости прошедшего достаточно драма-

тический путь человека, и в этом заключается великая сила книги — умной, глубокой, и, выражаясь словом самого автора, «добротворяющей».

*Р.С. Когда-то в старших классах школы мы играли в ассоциации, то есть должны были ответить на вопросы, на что похож тот или иной человек: на какую книгу, дерево, цветок, музыку. Мне думается, Вадим Васильевич Шверубович похож на все девять симфоний Бетховена с их лирикой, романтикой, патетикой, героикой, трагедией и вселенской радостью жизни.*

Маргарита ЛИТВИН

ЮБИЛЕЙ

## НЕПОХОЖИЙ

**65 лет** — цифра с официальной точки зрения не юбилейная. Тем более для **Евгения КНЯЗЕВА**, — странная цифра. Однако мимо нее пройти нельзя, уж очень значительная фигура — артист Князев дня картины современного театра.

А там, на этой картине, уже давно все не так, как раньше, и настоящих романтиков на сцене днем с огнем не сыщешь: то ли уходящая натура, то ли — вымирающая порода.

Князев не похож ни на кого свойствами своей индивидуальности, невесть как доставшимися ему от золотых, серебряных — драгоценных веков театрального прошлого. Он, в отличие от депрессивных, понурых, мрачных, жантильных, психопатических лиц современной сцены, породист, осанист, речист, ладен фактурой, но внутри — бужуруют бури, стучит сердце, рвется душа. Он наследует тем, кто играл дон карлосов и дон кихотов, вильгельмов теллей и карлов мооров, рюи блазов и сидов,

принцев гомбургских и принцев датских. Тех, для кого мир был и опасен, и велик одновременно. Тех, кто звал друзей на баррикады, а не в социальные сети, пил вино, а не анальгетики, сражался на дуэлях, а не в подворотнях,

Поиск совершенства — вот актерская формула Князева, любовь и борьба — вот участь его персонажей. И как бы все это вернуть на современную сцену...

Персонаж Князева — герой, попавший в безгеройное время. Артист долго и беспокойно продвигался к рампе **Театра имени Вахтангова**, куда его приняли по окончании **Щукинского училища**, потому что ему особенно нечего было играть, незачем страдать, некого любить, не с кем бороться.

Мог бы остаться в тени, если бы не **Петр Фоменко**, увидевший в нем сначала — идеального **Незнамова** в пьесе **Александра Островского «Без вины виноватые»**, затем — **Германна** в «**Пиковой даме**» по повести **Алексан-**



**дра Пушкина.** Эти спектакли, знаменитые в театральной Москве, сделали знаменитым и Князева: оказалось, что жизнь человеческого духа, которой испокон веку занимается театр, не повержена, не убита и требует талантов исключительных, чтобы ее выразили полно и вневременно. Вместе с Фоменко и коллегами по труппе Князев воспарил над темным Арбатом 1990-х, как сам Вахтангов — над попорнанной и униженной жизнью в 1920-х — своей «Принцессой Турандот».

Своих персонажей Князев приподнимает над бытом, над презренной пользой, над обывательской моралью и сиюминутной выгодой, он не хочет и не умеет урожденных там играть, ему нужна свобода, воля, он открывает объятия целому миру сразу, а если его тот не принимает, входит с ним в разлад и начинает бороться — часто проигрывает, но не унижается и не гнет гордой голы.

Таков его **Арбенин** в романтической драме **Михаила Лермонтова** и **Тиресий** в «**Царе Эдипе**» **Софокла**, поставленных на вахтанговской сцене **Римасом Туминасом**.

Таковы его **Фредерик Шопен** и **Гектор Берлиоз** — в спектаклях о композиторах «**Лето в Ноане**» **Ярослава Ивашкевича** и «**Берлиоз. Фантастическая симфония**» **Сергея Коробкова**.

Таковы его **Мессинг** в телевизионном сериале «**Вольф Мессинг: видевший сквозь время**» **Владимира Краснопольского** и, как ни парадоксально прозвучит, молочник **Тевье** в киевской киноленте «**Мир вашему дому!**» **Владимира Лерта**.

Теперь — к началу заметки, к цифре 65. В паспортном возрасте, конечно, уже не сыграть многого из упущенного, не вставить звеньев в цепочку, откуда их вынимала жизнь: окончил училище на пять лет позже, чем водится — до этого получил профессию горного инженера, — поступил в труппу, когда театральный бум пошел на спад, долго ждал своего режиссера и своего репертуара.

И все же у Евгения Князева многое впереди, потому что за годы служения театру он наострил слух, овладел всей палитрой вахтанговского стиля и сделал гротеск своим узнаваемым приемом (**Пеппино Приоре** в пьесе **Эдуардо де Филиппо** «**Суббота, воскресенье, понедельник**» и **Градобоев** в пьесе **Островского** «**Горячее сердце**»), нашел себе место на филармонической эстраде, где в сопровождении симфонических оркестров превосходно играет моносpectакли — от **Пушкина** до **Цветаевой**. Он — отличный педагог и уже около двадцати лет занимает должность **ректора** в **Институте имени Бориса Щукина**, который окончил сам. Он — деятельен, энергичен, востребован на сцене и съемочной площадке, и в день рождения хочется пожелать ему одного — актерского счастья. Значит — ролей.

Александра ФИЛИППОВА  
Фото с официального сайта  
Театра им. Евг. Вахтангова



# «НАД НАМИ ТОРЖЕСТВУЕТ НЕИЗБЕЖНОСТЬ»

**110** лет назад, 17 января 1910 года любители сценического искусства и поклонники таланта выдающейся русской актрисы **Веры Федоровны Комиссаржевской** восторженно встречали на перроне ташкентского вокзала приближающийся поезд. Через несколько минут из вагона, окрашенного в белый цвет для отражения лучей жаркого солнца, вышла невысокого роста изящная женщина в сером английском костюме. В числе встречающих — высокий смуглый мужчина, друг детства — **Андрей Александрович Фрей**. Аплодисменты, цветы, радостные улыбки — ее здесь ждали с нетерпением. Огромные афиши, расклеенные по всему городу, возвещали о двенадцати спектаклях, которые пройдут в новом театре Общественного собрания. В тот светлый день невозможно было представить, что по роковому стечению обстоятельств эти гастролы, на которые возлагались большие надежды, станут последними в творчестве В.Ф. Комиссаржевской, оборвут ее жизнь и замкнут «черту магического круга» торжествующей неизбежности.

## ДЕВЯТЫЙ ВАЛ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ

... Сегодня мне опять приснился старый Ташкент. И в предутреннем тумане я еще долго бродила по улицам, паркам, скверам и переулкам родного города, от уюта и своеобразия которого сейчас не осталось и следа. Мысленно навещая особенно любимые и дорогие мне с детства места, оказалась на улице Гоголя, утопающей в зелени деревьев и виноградников, и от того кажущуюся несколько сумеречной даже в ясные солнечные дни. Остановилась перед кинотеатром «30 лет ВЛКСМ». Сколько сюда было совершено набегов и побегов с уроков, сколько здесь было пересмотрено фильмов!

Культовое место 1960–1970-х годов, где каждый вечер собиралась молодежь, приходили супружеские пары. Особенно многолюдно было в те дни, когда демонстри-

ровались новые киноленты. Очередь за билетами выстраивалась огромная, и от нетерпения попасть в зал и занять свое место было и беспокойно, и весело.

Мне безумно нравилось массивное крыльцо этого крепкого здания с широченными отполированными временем перилами, которых я всегда касалась рукой, поднимаясь по ступеням с заветным билетом на сеанс. Этих перил касалась и рука Веры Федоровны, облаченная в тонкую элегантную перчатку...

Вставаясь перед напором землетрясения 1966 года, «тридцатка», как называли в народе бывшее здание Общественного собрания, в угоду новейшей истории было снесено, как и многие другие строения конца XIX — начала XX века, вырублены и уничтожены великолепные парки и скверы, выкорчеваны уникальные многолетние чинары, деревья-патриархи.

*Попробуй, удержи — «Девятый вал» —  
Нахлынувших моих воспоминаний!  
Здесь я любил, страдал, переживал,  
Не раз был бит, не раз торжествовал...  
Неужто, всё, чем жила я, пылью станет?  
Першит в гортани... Что мне красота  
Азийской осени на золото богатой?..  
Лежит в кустах разбитая плита:  
«Комиссаржевская, — прочли мои уста, —  
Здесь выступала...» — и осколок даты.*

Так пишет в своем стихотворении «Осколок» ташкентский поэт Николай Красильников.

## ЧАЙКА РУССКОЙ СЦЕНЫ

Нам, не видевшим на сцене Веры Комиссаржевской, конечно, невозможно ее представить. Какой она была? В чем заключалась сила ее таланта? Как сумела она в свое недолгое царствование на сцене — всего 15 лет — завоевать такую широкую популярность, такой громадный зрительский успех? Но поскольку судить о ее игре мы не можем, нам остается только положиться на суждения, мнения и впечатления ее совре-



Вера Комиссаржевская

менников. Среди них не только ее поклонники в демократических кругах и «продвинутая» молодежь, но и довольно известные писатели, поэты, деятели культуры и искусства того времени.

А современники наделяли ее громкими эпитетами: «чайка русской сцены», «солнце России». О ней говорили, что она сумела стать властительницей дум своего поколения, опередила Серебряный век, стала символом своей эпохи, перевернула представление об актерской жизни и оставила немало последователей. Как писала актриса **Вера Юрнева**: «Она пришла со стороны, у нее другое кровообращение, другая глубина». «Актриса с каким-то интересным холодком», — говорили про Комиссаржевскую артисты Александринского театра.

«До сих пор я, как сейчас, вижу перед собой Комиссаржевскую в Нине и никогда не забуду ее в этой роли, — говорил **Чехов**. —

Никто так верно, так правдиво и так глубоко не понимал меня, как Вера Федоровна... Чудесная актриса...»

«Ее игра — это сама жизнь!» — восхищались рецензенты. **Соломон Михоэлс** вспоминал: «Когда Вера Федоровна — Лариса — выходила на сцену и, не произнося еще ни единого слова, прохаживалась с Карандышевым, вы уже чувствовали, что на сцене как бы появился целый новый мир». Как свидетельствуют современники, даже полновластная хозяйка Александринки, премьерша **Мария Савина** говаривала знакомым: «Пойдите посмотрите эту актрису, это редкая актриса...»

«Душа ее была, как нежнейшая скрипка», — вспоминал **Александр Блок**. Маленькая быстрая фигурка, магия голоса, синие глаза (слово «синий» в терминологии Блока имеет символическое значение обращенности в иные миры, к вечности).

*Что в ней рыдало? Что боролось?*

*Чего она ждала от нас?*

*Не знаем. Умер вешний голос,*

*Погасли звезды синих глаз.*

И здесь, говоря о Блоке, нельзя не сказать, что, в соответствии с символистской традицией, он в своих некрологах создал идеальный образ талантливой женщины, посвятившей свое дарование и жизнь людям, не сумевшим принять ее жертвы. После выхода этих текстов последовал взрыв поминальных публикаций в периодической печати, по большей части так или иначе обыгрывающих главные мысли и образы Блока. В конце концов, фигура Комиссаржевской утратила связь с реальностью и превратилась в мифологизированный образ русской театральной культуры.

#### «ЧТО В НЕЙ РЫДАЛО? ЧТО БОРОЛОСЬ?»

Но о чем же думала, чего хотела и ждала Вера Федоровна, отправляясь в последние гастроли? Как оценивала свое творчество за три месяца до смерти? Какие планы на будущее вынашивала? Ведь собираясь в дорогу, она была в полном смятении.

... Сентябрь 1908 года. Сцена Эрмитажного театра в Москве тонула в нарядных осенних букетах. Бесчисленные делегации, сотни поздравительных телеграмм и цветы,



В спектакле «Бой бабочек»



Вера Комиссаржевская

цветы, цветы... Шумно и торжественно отметили 15-ю годовщину творческой деятельности Веры Федоровны. Комиссаржевская по-прежнему молода и вдохновенна. Ею ничто не утрачено. Но приобретено ли что-то новое? Даже громкие овации не могли заглушить глубокой неудовлетворенности и страха за будущее. Ей ли не знать, что в этот юбилейный вечер славили ее прошлое?

«Я никогда не бываю довольна собой, никогда». «Я по природе своей обязательно должна сочувствовать своей героине, — писала Вера Федоровна, — иначе играть не умею. Мне каждую роль надо оросить кровью своего сердца». «Я играю без конца, играю вещи, очень мало говорящие уму и почти ничего душе, — последняя сжимается, сохнет, и если и был там какой-нибудь родничок, то он скоро иссякнет».

Ее окружают многочисленные поклонники, ей предлагают руку и сердце, но Комиссаржевская непоколебима: «Искусству... я принадлежу безвозвратно, бесповоротно, всеми помышлениями, и чувству этому не изменю никогда ни ради кого и ни ради чего — разве сама в себе получу полное разочарование».

... Боль в напряженном взгляде, горький, ни к кому не обращенный упрек читается в последних фотографиях. Она закутана в меховую шубу, низко надвинута на лоб шапочка. Живут одни глаза, а в них страх. Все чаще наступает ее утомление. Все сильнее разочарование. Одиночество и бесконечные поиски своего предназначения.

### ПЕСНЯ ЛЮБВИ И ОТЧАЯНИЯ

«В актрисы ее посвятило личное стра-

дание», — напишет о Комиссаржевской один из ее будущих биографов. Да, пожалуй, вся ее недолгая жизнь была песней любви и отчаяния...

Она родилась в Петербурге 8 ноября (27 октября по старому стилю) 1864 года в семье русского артиста оперы и музыкального педагога Ф.П. Комиссаржевского. Часто бывая за кулисами, тоже мечтала блистать на сцене.

В 19 лет пришла первая, целиком охватившая молодую Комиссаржевскую любовь, доставившая ей счастье и радость, «светлое ликование молодости, беззаветное, самонадеянное».

Это был молодой и талантливый художник, светский лев, граф **Владимир Муравьев**, за которого она в 1883 году вышла замуж. Однако брак не задался. Муравьев сошелся с сестрой Веры Федоровны, Надеждой, прижил с ней ребенка, и они тайно обвенчались в 1885 году. Для Веры Федоровны это была травма, которая наложила отпечаток на всю ее жизнь. Она пыталась отравиться и попала в психиатрическую больницу с диагнозом «острое помешательство». «Тогда случилось со мной что-то ужасное. Я сошла с ума и была в сумасшедшем доме целый месяц», — вспоминала Вера Федоровна. После больницы родные увезли ее в Липецк, где младшая сестра Ольга взялась ее опекать.

Почти 6 лет она живет то с матерью, то с сестрой, без ясной цели. Но ее манила сцена. И Вера Федоровна начинает брать уроки актерского мастерства и участвовать в любительских спектаклях. Ее первые опыты были связаны с театрами в **Новочеркаске** и **Вильно**, где она в основном играла девочек-подростков и участвовала в водевилях. Исполнением роли **Бетси** в «**Плодах просвещения**» (1891) Комиссаржевская обратила на себя внимание деятелей профессионального театра. Так началась ее актерская карьера, сравнительно поздно — в 29 лет.

В 1896 году Комиссаржевская поступает в **Александринский театр** и начинает работать на самой престижной сцене России. Первый шумный успех приходит к ней после роли **Ларисы** в «**Бесприданнице**». За-



«Чайка». В роли Нины Заречной

тем последовали роли **Нины Заречной** в чеховской «**Чайке**», **Марикки** в пьесе «**Огни Ивановой ночи**» **Зудермана**, **Маргариты** в «**Фаусте**» и другие. Репертуар Комиссаржевской обширен, в зале аншлаги, после каждой премьеры — хвалебные рецензии... Ее игре были свойственны нервная порывистость, тревожный лиризм. Наиболее достоверно и точно ей удавалось передать только глубоко личное, пережитое, прочувствованное.

Не меньше К.С. Станиславского она мечтала об обновлении русской сцены. Ей хотелось создать «театр души», который говорил бы «только о вечном». И на пике своей карьеры, в 1902 году, Комиссаржевская покидает Александринский театр, где служила шесть лет. Ей «становится тесно». Она хочет создать собственный театр современного репертуара и с помощью гастролей по провинции начинает сбор средств.





«Огни Ивановой ночи»

Открытие **Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской** состоялось 15 сентября 1904 года в здании петербургского «Пассажа». Зрительский успех был громадным. Здесь Комиссаржевская играет все свои коронные роли, а также роли молодых современниц — страдающих, мятущихся.

В поисках новаторских идей и смелых экспериментов Вера Федоровна идет на риск и подписывает контракт с молодым режиссером-новатором **Всеволодом Мейерхольдом**. Но, увы, сотрудничество великого режиссера и великой актрисы было омрачено неудачами. Слишком уж сильно разнились творческие взгляды режиссера-экспериментатора и лирической актрисы, мечтавшей о театре обнаженных страстей и острых душевных коллизий... Фактически провалились блоковский «**Балаганчик**» и «**Пелеас и Мелисанда**» **Мориса Метерлинка**. Пробовала себя Комиссаржевская и в трагедиях

**Шекспира**. Но все попытки освоить новый для себя сценический язык оказывались неудачными. Провальными были и **Офелия**, и **Дездемона**... и даже **Снегурочка**. Одной из немногих постановок, которую ожидал триумф, была «**Сестра Беатриса**» **Метерлинка**. Для Комиссаржевской роль **Беатрисы** стала ролью-исповедью, обнажившей ее собственную раздвоенную судьбу.

«Мейерхольд создал в театре атмосферу, в которой я задыхаюсь все это время и больше не могу», — признавалась актриса.

«Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, к которому вы шли все время, — объясняла актриса в открытом письме к Мейерхольду. — Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, путь этот ваш, но не мой...»

Кроме того, театр вдруг стал убыточным... Журнал «Театр и искусство» писал: «Г-н Мейерхольд довел театр г-жи Комиссаржевской в буквальном смысле до степени «**Балаганчика**», где актеры превратились в говорящих кукол и где на наших глазах гибнет своеобычное, задушевное дарование г-жи Комиссаржевской».

«...Самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать: было бы жаль губить ее талант», — свидетельствовал **Андрей Белый**.

«Я заплатил бы 40 000 за то, чтобы это не показывали публике», — вздыхал Станиславский.

Так, ни Мейерхольд, ни приглашенный вслед за ним поэт **Валерий Брюсов**, не оправдали надежд хозяйки театра. Да и уживаться на одной площадке таким талантам оказалось сложно.

Кроме того, Веру Федоровну связывали с В. Брюсовым не только творческие, но и личные отношения. Именно для нее поэт перевел пьесу «**Пелеас и Мелисанда**» М. Метерлинка, образы которой использованы в его стихотворении «Памяти В.Ф. Комиссаржевской». Именно ей подарил он первый том своих поэтических произведений «Пути и перепутья» с надписью: «**Беатрисе робкая дань. Валерий Брюсов. 1907**».

Вскоре было суждено оборваться и этой тонкой нити надежды, связывающей ее с Брюсовым. Она просталась с ним тяжело:





«Отелло».  
В роли Дездемоны

«Если бы никогда не видела тебя — именно тебя, только тебе написала бы: сейчас во всем мире один мне нужен ты».

22 января 1909 года, если не прямо адресованное Комиссаржевской, то, во всяком случае, отражающее внутреннюю подоплеку их отношений, Брюсов напишет:

*...Кто б нас ни создал, жаждущих друг друга,  
Бог или Рок, не всё ли нам равно!  
Но мы — в черте магического круга,  
Заключение над нами свершено!*

*Мы клонимся от счастья и испуга,  
Мы падаем — два якоря — на дно!  
Нет, не случайность, не любовь, не нежность, —  
Над нами торжествует — Неизбежность.*

«...Встреча с Комиссаржевской, — волны безумия, плеснувшие было в берег души, почти мгновенно откатились вспять», — писал он.

Их переписка в полном объеме до сих пор не опубликована.



Здание Общественного собрания. Открытка

## ОТРЕЧЕНИЕ

... Сезон 1908–1909 года закончили в феврале сотым представлением «**Кукольного дома**» **Генрика Ибсена**. Был успех. Заряжаясь энергетикой зрительного зала, Вера Федоровна с благодарностью принимала аплодисменты, восхищенные взгляды, цветы. Но душевная боль не отступала. Она прекрасно понимала, что для успеха ей все время приходится возвращаться на пять, а то и на пятнадцать лет назад. И снова начинается мучительный поиск себя.

Сразу после закрытия сезона труппа Комиссаржевской отправляется на четырехмесячные гастролы по Сибири и Дальнему Востоку. Не хотелось думать, что все это затеяно лишь для материальной поддержки угасающего театра. Но поездка проходит с ощущением много раз виденного безрадостного сна и оказывается малопродуктивной.

За три месяца до смерти В.Ф. Комиссаржевская принимает решение покинуть сцену. «Театр в той форме, в какой он существует сейчас, — пишет она в своем отречении в ноябре 1909 года, — перестал мне казаться нужным, и путь, которым я шла в поисках новых форм, перестал казаться мне верным». Но этот горький и мужественный документ не был отказом от деятельности. У Комиссаржевской всегда оставалось место

для надежды. И этой надеждой была идея создания театральной школы. Весь свой опыт, все силы и устремления она решила посвятить воспитанию нового человека-актера. Идея создания театральной школы захватила ее и волновала тем сильнее, чем более отчетливо она чувствовала тупик своей сценической деятельности.

Новый творческий план — создание театральной школы с привлечением в нее талантливой молодежи — требовал больших средств. И решено было отправиться в гастрольное турне по городам Украины, Кавказа, затем через Каспий перебраться в незнакомую Среднюю Азию. Преданные Вере Федоровне актеры **А. Мгебров**, **В. Подгорный**, **А. Зонов**, **И. Любавина**, **В. Тизельгаузен** составили основу труппы.

Новый, 1910 год артисты встречали в Баку. На пароходе переехали в Среднюю Азию. Три спектакля отыграли в Ашхабаде, в клубе, сцена которого освещалась керосиновыми лампами. Дальнейший маршрут — северо-восток. Самарканд. Утром — экскурсии к памятникам древности, посещение старого живописного базара, покупки диковинных вещей. Вечером — спектакли.

17 января артисты пребывают в столицу Туркестанского края — Ташкент. В честь приезда актрисы друг детства по Петер-



*Вера  
Комиссаржевская*

бургу, Андрей Александрович Фрей устраивает теплый прием в своем доме на улице Самаркандской. Усыпанная лепестками свежих фиалок белоснежная скатерть стола, букет роскошных цветов у прибора почетной гостыи... Вера Федоровна в хорошем настроении. Она исполняет русские и цыганские романсы, аккомпанируя себе на гитаре, шутит... Многих почему-то удивляло, что она могла быть очень веселым человеком. Она, например, как и Наташа Ростова, любила неожиданные сравнения: «Мережковский скучен, как понедельник. Горький не четный и ни на что

не делится». Белому она сказала: «Вы синий и невнимательный»».

### **ПРОЩАЛЬНЫЕ ГАСТРОЛИ**

На сцене нового театра Общественного собрания лучшей пьесой **Германа Зудермана «Родина»** Вера Федоровна открывает гастролы в Ташкенте.

Все спектакли проходят при переполненных залах, с бурными овациями, цветами, восторженными рецензиями в газетах, при отличных сборах. Не забыта и молодежь — спектакли для нее шли днем.

По воспоминаниям друзей, Вера Федо-

ровна находилась в прекрасном расположении духа, строила творческие планы на будущее, думала о школе, живо интересовалась местным колоритом. Здесь, в Ташкенте, фортуна вновь улыбнулась ей.

Ташкент ей понравился. Она не ожидала встретить среди бескрайних, слабозаселенных просторов Средней Азии своеобразный оазис, где мирно соседствовали европейская и азиатская цивилизации. Между спектаклями она посещает гостеприимный дом А.А. Фрея, осматривает город, восточный базар, покупает тюбетеек, пиал, чеканных изделий, попробует в местных лавочках острые экзотические блюда. В эти дни Вере Федоровне приснился Чехов, в которого она была когда-то влюблена. «Хорошее предзнаменование», — отмечает она.

Но успех гастролей неожиданно омрачается. Друг за другом заболевают четыре ведущих актера и театральные парикмахеры. Гостиница превращается в лазарет. Больных срочно госпитализируют. Но это только начало роковой черты.

Начавшийся день 26 января не предвещал никаких несчастий. Днем она была на званом обеде у А.А. Фрея. Но вечером, перед спектаклем вдруг почувствовала сильное недомогание. Преодолев слабость, она все же поехала в театр. Объявленный спектакль заменили более легким — «Бой бабочек», первая пьеса, в которой шестнадцать лет назад Вера Федоровна дебютировала на сцене Александринского театра. Превозмогая себя, бледная, с горящими глазами, она с большим трудом доиграла в тот вечер. Публика была в восторге, цветы летели к ногам знаменитой актрисы, бурные овации захитили лишь на улице, когда фаэтон с Верой Федоровной скрылся из виду.

Этот спектакль стал последним в ее жизни. На следующий день она уже не смогла подняться с постели.

Актрису посещает профессор **Моисей Ильич Слоним** — один из основателей первого медицинского института в Средней Азии. Спустя несколько дней он ставит беспощадный диагноз — оспа. Из гос-

тиницы Веру Федоровну срочно перевозят в дом А.А. Фрея, где для нее создают максимальные удобства, пытаются облегчить страдания, спасти жизнь. Но несмотря на усиленное лечение остановить болезнь невозможно. Оспа беспощадно уродует прекрасное лицо, руки, тело, переходя в черные струпья. Актриса просит никого в комнату не впускать и сжечь письма, хранящиеся в шкатулке.

В ночь на 9 февраля наступает ухудшение: сильный жар, малейшее движение доставляет невыносимую боль. Вера Федоровна теряет сознание. 10 февраля 1910 года в 13.40, не приходя в себя, она умирает. Ей было 45 лет...

Позже по улице Самаркандской, 24, на стене одноэтажного дома, где жил А.А. Фрей, была установлена мемориальная доска: «В этом доме 10 февраля 1910 года скончалась знаменитая актриса Вера Федоровна Комиссаржевская». Увы, после землетрясения 1966 года целые кварталы жилых строений, в том числе и дом Фрея, были утрачены...

11 февраля на Самаркандской улице, казалось, собрался весь Ташкент — духовенство, военные, дамы в траурных одеяниях, студенты, гимназисты, рабочие. Прибыли делегации от Городской думы, драматического общества «Волна», женской гимназии, реального училища, журналисты «Туркестанских ведомостей» и «Туркестанского курьера». Погребальная колесница при большом стечении народа направилась для отпевания в церковь, что на старейшем Боткинском кладбище. 13 февраля совершилась последняя панихида по В.Ф. Комиссаржевской. В ночь тело Веры Федоровны отправляют в Петербург. И долго еще у подъезда Общественного собрания, где проходили выступления театра Комиссаржевской, висела потемневшая от непогоды афиша последнего спектакля...

Все пять человек из труппы Комиссаржевской, заболевшие оспой, выжили...

Ольга КАЛИНИНА

## ЗОВ ПАМЯТИ...

**В** сухом словарном определении так звучит человеческая печальная эмоция: «Сослагательное наклонение обозначает ситуации, не существующие в реальном мире». И эмоция эта многократно увеличивается, становится больнее, когда осознаешь, что были, существовали в нашем реальном мире события, счастливые и несчастные мгновения и — главное! — люди.

Были и — исчезли в тумане иной реальности. Одна из самых, наверное, невыносимых частиц в нашем великом и могучем языке — частица «бы»...

В июле этого года исполнилось **бы 60 лет** замечательному артисту, успешному в реальной жизни так мало использовать свое богатейшее, разностороннее дарование и с каждой ролью возрастающее мастерство в театре и на киноэкране, — **Евгению Дворжецкому**. Вот уже два с небольшим десятилетия прошло с того трагического дня, когда он погиб в автомобильной аварии, оставшись для очень многих навсегда Женей.

Казалось, он был отмечен Богом с момента рождения — отец, замечательный артист **Вацлав Дворжецкий**, мать — выдающийся театральный педагог **Рива Левите**, старший сводный брат — **Владислав Дворжецкий**, известный едва ли не каждому по кинематографу... Сразу после окончания **Щукинского училища** Евгений был приглашен **Алексеем Владимировичем Бородиным** в труппу **Центрального детского театра**. Бородин писал в своей книге «На берегах утопий», как впервые увидел «длинного бледного юношу» Дворжецкого в курсовом спектакле «Класс-концерт»: «Женя был свобододобивый и вольнодумный. В ЦДТ мы сразу ввели его на роль Володи Осмухина в «Молодую гвардию», потом — в



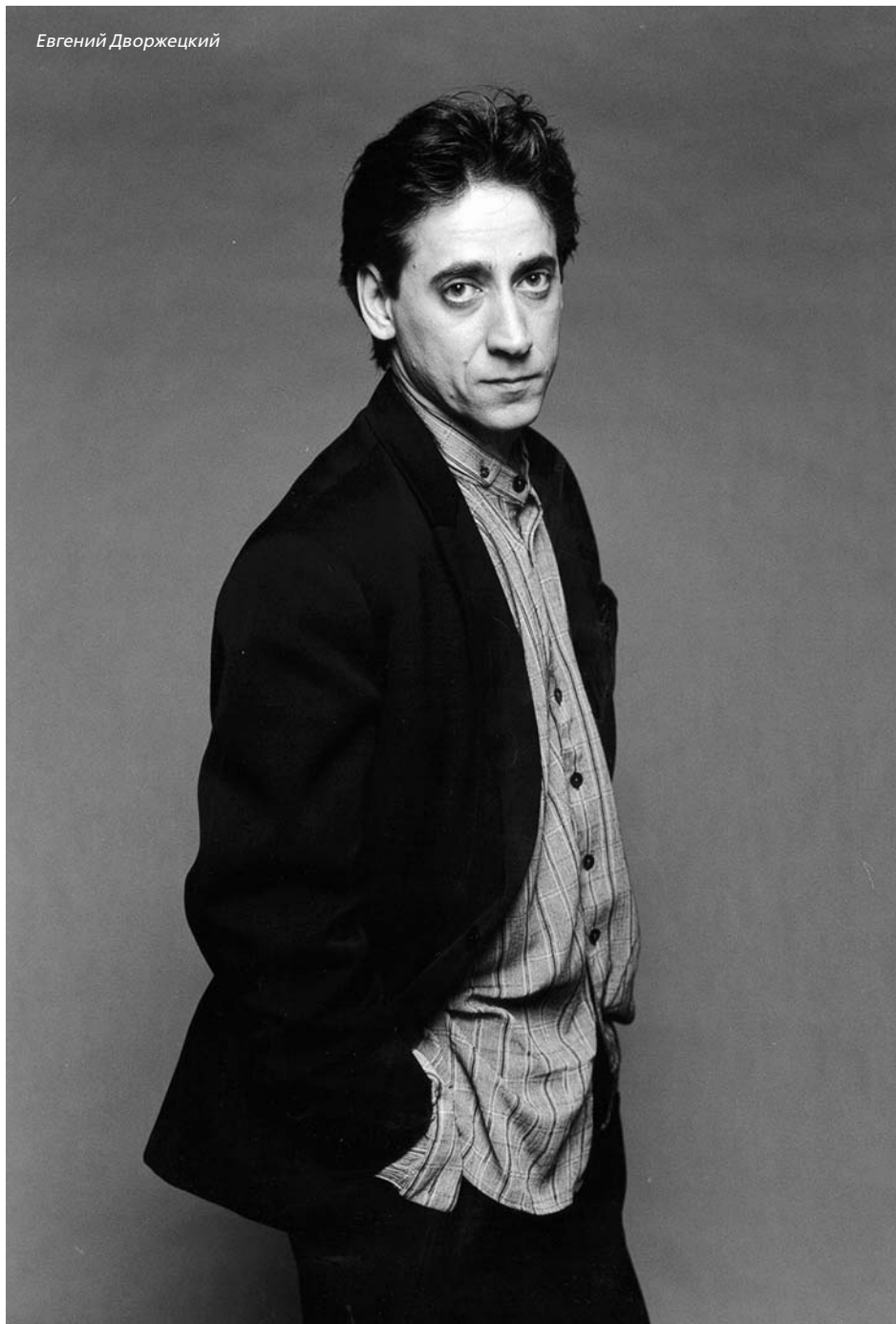
Евгений Дворжецкий

«Коньки». Роли, не близкие ему по мировоззрению. Вместе с Веселкиным он много лет играл в массовке в «Отверженных»... Женя был ироничным человеком, но исключительно дисциплинированным: это было привито папой-мамой-педагогами. Амбиции, которые у него были, естественны для молодого и талантливого актера, но он всегда готов был разделять с театром его проблемы и тяготы.

Характеристика короткая, но емкая: из нее виден человек, те главные черты, что образуют определенный фундамент



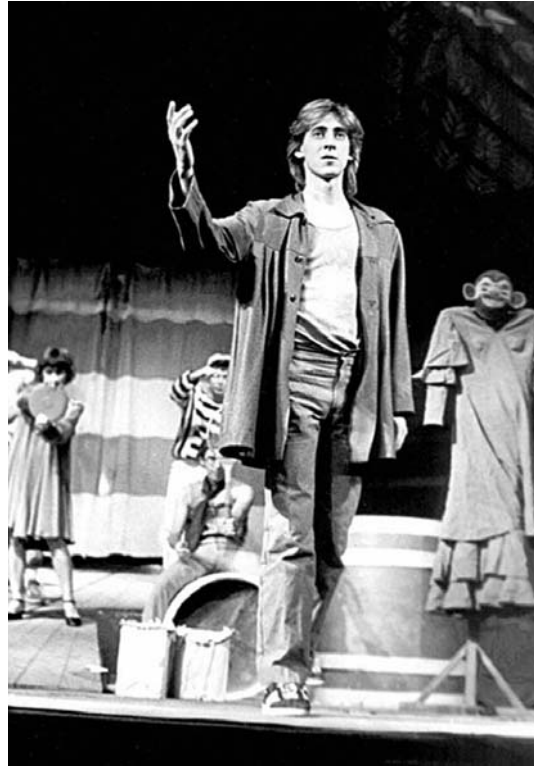
*Евгений Дворжецкий*



личности. Для меня — личности, щедро одаренной талантом, успевшим проявиться сильно и разнообразно в таких работах, как **Фауст** в спектакле по Гете, загадочный провидец **Эгль** в «Предсказании Эгля» по «Алым парусам» Грина, мудрый **Сказочник** в «Снежной королеве» Шварца, **Мило** в «Сне с продолжением» Михалкова, наводящий ужас на маленьких зрителей зловещий **индеец Джо** в «Приключениях Тома Сойера» по М. Твену, лукавый **Панталоне** в «Любови к трем апельсинам» Гоцци... Мне посчастливилось не только видеть и запомнить все эти работы Евгения Дворжецкого, но радостно наблюдать, как оттачивается мастерство актера. Главное же открылось в нем в спектаклях **Алексея Бородина**, в той самой «Ловушке № 46, рост второй» **Юрия Щекочихина** — пьесе, перевернувшей многие наши представления о реальности, в которой мы живем, и о том молодом актерском поколении, которое, по словам режиссера, «состоялось» именно в этом спектакле.

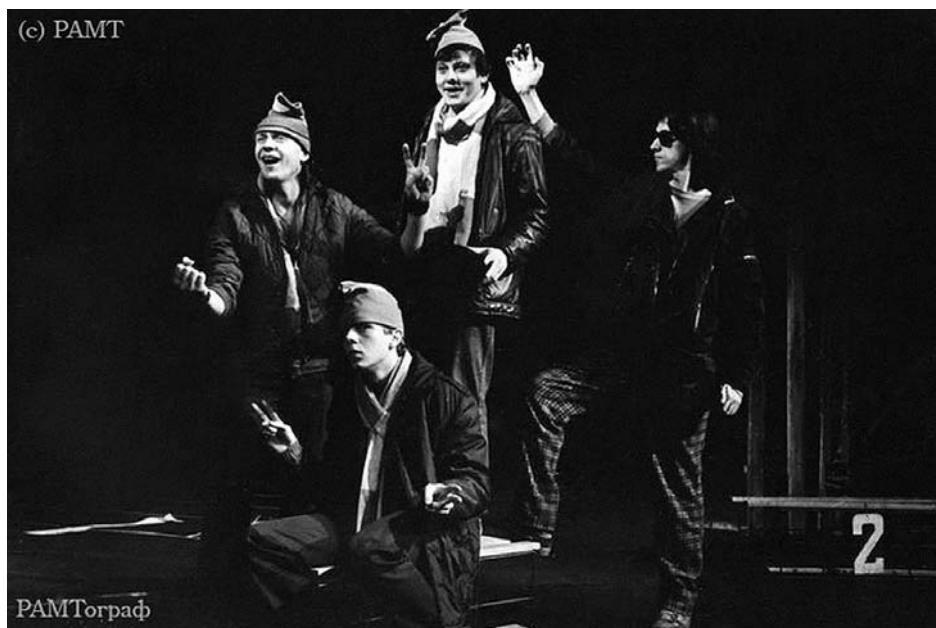
Стало очевидно, что эти недавние студенты обрели свою тему, а вместе с ней — свой, непохожий на другие, твердый голос, реальную возможность высказать все то, о чем, может быть, размышляли и говорили лишь в своем узком кругу. И потому спектакль прозвучал подобно грому среди ясного неба, немало напугав министерских чиновников, пытавшихся не раз его закрыть. В основу сюжета пьесы Юрия Щекочихина легли реальные факты. Они стали острой темой очерка «**Уреки**», опубликованного в «Литературной газете»: мальчишка из провинциального городка попытался убить своего ровесника за то, что тот требовал достать ему джинсы, предмет не только роскоши, но незаменимости по тому времени.

Евгений Дворжецкий сыграл персонажа по кличке **Интер** — предельно циничного юношу из круга местной элиты, чувствующего себя вольготно под покровительством влиятельного отца, с обдуманной будущей карьерой, ради которой он изучает языки и каратэ, чтобы всегда



*Е. Дворжецкий в спектакле «Мы играем Маяковского», 1984*

быть способным защититься. Между двумя группировками футбольных фанатов **Интер** занимает позицию «над», в происходящих событиях не участвуя, но умело, с нескрываемым наслаждением и чувством собственной интеллектуальной недостигаемости манипулируя теми и другими. Артист в одном из интервью говорил о своем герое: «Я знаю таких мальчиков... Ему все дозволено... Он изощренно циничен, и я думаю, что сегодня такой **Интер**, даже если его отец уже лишился былой власти, ... готов легко сориентироваться, чтобы соответствовать времени... «Шарага», так именует себя скучающая компания мальчиков и девочек из спецшколы, знакомится с «волками», со сплоченной на первый взгляд командой фанатов-болельщиков. И мой герой, фактически



«Ловушка № 46, рост второй». Е. Дворжецкий в роли Интера. 1985

кий лидер «шараги», легко разрушает эту команду. «Волков», у которых царят жестокие нравы, он провоцирует на жестокость еще большую и соблазняет их лидера Арлекино «престижными» ценностями, о которых прежде тот и не помышлял. Мой герой значительно опаснее для нашего общества, чем Арлекино, его телохранитель Упырь да и все остальные «волчата»! В его расчеты, кстати, совсем не входило, что влюбленный Чине, с которым он всячески сталкивает Арлекино, в отчаянии ткнет того ножом. Это для него урок — не «тусуйся» впредь с теми, кто не твоего круга. Спектакль мне дорог тем, что отнюдь не сводится к педагогическим рецептам. Мы предлагаем нашему зрителю, например, подумать: достаточно ли ты самостоятелен как личность, чтобы не попасть под влияние таких лидеров, как Арлекино или Интер?»

Проживи этот спектакль в репертуаре театра дольше — все то, о чем размышлял Евгений Дворжецкий, обозна-

чилось бы еще более отчетливо. Но это было не суждено...

Спустя несколько лет Юрий Щекочин принес в ЦДТ пьесу **«Между небом и землей жаворонок вьется...»** Такого ошеломляющего успеха, как «Ловушка...», спектакль не имел, хотя проблема катастрофы молодого человека, ломки его сознания, вообще — тема наркомании становилась все более острой. Евгений Дворжецкий сильно и как-то ожесточенно сыграл роль героя-наркомана **Терехина** — его словно остановившийся взгляд и замедленные интонации до сих пор отчетливо сохранились в памяти.

Казалось, после этих двух работ, что вместе с Евгением Дворжецким на сцену ворвался очень современный молодой человек, в душе которого перемешано много всего разного. Именно такого персонажа не хватало в драматургии и литературе тех времен, особенно — в театре, основную часть публики которого составляет молодежь. Но Алексей Бородин чувство-

вал в молодом артисте нечто, более глубокое, чему необходимо было проявиться.

В «Бане» **Вл. Маяковского** Евгений Дворжецкий предстал **Исаком Бельведонским** — «портретистом, баталистом, натуралистом», фигурой не только комической, но гротесковой и даже зловещей. Слишком много мы видели уже подобных Бельведонских, мастерски приспособившихся к сильным мира сего... В остром рисунке артиста он вызывал одновременно смех, негодование, брезгливость и — чувство стыда: разве не похожи и мы бываем в каких-то ситуациях на подобный экземпляр?

«Почти не смыкая глаз, так сказать, в социалистическом соревновании с самим собой, но выполнено все согласно социальному заказу и авансу на все триста процентов... Стили бывают разных Луёв... Все три Луя приблизительно в одну цену... Очистите мне линию вашей боевой ноги. Как сапожок чисто блестит, прямо — хоть лизни!.. Карандаш дрожит. Не передать диалектику характера при общей бытовой скромности. Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, титаническое!»

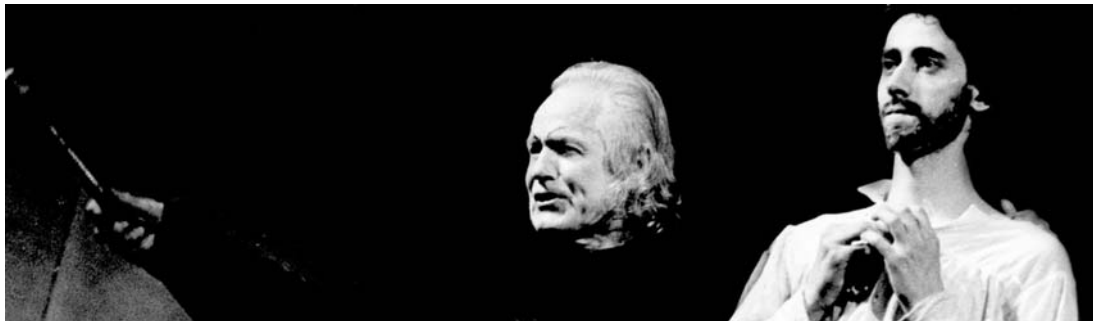
Эти цитаты можно продолжать до бесконечности, потому что в моей памяти они звучат голосом Евгения Дворжецкого, и я отчетливо вижу его лицо, на котором отражаются, наравне с мимикой персонажа, мимика и интонации артиста, умного, ироничного современника...

А **Алексей Швабрин** в «**Капитанской дочке**», поставленной **Юрием Ереминым**, низкий и подлый человек, способный на предательство, был наделен Евгением Дворжецким вопреки всему каким-то немислимым обаянием, притяжением. И хотя все в душе сопротивлялось, находились слабые попытки оправдания: ведь это неразделенная любовь заставила его быть таким. Неразделенная любовь и ненависть к сопернику.

Вряд ли кому-то еще из актерской братии выпало такое фантастическое везение: в спектакле ЦДТ «**Король Лир**» у **Алексея Бородина** Дворжецкий сыграл **Эдмунда**, а в «**Короле Лире**» **Сергея Женовача** в **Театре на Малой Бронной** — **Шуга**. Полярные характеры: мрачный злодей, незаконный сын графа Глостера, в прямом смысле слова, по трупам пробирающийся к вершинам власти и не брезгующий на своем пути вверх ничем. Сосредоточенный, тщательно обдумывающий все ходы своей шахматной партии, в которой не пешки сбрасываются с доски, а люди — из жизни, Эдмунд Дворжецкого постепенно вырастал из конкретного образа до мифического воплощения Зла.

Шуга его был великим мудрецом, прячущим в свои парадоксальные высказывания провидения. Не имея права высказывать свои мысли открыто (все-таки Шуга!), он переживал все происходящее столь горько и остро, что невозможно

«Фауст. Первый вариант». Мефистофель — М. Андросов, Фауст — Е. Дворжецкий. 1986





*«Король Лир». Эдмунд – Е. Дворжецкий. 1992*



*«Береника». Римский император Тит – Е. Дворжецкий, Береника – Н. Дворжецкая. 1993*



было оторвать взгляд от его лица, от подвижных кистей рук...

И никогда не забыть спектакль Бородина «**Береника**» **Ж. Расина**, сыгранный на парадной лестнице театра, ведущей из гардероба в фойе. Евгений Дворжецкий блистательно сыграл в нем **Тита**, императора, разрываемого между чувством и долгом, трагический, страдающий характер человека, вынужденного совершить выбор. Дважды зрители переходили в разные точки этого волшебного пространства: начинали смотреть на героев снизу вверх, потом оказывались наравне с ними, а финальные сцены видели уже сверху — словно с высоты прошедших веков при свете лампад. Как то далекое прошлое, что осталось с нами навсегда необходимостью решать для себя вопросы, вечные вопросы чувства и долга...

В романтической «**Принцессе Грёзе**» **Э. Ростана** Евгений Дворжецкий был настоящим **Принцем**. **Адольф Шапиро** ставил не сказку, а прекрасную и грустную быль о живых, наполненных высокими чувствами людях. И Евгений Дворжецкий вложил в эту роль то, что, быть может, не позволяли ему пьесы, в которых был занят: нежность, смятенность, порывы...

Были работы и в театре «**Школа современной пьесы**» у **Иосифа Райхельгауза**, где артист сыграл неожиданно и очень интересно **Медведенко** в «**Чайке**», **Пхелку** в «**Антигоне в Нью-Йорке**» **Я. Гловацко**, **Дон Кихота**, которого, к величайшему сожалению, увидеть мне не довелось. Но нафантазировать — возможно. Ведь он и внешне напоминал странствующего рыцаря с необычной внешностью, позволяющей быть трагичным и гротесковым.

Осталось кино. И сегодня мы можем увидеть разные работы Евгения Дворжецкого, в которых, как кажется, независимо от материала и режиссуры, он выкладывался без остатка. Будь то его первая работа в кинематографе — пасынок Достоевского **Паша Исаев** в «**Двадцати шести днях из жизни Достоевского**», сразу две роли в «**Узнике замка Иф**» — **Эдмон Дантес** в молодости и **Альбер де Морсер**,



«Снежная королева». Е. Дворжецкий в роли Сказочника. 1990

сын Мерседес; **Шура Балаганов** в «**Мечтах идиота**», **Генрих Анжуйский** в «**Королеве Марго**», **Генрих II** в «**Графине де Монсоро**»... Фильмография Евгения Дворжецкого насчитывает 26 названий.

... Прошло два десятилетия и еще один год со дня его гибели. Выросли дети. Дочь **Анна** влилась в труппу **РАМТа**, она много играет и стала, на мой взгляд, интересной актрисой. Но, когда я смотрю на нее — вижу ее отца, на которого она становится все больше похожа. Мать Анны, **Нина Дворжецкая**, играет, ставит спектакли, преподает. Похоже, по пути родителей пойдет и сын **Михаил**, тоже похожий на отца. А это значит, что жизнь Жени Дворжецкого продолжается — в них и для нас...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото с официального сайта РАМТа

## ОСТАЕТСЯ ЛИШЬ ПАМЯТЬ...

**З**июля ушел из жизни старейший артист **Центрального академического Театра Российской Армии Александр Алексеевич Петров**.

Нежней всех других в труппе любимого театра я относилась именно к нему. Ибо фронтовик, четыре долгих года через всю страну и половину Европы он шел, ежеминутно рискуя собой, чтобы мы сегодня жили. Нет, конечно, с нежностью относилась я и к Николаю Пастухову, столь же доблестно воевавшему. И был еще Виктор Александрович Гаврилов, которого я застала, но весьма коротко. Именно с Петровым сложились теплые, особые отношения. Теперь мне сложно представить, что 23 февраля, 24 марта (день рождения Петрова) и 9 мая я не наберу знакомый номер, не скажу ему: «Здравствуйте, Александр Алексеевич, это девица Александр», и не услышу в ответ на этот один

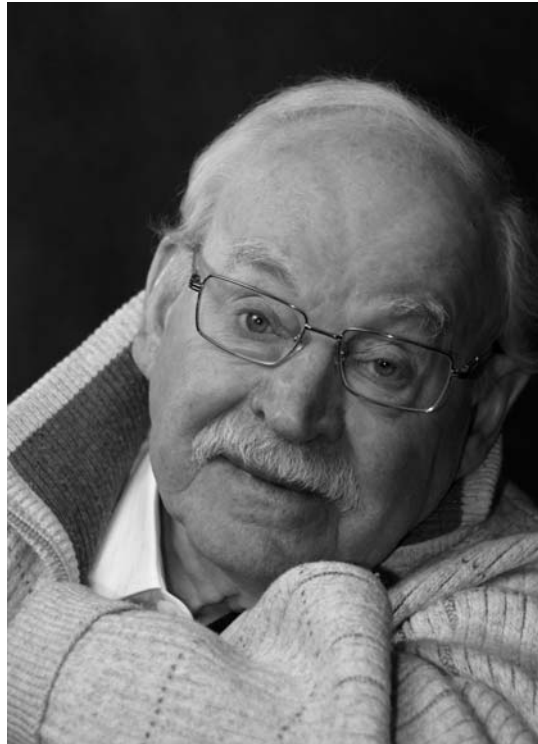
нам известный пароль: «О! Шурочка! Здравствуй, дорогая». Последний раз я услышала эти слова 9 мая 2020 года. В памяти будут и его роли, и наше интервью 2007 года, опубликованное в журнале «Страстной бульвар, 10», и удивительная дружба Александра Алексеевича с другим «армейцем» Юрием Комиссаровым (1936-2016), когда они созванивались каждый день, сидели в одной гримерке, партнерствовали в одних спектаклях...

Удивительная штука — жизнь длиной в **98 лет**. Мальчик из подмосковной крестьянской семьи, переехавший в столицу, едва окончив четвертый класс, работавший на фабрике «Красный Октябрь»...

*— Утром, когда я шел на фабрику, мама давала мне французскую булочку на обед, дома я не завтракал и почти что не обедал. Приходя на фабрику, клал карамель или шоколад в жестяную банку из-под какао «Золотой ярык», нали-*

*«Сердце не камень». Каркунов — А. Петров, Вера — Л. Татарова-Джигурда. 1997*



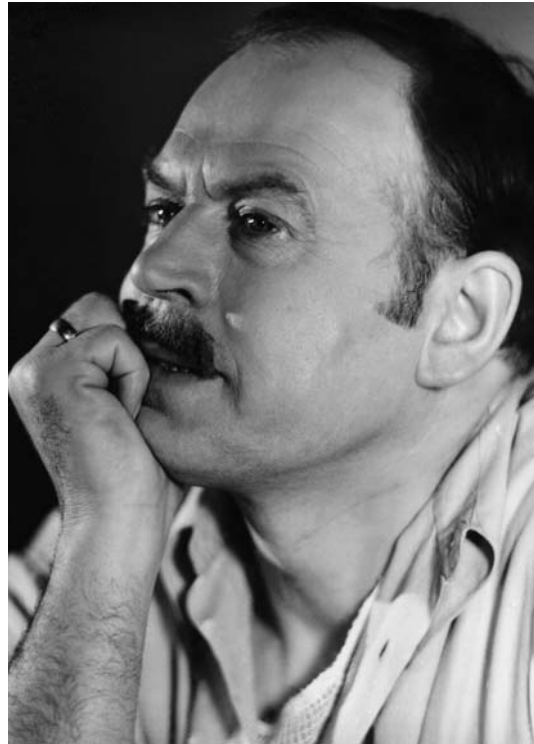


Александр Алексеевич Петров

*вал кипятку и разводил эту массу, которой потом запивал булочку.*

*... Прошедший всю войну, уйдя на нее добровольцем в августе 1941 года...*

*— В это лето меня пригласили в пионерлагерь от фабрики вожатым. И вот там меня и застало сообщение о войне. Видимо, по молодости, я сразу не ощутил все горе, всю трагедию этого сообщения. Это уже пришло потом. На фронт я пошел добровольно. Был комсомольцем, пришел в райком комсомола и говорю: «Хочу на фронт». Мне отвечают: «Да погоди ты, чего торопишься. Мальчишка ведь. Еще придут новости». — «Нет, я хочу сейчас, сию минуту». И в августе, как сейчас помню, тринадцатого числа, я пошел на фронт. Собрали нас у городского Дома пионеров, построили и повели в школу, где дали обмундирование. На очень короткое время отправили на подготовку в город Шадринск в Сибири. Там я, по-моему, неполную зиму прозанимался. По специальности я связист,*



А. Петров в спектакле «Не беспокойся, мама». 1971

*сначала работал на аппарате, а потом разматывал катушки, собирал, устанавливал связь между батальонами, между батальоном и полком. Так я провоевал всю войну и закончил ее в столице Австрии Вене. Был чудесный день весенний, солнце. Вена — очень красивый город, а тут после войны, после окопов, увидеть такой чудесный город и услышать весть о конце войны — было таким счастьем!*

Поработав затем на заводе, он попадает в ГИТИС к **Андрею Гончарову** и **Андрею Лобанову**, а по окончании института — в Театр Армии, которому будет верен без малого **68 лет** до последнего дня своей жизни.

— Андрей Михайлович Лобанов меня брал в свой Театр им. М.Н. Ермоловой вместе с Владимиром Андреевым и Соней Павловой. Но после одного из просмотров «Дяди Вани» состоялась встреча с Алексеем Поповым. Он пригласил меня в Театр Армии. И я задумался, никак не мог решить. Пошел посоветоваться к еще одному наше-

му педагогу, **Варваре Алексеевне Вронской**, очень милой женщине и прекрасному преподавателю. Спросил у нее, куда идти – к Попову или к Лобанову. Она задумалась и ответила: «Знаешь что, Саша, иди к Попову, там тебе будет лучше».

Александр Алексеевич в театре пришлось немало сыграть ролей вторым составом за **Андреем Поповым**, но он не роптал, наоборот, ценил возможность сначала репетировать рядом с Андреем Алексеевичем, а потом и играть его роли. Так было и в «**Дяде Ване**», и в «**На той стороне**», и в «**Океане**», и в «**Светлом мае**».

Петров о себе говорил, что по натуре он – взрывной человек, поэтому любил роли, где нужно было показать темперамент, будь то **Брабанцио** в **шекспировском «Отелло»** или **генерал Епанчин** в «**Идиоте**» **Ф.М. Достоевского**. Любил он и роль **Каркунова** в спектакле **Бориса Морозова «Сердце не камень»** по пьесе **А.Н. Островского**. Прежде всего, за финальный монолог, созвучный дню сегодняшнему, когда между бедными и богатыми образовался колоссальный разрыв, появилось слишком много состоятельных людей, которые занимаются накопительством, но не знают, как правильно распорядиться своим богатством, и не задумываются о том, что деньги следует тратить с пользой не для себя одних.

Финалом творческой судьбы народного артиста РФ Александра Петрова стал эпилог в спектакле «**Судьба одного дома**», поставленного по прозе **В. Астафьева, В. Некрасова, В. Гроссмана, Ю. Бондарева, В. Быкова, Б. Окуджавы и В. Мотыля** к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Всего пять минут на сцене, в которые была вложена судьба фронтовика, артиста, человека Александра Петрова, стали мощным цементирующим фактором для столь разных литературных произведений. Этот монолог зрители в зале слушали всегда стоя, и всегда после него звучали продолжительные овации.

— Я счастлив и доволен своей судьбой, и доволен, что связал свою судьбу именно с Театром Российской Армии. Я много играл и играл у многих великих режиссеров, не был обойден в ролях, всег-



А. Петров в спектакле «Судьба одного дома»

да был занят, играл с блестящими партнерами, такими как **Л. Добрыжанская, К. Насонов, А. Хохлов, А. Хованский, А. Ходурский, А. Богданова, Н. Колофидин**. Я доволен прожитым!

В одной из своих ролей последних лет – **Веревкин** в спектакле «**Севастопольский марш**» по рассказам **Л.Н. Толстого** – Петров провозглашал главного героя на войну словами: «Отечество береги». И это звучало отнюдь не пафосно, а с подлинным негромким патриотизмом, о котором Лев Николаевич Толстой скажет позже: «Скрытая теплота патриотизма...» Сегодня эти слова сродни завещанию коллективу родного театра, переживающего непростые времена.

Светлая память Александру Алексеевичу...

Александра **АВДЕЕВА**  
Фото из архива ЦАТРА

# «ВЫ СУЩНОСТЬЮ НА СУЩНОСТЬ ОТОЗВАЛИСЬ»

К 80-летию Владимира Малыщцкого

**О**н не любил чужих театров. Надолго в них не задерживался. Предпочитал строить свои. И по большому счету построил свой Театр.

**Владимир Малыщцкий** был из поколения «молодых рассерженных». Вечный возмутитель спокойствия, он вошел в стабильную жизнь ленинградского театра в одно время с **Ефимом Падве**, **Львом Додиним**, **Юлием Дворкиным**, **Камой Гинкасом** и **Гетой Яновской**. Шумной ватагой они вломились в сценическое пространство города, не на радость старшему поколению, но к огромному удовольствию публики. Их не ждали, красных дорожек не расстилали, предпочитая узнавать об их успехах в провинции, куда «ссылали» по распределению. И все же, скрепя сердце, иной раз допускали в свои государственные чертоги — приглашали на постановку, давали подрабатывать вторыми режиссерами...

Для питерского театра той поры Малыщцкий был к тому же — дальним родственником. Учился не на Моховой, а в «кульке», как высокомерно именовали **Ленинградский институт культуры**. Время показало, что и оттуда вышло немало талантливых актеров и режиссеров.

Один из них, кстати, руководит Большим драматическим театром и на европейском уровне не потерялся. Но в 1960-е все было иначе... И в профессиональный театр Владимир Афанасьевич попал не с главного и даже не со служебного входа. Фигурально выражаясь, он вошел в окно.

Не стал дожидаться приглашений от авторитетных и авторитарных главрежей. Организовал свой театр в ЛИИЖТе — **Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта**. Параллельно, правда, учился у **Юрия Любимова** на Высших режиссерских курсах и позже в аспирантуре ЛГИТМиКа у **Г.А. Товстоно-**

Владимир Малыщцкий







Владимир Малыщцкий с артистами Молодежного театра

гова. Студийное движение в Ленинграде только-только начиналось, и зачастую любительские спектакли вызывали гораздо больший резонанс, чем те, что выходили в городских театрах. Властные структуры проворонили зарождение этого рассадника вольномыслия. И спохватились только тогда, когда актеры-любители под руководством режиссеров-профессионалов завоевали любовь студенческой аудитории и продвинулись театралов. Началось завинчивание гаек, всяческие худсоветы и заказные статьи в газетах, но это еще больше подогрело интерес к студиям и той жизни, которая там кипела.

Нас, студентов-театроведов, впервые привели в «Студию» Малыщцкого наши педагоги — Евгений Соломонович Калмановский и Владимир Александрович Сахновский. И не просто «посмотреть спектакль», а спасти театр. Тучи над театром ЛИИЖТа нависали постоянно. Репертуар там был нестандартный, в котором вечно усматривали крамолу. Малыщцкий ставил пьесы и прозу. Среди авторов были Александр Володин, Василь Быков, Булат Окуджава, Борис Голлер, Андрей Вознесенский и Андрей Битов... Что и

говорить — подозрительная компания! Даже поэтов-фронтовиков бдительная цензура умудрялась зачислить в антисоветчики. Нельзя сказать, что «общественное мнение» студентов с Моховой что-то значило для чиновников, но все же наше постоянное внимание мешало вычеркнуть студии из театральной жизни. Мы тогда толклись в любительских коллективах, писали о них курсовые и дипломные работы, даже в газеты умудрялись проталкивать статьи и интервью с деятелями «народных театров».

Вместе с педагогами спасали-таки спектакли, которые пытались запретить злые дяди и тети из неведомых нам структур, подведомственных Смольному. Особенно много копий почему-то поломано было из-за вполне подцензурной «экологической» повести Бориса Васильева «Не стреляйте в белых лебедях» (1974). Конечно, не сама повесть вызвала раздражение властей, а ее сценическая интерпретация. Простая история о простом мужике, пытающемся жить по правде (как герои деревенской прозы, как пекашники Федора Абрамова), явно подрывала устои, рассказывая о том, что «по правде» живут далеко не все, и правду приходится

отстаивать, рискуя головой. Драматизм, исключавший какой-либо пафос, тоже тревожил начальство, которому пафоса хотелось, а драматизма — нет.

В государственных театрах с такими спектаклями успешно боролись, хотя они все же просачивались на сцены БДТ, МДТ, Театра на Литейном и Ленкома. А тут еще и какие-то студенты-железнодорожники возникли со своей правдой — «деревенской» и «окопной».

Но в общем-то давление начальства (которое не подозревало, что чем сильнее давишь, тем сильнее сопротивляются) сыграло на руку режиссеру и его труппе. Помог и всесильный Г.А. Товстоногов, который замолвил словечко за талантливого ученика. В 1980 году, впервые за много лет, в Ленинграде, где было мощное студийное движение, на базе одной из нескольких десятков студий возник новый театр, во главе которого встал совершенно нежелательный, нелояльный и непо-

корный Владимир Малыщичский. К тому же — беспартийный.

Студийная эстетика совершенно не пострадала от того, что у театра появилось свое помещение и штатное расписание. И студийный дух долго витал в стенах бывшего катка Измайловского сада, который артисты своими силами приспособили под театральное пространство. Сами ремонтировали, красили, мыли-чистили. И соорудили посредине помост, вокруг которого поставили скамейки. При этом весело ссылались на авторитет Питера Брука, адепта открытого пространства, мол, хорошему театру неудобные зрительские места не помеха. И действительно публика забывала о жестких лавках, когда смотрела первые спектакли **Молодежного театра**. До сих пор перед глазами стоят сцены из «Отпуска по ранению» **В. Кондратьева**, «**Ста братьев Бестужевых**» **Б. Голлера**, «**И дольше века длится день**» по роману **Ч. Айт-**



«Сто братьев Бестужевых». Сцена из спектакля



«Отпуск по ранению». Юлька – Т. Малыщичкая,  
Володька – О. Попков

**матова.** Компанию лиижтовских артистов режиссер пополнил выпускниками разных вузов страны, но они не выглядели разношерстной труппой. Ученики Додина и Кацмана (**Елена Соловьева** и **Валерий Кухарешин**) играли на равных с прекрасными артистами, уже имевшими театральный опыт (как, например, **Наталья Дмитриева**, пришедшая из Ленкома, и тюзовец **Олег Попков**). Фурор произвел дебют никому тогда неизвестной выпускницы Щукинского училища **Нины Усатовой**. Эпизод в спектакле «Отпуск по ранению», когда она стирала белье и узнавала о гибели мужа, прочно вошел в питерские театральные легенды как потрясающе достоверный и драматичный. Никто не говорил о мастерстве, речь шла о театральной правде, которая пробирала до печенок.

«Четвертой» стены между сценой и залом не существовало, мы погружались в миры, создававшиеся Владимиром Малыщичким и его актерами, будь то история декабристов, притча о манкурте или полные любви и отчаяния камерные сюжеты Володиной и Петрушевской...

Четыре года счастья для театра закончились так же внезапно, как и начались. Городским властям надоела эта вольница, цветущая пышным цветом посреди Ленинграда и подрывающая идеологические устои. Была спровоцирована внутри-театральная смута, нашлись недовольные «политикой» главного режиссера, кто-то был обделен ролями, кто-то завидовал успехам коллег... Были состряпаны какие-то письма в Управление культуры, организованы собрания – типичный продукт застойных 80-х. Подобные методы широко практиковались в театрах Москвы и Питера. Если надо было убрать неудобного режиссера или запретить «вредный» спектакль, в ход шли апробированные доносы, выступления ручных критиков и «простых рабочих».

Малыщичкого с треском уволили. Не помогли ни поддержка Союза театральных деятелей, ни многочисленные премии, получавшиеся театром – то за лучший спектакль сезона, то за лучшие роли (Олег Попков именно тогда был признан одним из самых талантливых и перспективных питерских актеров)... Студийный период жизни Молодежного театра закончился. Вслед за лидером из театра ушли актеры круга Малыщичкого. Кто-то сменил профессию, кто-то уехал, Усатову и Попкова пригласили в БДТ... Во главе театра поставили **Ефима Падве** – тоже не самого послушного режиссера, тоже из «рассерженных», тоже ученика Товстоногова... Городские власти затеяли какие-то рокировки, чтобы успокоить театральную общественность, отвлечь новыми назначениями, и по мере сил притушили скандал.

Владимир Малыщичкий, однако, от принципов своих не отступился. Сделал несколько работ в Ленконцерте, из кото-



«Диалоги».  
Таня – Н. Усатова

рых к зрителю с боями и поддержкой **Даниила Гранина** вышла только «**Блокадная книга**» (под названием «Память»). Новый «остров» для своей театральной робинзонады обрел с помощью **Кирилла Лаврова**, «эмигрировав» в Царское Село, где в Запасном дворце основал театр «**Студия-87**». За два года выпустил более десятка спектаклей и привлек как царскосельскую, так и питерскую публику к новой театральной точке. Целая программа была им разработана для детворы, поставлены спектакли и по стихам детских поэтов, и по мотивам пушкинских сказок. И лицевая тема не была забыта. Не расставаясь с любимыми авторами (Володин, Голлер) и понимая, что театр живет в «городе муз», выпустил целый блок поэтических спектаклей, в которых рядом с **Ахматовой** и **Пастернаком** прекрасно уживались (куда смотрело начальство?) **Владимир Высоцкий** и **Наум Коржавин**. Конечно, было это уже на излете 1980-х, время менялось, и цензура слабела с каждым днем. И, видимо, чтобы не возиться с каждым спектаклем по

отдельности, решили прихлопнуть этот остров свободы целиком. Запасной дворец понадобился музею «Царское Село» для каких-то иных нужд, и Мальшицкий опять остался без театра.

Напоследок он высказал, что думает о политике чиновников от культуры – как всегда в театральной форме. Поставил по собственному сценарию спектакль «**Глуповские истории**» – по **Салтыкову-Щедрину**, чьи персонажи и ситуации бессмертны. Схожим образом распрощался с первым своим театром – поставив пьесу **Брехта** «**Тупоголовые и остроголовые**» (поняли ли начальники в г. Никеле?). Наверное, переносить эти невзгоды, постоянно чувствовать назойливое внимание идеологических структур было непросто – позже это аукнется тяжелой болезнью. Но Мальшицкий обладал счастливым свойством переплавлять жизненные перипетии в творческий опыт. Каждую новую территорию, куда забрасывала его судьба, превращал в свой остров. В творческой «котомке» наш театральный Робинзон носил с собой излюблен-



«И дольше века длится день». Сцена из спектакля

ные темы и дорогих сердцу авторов, пополняемый запас любимых мыслей и неизменное чувство художественной правды. На чужих (всегда — дружественных) архипелагах, вроде **Учебного театра ЛГИТМиКа, Театра им. В.Ф. Комиссаржевской** или **БДТ**, себе не изменял: ставил только то, к чему душа лежала, выбирая сюжеты, родственные его размышлениям о жизни, об отношениях художника и власти. Не оттого ли ценой огромных усилий пробивалась на сцену БДТ его интерпретация пьесы **Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки»**? Товстоногову пришлось спасать спектакль, прикрывая его своим именем. **Андрей Толубеев** считал роль Нерона одной из своих любимых и до конца жизни, как мог, помогал режиссеру, ставшему ему другом.

Каждому самостоятельно мыслящему режиссеру нужен свой театр — в узком ли, в буквальном ли смысле, но не каждый может отстаивать свою территорию, снова и

снова, после бурь, ураганов или войн, возводя ли крепостные стены или выращивая сад на месте вырубленного. Сколько режиссерских судеб погублено из-за того, что одаренные люди отказались от своих принципов, растворились в чужих замыслах, похоронили казавшиеся гениальными идеи... У Владимира Афанасьевича хватало сил и упорства не отдавать ни пяди своего театрального острова.

После Царского Села он нашел временный приют на Большой Конюшенной, в каком-то полуподвальном красном уголке бывшего ЖЭКа. Восстановил свои программные спектакли, выпустил новые. **Володина** поставил чуть не всего — и пьесы, и стихи, и прозу, и сценарии.

Дружба с писателями выручала его и в жизни, и в работе. Эта традиция зародилась еще в Молодежном театре, куда на свои и чужие премьеры жаловали писатели. Первым, кажется, прибыл Вячеслав Кондратьев, а потом были и Меттер, и





*Владимир Малыщцкий*

Искандер... Сказалась любимовская школа: на Таганке писатели, близкие по духу, всегда были желанными гостями. Так и у Малыщцкого, на всех его «островах». Когда на сцене читали стихи **Олега Григорьева** или **Михаила Яснова**, играли пьесу **Аллы Соколовой**, в зале можно было увидеть и **Фазиля Искандера**, и **Якова Гордина**, и того же Александра Володина... Верными соавторами были **Александр Городницкий**, автор стихов ко многим спектаклям, и композитор **Юрий Симакин**, чья музыка постоянно сопровождала постановки Театра Малыщцкого. Режиссер с актерами и учениками ездил на премьеры в Москву, вел переписку с **К. Рудницким** и **Т. Бачелис**... Помогли и актеры-сподвижники: **Татьяна Малыщцкая**, **Татьяна Каулио**, **Светлана Бальхина**, **Игорь Сергеев**, **Сергей Брянцев**, **Владимир Корнез**, **Виктор Гахов**... И классики тоже помогали ему восстанавливать свой театр. А в круг классиков, по-

мимо **Чехова** и **Гоголя**, входили **Евгений Замятин**, **Михаил Булгаков**, **Даниил Хармс**, **Иосиф Бродский**, **Сергей Довлатов** и **Венедикт Ерофеев**...

Новое время и новое поколение театральных начальников (не последними среди них были нынешний директор Русского музея **Владимир Гусев**, народный артист РФ **Николай Буров** и глава СТД Андрей Толубеев, которым многие маленькие театры обязаны тем, что выжили в самые непростые годы и обрели крышу над головой), наконец, признало за Театром Владимира Малыщцкого право на место под солнцем. Пробрить помещение не удалось бы без депутата Государственной думы **Петра Щелища**: посмотрев спектакли Малыщцкого, он начал активно помогать и добился признания театра в качестве самостоятельной творческой единицы. Помещение театру выделили более чем скромное, но пригодное для экспериментов неугомонного режиссера, —

бывший кинотеатр на улице Восстания, дом 41. Теперь этот адрес знаком всем питерским театрам. Последний спектакль — по пьесе **Островского** со стихами Городничского — смертельно больной режиссер репетировал не то что из последних сил, сил уже никаких не было, но сверхусилиями сердца. Недаром спектакль назывался «**Горячее сердце**»...

Питерцам не довелось увидеть первые шаги Мальшицкого. Сразу после окончания института он отправился в город **Никель Мурманской области** и там работал в народном театре «**Бригантина**». Похоже, этот первый решительный шаг и определил всю дальнейшую театральную судьбу режиссера. И репертуар, даже для 1960-х годов весьма смелый, и гриф «Спектакль закрыт», украсивший его послужной список (потом это аукнется грифом «Запрещен

Ленинградским Обкомом КПСС»)... Надо быть большим эстетом и романтиком, чтобы в театре города Никель в 1966 году поставить спектакль по переписке **Марины Цветаевой** с мало кому известным эмигрантским критиком **Александром Бахрахом**. В ту пору только в провинции можно было позволить себе выносить на афишу эти имена. Оттуда, из этого эпистолярного романа, похоже, режиссер вынес и сберег творческий принцип, который так привлек Цветаеву в Бахрахе: «Вы сущностью на сущность отозвались»... Так всю жизнь и Мальшицкий, — отзывался на голос времени, на суть произведений любимых авторов, открывая главное для зрителей.

Елена АЛЕКСЕЕВА

Фото предоставлены Санкт-Петербургским  
Молодежным театром на Фонтанке

## ТОКИ ТОЙ ЭНЕРГИИ

26 августа нынешнего года исполнилось **70 лет Валерию Романовичу Беляковичу**. Он не дожил до этой даты, но мы помним. С благодарностью и любовью.

**70-е** годы в театральной жизни России ознаменовались небывалым всплеском студийного движения. Причиной такого явления, очевидно, было долгое подспудное накопление творческого потенциала в период общего застоя. Самодельные театральные труппы спонтанно возникали и играли свои спектакли в клубах, в заброшенных полуподвальных или чердачных помещениях, в каких-то конторах, куда их милостиво пускали «хозяева». Чуть ли не в каждом «спальном районе» Москвы имелся свой театр. Появились и студии более серьезные. Ими руководили актеры и режиссеры с некоторым опытом: **Геннадий Юденич** (в постановках

которого, между прочим, некоторое время участвовал и наш герой), **Сергей Кургинян**, **Вячеслав Спесивцев**, **Марк Розовский**, уже имевший немалый опыт режиссуры в студенческом театре МГУ. Эти «более серьезные» студии так или иначе трансформировались в государственные театры, в то время как практически все столь стремительно вырвавшиеся из московских окраинных глубинок театрики исчезли. Все, кроме одного — **Театра студии на Юго-Западе**. Этот театр только во второй половине восьмидесятых добился статуса государственного театра, не просто выжил, а стал одним из самых любимых и популярных и получил общесоюзное и, не побоюсь сказать, мировое признание.



*«Эскориал».  
Шут — В. Авилов,  
Король —  
В. Белякович.  
Фото К. Горячева*

О том, как родился и при каких обстоятельствах начинал свой путь маленький самодеятельный театр из окраинного Вострякова, много написано, и сам главный режиссер и художественный руководитель театра **Валерий Белякович** не раз рассказывал эту историю. Рассказывал он об этом и мне в интервью, которое я делала к его пятидесятилетию для газеты «Алфавит», давно уже не существующей. Тогда Валерий Романович был полон сил и замыслов, идей и надежд. Многого осуществилось, что-то из надежд оправдалось, а что-то, увы, не состоялось. И уже не состоится, потому что его больше нет с нами.

Тогда на мой вопрос о том, как получилось, что среди многочисленных студий 70-х, не выдерживавших порой и одного сезона, его театр выжил и, слава Богу, живет и здравствует, Валерий ответил метафорой: «Как вообще что-то возникает? Например, захотят озеро выкопать: копают-копают, а вода уходит. А где-то — казалось бы, там, где вовсе не должно его быть, — озеро образовалось, стоит —

маленькое, чистое, лесное. Вот и наш театр, как гриб через асфальт, пророс. Совершенно случайно. Никто его не назначал. Это естественное образование, которое всегда как бы обречено... ну, не обречено, а имеет шанс выжить». То, что этот театр никто не назначал, совершенно точно, а вот в утверждении, что возник он «совершенно случайно», есть некоторое лукавство режиссера. Это «естественное образование» было «обречено», или, как уточнил режиссер, имело шанс выжить именно благодаря ему — Валерию Беляковичу. Благодаря прежде всего его одержимости, его любви к театру, его страстному желанию создать свой театр, его огромному созидательному, творческому потенциалу и, что само собой разумеется, многообразному, многостороннему таланту.

Мальчик из Вострякова, из рабочей семьи, он поступил на филфак **Педагогического института** и, закончив его, работал в востряковской библиотеке. Тамто из таких ребят, как он, стремившихся к знаниям, творческих, он создает свой



«Женитьба».  
Фото Л. Орловой.  
30 октября 1989 года

первый «театральный коллектив». К этому времени его интерес к театру начинает приобретать профессиональный характер — он поступает в ГИТИС в мастерскую **Б.И. Равенских** и начинает вести театральный кружок во Дворце пионеров. Но первые свои спектакли в клубе «Мещерский» и в востряковской библиотеке: «**Женитьба**» по **Н.В. Гоголю** и «**Беда**» по мотивам водевиля **Вл. Соллогуба** «**Беда от нежного сердца**» — ставит со своей востряковской командой: братом и неизменным помощником **Сергеем Беляковичем**, **Виктором** и **Ольгой Авилковыми**, **Надеждой Бадаковой**, **Михаилом Трыковым** и другими будущими артистами, которые станут ядром Театра-студии на Юго-Западе. Как он увлек этих ребят, которые трудились на разных, в основном, физических работах, которым в общем-то и репетировать было некогда и которых жизнь направляла совсем в другое русло? Легко увлечь тех, кто уже стремится посвятить себя театру, а эти ребята и не помышляли о таком будущем. Однако увлек. Для этого надо было быть хорошим психологом и очень хорошим артистом.

А чего стоило вовлечь этих ребят уже в настоящее дело, в сущности, вводить

в профессию, когда этому маленькому коллективу актеров-любителей, получившему признание на уровне поселка Востряково, предоставили полуподвал в доме на проспекте Вернадского? Прежде всего нужно было оборудовать совершенно непригодное для театра помещение, и тут-то все разбежались, потому что все работали и ни у кого не было времени заниматься строительством. Тогда Валерий стал оборудовать помещение один. Освоил самые разные профессии, научился работать на сварочном аппарате — сам сваривал ряды. И его энтузиазм заразил остальных: снова появилось желание делать свой театр, пришла вера в успех начатого дела. В новый театр Белякович привел и ребят из своего кружка и, присоединив их к уже «проверенным» востряковским артистам, сделал с ними новые версии «**Женитьбы**» и «**Водевильей**» и поставил спектакль «**Старые грехи**» — инсценировку по рассказам **Чехова**, — который стал его дипломным спектаклем и был удостоен красного диплома. Ну а потом пошла «**Старый дом**» **А. Казанцева**, «**Жаворонок**» **Ж. Ануйя**, булгаковский «**Мольер**», «**Эскориал**», составленный режиссером из двух пьес: одноименной **М. де Гельдероде** и «**Что случилось в**

зоопарке» Э. Олби, «Игроки» и «Владимир третьей степени» Н.В. Гоголя, «Дракон» Евг. Шварца, «Встреча с песней» — спектакль-пародия на современные шлягеры... И все это за первые три года одновременно с работой по налаживанию театрального быта.

Этот режиссер, безусловно, обладал большими организаторскими способностями. Для того, чтобы заставить работать, да не просто работать, а творить такой сложный, такой разномастный коллектив, привлечь к серьезной драматургии не слишком образованных молодых людей, не знавших не только азов профессии, но и основ мировой культуры, — для этого, помимо организаторских способностей, нужна была уверенность в успехе своего предприятия. Работать приходилось в нелегких условиях. Репетировали по ночам, поскольку днем большая часть труппы была занята на основных работах. И до конца 80-х, пока театру не был предоставлен статус государственного, никто из актеров, включая режиссера, зарплату не получал. «Удивительное было время, — скажет об этих десяти годах напряженной работы Валерий. — Я считаю, что все наши артисты, особенно основоположники — святые люди. Кто, в каком театре столько лет работал бесплатно? Вот это чистое искусство».

С какого-то времени стали давать материальную поддержку гастроли, особенно зарубежные. Кое-что в копилку театра вносили спектакли, которые целиком покупала за небольшую плату какая-нибудь организация (продавать билеты студиям было запрещено, и такое существование передавалось строго секретно). Тогда кому-то из артистов подбрасывали сумму, приблизительно равную его месячному окладу на основной работе, чтобы он мог уйти в отпуск за свой счет. Но ведь все это не капало с неба. Такие спектакли были возможны только потому, что театру уже имел славу, а его режиссер вызывал интерес и доверие у людей, чувствующих талант и



«Что случилось в зоопарке». Джерри — В. Белякович, Питер — В. Авилов. 1990

разбирающихся в театральном искусстве. Вокруг театра постепенно возникла, как выразился Белякович в своем интервью, «мафия добрых людей». Это была московская интеллигенция, из которой в сложное для театра время был создан Общественный совет. Его возглавила **Марина Дмитриевна Литвинова**, филолог, известный переводчик с английского. Она была из первых поклонников театра и много сделала для его популяризации среди своих коллег и друзей как в России, так и за рубежом, и была другом и во многом наставником Валерия Романовича до последних его дней.

Интересно, что театр довольно быстро приобрел успех в кругах литературных,





*«Король умирает».*  
Король Беранже  
Первый —  
В. Белякович.  
Фото К. Горячева



*«Игроки».*  
В. Белякович и  
В. Авилов. 1985–1986

театральные же не очень его принимали и долго игнорировали, отголоски этого отношения заметны и до сих пор. Такая позиция обычно выражалась презрительно-снохобительным: «Ну это же самодетельность!» На мой вопрос двадцатилетней давности, что он может ответить на это, Белякович сказал, что не видит ничего плохого в понятии «самодетельность», и мы с ним сошлись на том, что во времена Шекспира и Мольера артистами становились не в университетах, а Щепкин, выкупленный из крепостных, был совсем неплохим профессионалом. Он добавил, что его артисты учатся в театре, что он их учит, и пошутил: «А так как я великий педагог — и по образованию, и по работе — педагог вдвой-

тельность», и мы с ним сошлись на том, что во времена Шекспира и Мольера артистами становились не в университетах, а Щепкин, выкупленный из крепостных, был совсем неплохим профессионалом. Он добавил, что его артисты учатся в театре, что он их учит, и пошутил: «А так как я великий педагог — и по образованию, и по работе — педагог вдвой-



*В. Белякович, Д. Карамов, Ю. Островский, В. Коппалов, Г. Колобов, В. Авилов, С. Белякович, М. Буслаева, А. Мамонтов, О. Авилова, А. Ванин, В. Гришечкин. 1985*

не, и если профессионал и с ними работаю, значит, и они профессионалы». Впоследствии Белякович проявил свой педагогический талант не только у себя в театре, где, собственно, и возникла его школа, он до своих последних дней вел курс режиссуры в **ГИТИСе**.

Признание же Театра на Юго-Западе в литературной среде объясняется как репертуаром, в котором всегда было много классики и драматургии высокого качества, так и концепцией режиссера, его отношением к первооснове спектакля — литературному тексту. Валерий Белякович — филолог по первому образованию — не позволял себе никакого своеволия по отношению к тексту, он не поддавался ставшим модными веяниям: осовремениванию и каких бы то ни было смысловых искажений на потребу дня. В спектакле, считал он, всегда можно так расставить акценты, чтобы придать ему злободневность, хотя настоящая литература всегда остается современной — и это он тоже знал. Он просто внимательно прочитывал и глубоко постигал каждое произведение, которое готовил к постановке, и тогда спектакль становился многозначным и давал повод к ассоциациям и обобщениям. Так, свой

дипломный спектакль «Старые грехи» он построил на резком контрасте, когда комедия переросла в трагедию, и этот внезапный переход давал очень сильный эффект. Первое действие шло с нарастающей комедийностью, а во втором действии рассказы были расположены по принципу нарастания трагизма, и зал был погружен в глубокое молчание, и было явственным ощущение, что от комического до трагедии всего один шаг. Эта продуманная композиция показывала движение самого писателя от молодого, озорного Антоши Чехонте к зрелому и мудрому Антону Павловичу Чехову. Недаром этот спектакль шел почти четверть века, и не устаревал, и пользовался неизменным успехом.

Меня всегда поражало, как в первые годы жизни театра, когда все артисты были так неопытны, Белякович решился поставить булгаковского «Мольера». В 1970–80-х годах многие театры обратились к этой пьесе, и во всех постановках основной была тема: художник и власть. В Театре на Юго-Западе трагизм ситуации подчеркивался, наоборот, ее будничностью. В квадратном проеме сбоку над сценой восседал король — **Валерий Черняк**, и тихо, без нажима сообщал Молье-



«Дракон». Фото К. Горячева. Октябрь 1989 года

еру о своем решении лишить его своего покровительства. И в ответ звучал слабый, совершенно убитый голос **Авилова**: «Ваше величество, но ведь это же бедствие, хуже плахи». В отношениях короля и Мольера, акцентированных в Театре на Юго-Западе, звучит какая-то человеческая нотка, потому что есть более страшная сила — Кабала, и вот тут бессильно любое человеческое слово; любая попытка что-то объяснить, как-то уговорить разобьется об это воплощенное зло. Именно сцена Кабалы в Театре на Юго-Западе становится центральной. Она поражает своей жуткой, мрачной красотой. В полутьме движутся подсвеченные снизу фигу-

ры в темных облачениях, в высоких треугольных колпаках. Шелестят их длинные одежды, и их голоса звучат так же глухо, как этот шелест. Они могут сделать с человеком все что угодно, их власть беспредельна. И они погубят Мольера и его театр. Они подобны злему року в античной трагедии. А трагедия и в самом деле по сути своей античная и отсылает к трагедии Эдипа: грех кровосмешения, неосознанно совершенный героем. Эта тема заявлена уже в начале пьесы и очень тонко передана в спектакле. Прощание Мадлены Бежар с театром — пролог к этой трагедии. **Ирина Бочоришвили** играла сцену ухода действительно на уровне античной трагедии: ее молчаливый проход по темному пустому пространству театра Пале-Рояль вызывал тревогу и ощущение неминуемой беды.

И еще одна трагическая нота, проходящая через булгаковскую пьесу, звучала особенно пронзительно в этом спектакле — тема театра как жизни, как единственного способа существования. Она, эта тема, была особенно близка молодым актерам молодого театра, которые, как и артисты труппы господина де Мольера, пришли в театр с улиц, пришли потому, что они любят играть, потому что видят в этом смысл своей жизни. Эта тема — тема театра как мира, зависимости от создателя и его ответственности перед созданиями — будет вновь поднята Беляковичем в его позднем спектакле «**Куклы**» **Хасинто Грау**, тоже очень важным для этого театра.

После «Мольера» в Театре на Юго-Западе были поставлены «**Носороги**» абсурдиста **Э. Ионеску** и экзистенциальные «**Калигула**» **А. Камю** и «**Ад — это другие**» по пьесам того же **А. Камю** и **Ж.-П. Сартра**. А еще позднее Белякович поставил «**Чайку**» и «**Три сестры**» **А.П. Чехова**, и эти спектакли давали новое прочтение не сходящих со всех мировых сцен пьес. Вдумчивое прочтение Валерием Беляковичем литературных произведений, его глубокие трактовки привлекли к театру серьезных



1988 год

литературных критиков. Много, тонко и, как всегда, парадоксально писал о театре **Лев Аннинский**, глубокую статью о юго-западном «Ревизоре» написал исследователь творчества Гоголя **Игорь Золотуский**, о смелой и оригинальной постановке «Гамлета» восторженно писал филолог, шекспировед **Александр Аникст**. Его статья называлась «Гамлет», заново открытый».

Ставить «Гамлета», самую великую пьесу всех времен и народов, было большой дерзостью и довольно рискованным шагом. Тогда, в 1984 году, у театра уже был свой зритель и «широкая известность в узких кругах» московской интеллигенции, и можно было потерять этот узкий круг, которому было с чем сравнивать новую постановку пьесы. Белякович понимал, на какой риск он идет: он прекрасно знал, как трудно будет его не очень-то просвещенным актерам постичь глубинный смысл пьесы, как сложен будет для них ее поэтический текст, но он рассчитывал на их интуицию и работоспособность. И, безусловно, на Авилова с его необыкновенной пластикой и даром перевоплощения — вплоть до полного ухода в иную реальность. И расчет оправдался: «Гамлет» стал одним из лучших спек-

таклей Театра на Юго-Западе. В 1987 году он был показан на фестивале в **Эдинбурге**, и на следующий день все тамошние газеты и журналы вышли с портретами Авилова в роли Гамлета, и «Гардиан» назвала спектакль «дух захватывающим», а Авилова — самым запоминающимся Гамлетом. Собственно, этот спектакль и вывел маленькую студию на мировые сцены. Труппа побывала в **Америке, Японии, Италии, Бельгии, Голландии, Южной Корее**, и всюду — успех. Беляковича пригласили ставить спектакли в Чикаго, Осаку и другие города. Он будет ставить спектакли во многих театрах — в России и за рубежом: **Нижний Новгород, Пенза, Белгород...** В Японии он проведет интересный эксперимент: поставит «**Ромео и Джульетту**», «**Гамлета**», «**На дне**» и «**Трехгрошовую оперу**» с артистами двух театров. Так, в «Ромео и Джульетте» клан Капулетти будут представлять японские артисты, а Монтечки — юго-западные. Эти спектакли будут иметь успех и в Японии, и в Москве.

Смелость и дерзость — важнейшие качества режиссера Беляковича: именно они помогли ему создать театр, **свой** театр, тот театр, который он задумал, кото-



Репетиция спектакля «На дне» в Пензенском драмтеатре. Фото А. Назарова. 2000

рый стал проводником его мыслей, его идей, его мировидения. Своей смелостью и своими идеями театр сразу привлек к себе молодую аудиторию. Его слава начиналась с успеха у молодежи. И опять же театр не опускался до заигрывания с молодыми своими зрителями, а наоборот, поднимал их до уровня серьезной драматургии, которая была основой его репертуара, а это были Шекспир и Мольер, Гоголь и Булгаков, Камю и Ионеско, Чехов и Шукшин. Были в репертуаре и так называемые молодежные спектакли, такие, как «Старый дом» А. Казанцева или «Самозванец» Л. Корсунского. Собственно, от «взрослых» они отличались только тем, что их героями были совсем молодые люди – школьники, подростки. Но эти спектакли несли тот же заряд добра, благородства и свободолюбия, что и все юго-западные спектакли, как, к примеру, «Дракон» Евг. Шварца. Поставить пьесу, запрещенную к постановке во всех театрах страны, было особенно смелым шагом. Белякович поставил ее, что называ-

ется, «на голубом глазу», когда никто не интересовался, что там играют в подвале на окраине города какие-то рабочие ребята из Вострякова. Да не очень-то местные власти от искусства знали, что это за сказочка. Так и шел себе в Театре-студии на Юго-Западе запрещенный «Дракон», собирая толпы народа, шел по два раза за вечер, вызывая у зрителей «опасные мысли». Такой номер, однако, не прошел у Валерия Романовича с «Носорогами» Э. Ионеско. Эта пьеса тоже не рекомендовалась к постановке: уж очень заметна в ней была, несмотря на абсурдизм, анти-тоталитаристская направленность. Режиссер еще усилил этот оттенок, и кто-то донес, что в подвале на Юго-Западе играют антисоветскую пьесу. И маленький театрик, который в то время еще и студией не считался, а всего лишь каким-то клубом, попал в постановление «Об идеологических ошибках в постановках «Бориса Годунова» в Театре на Таганке, «Самоубийцы» Эрдмана в Театре Сатиры и «Носорогов» в Театре на Юго-Запа-





«Братья». ХХ — С. Белякович, АА — В. Белякович. Фото В. Игнатовой

де (тут уж эту непонятную студию определяют в театры). «Бориса Годунова» и «Самоубийцу» запрещают, а Театр на Юго-Западе закрывают. Позже Белякович скажет, что гордится тем, что попал в такое постановление в такой компании, но тогда было не до гордости: немало сил пришлось приложить, чтобы разрешили продолжать играть. Продолжить работу театру разрешили, но теперь все спектакли нужно было показывать специально созданной из представителей райисполкома приемной комиссии. Тогда-то и был создан Общественный совет — та самая, по выражению Беляковича, «мафия добрых людей». Кроме нее, у театра была еще одна «группа поддержки» — молодежь Юго-Запада. Когда театр в подвале на Юго-Западе только начинался, его артисты были ненамного старше десятиклассников соседней школы, среди которых был и мой сын, и ученики старших классов буквально поселились в театре. Они пересмотрели (и не раз!) все спектакли. Они мыли полы, расставляли сту-

лья, скамейки и ящики из-под овощей и фруктов из соседнего магазина, рассаживали на них многочисленных безбилетников, которых всегда старались пустить в маленький зал дежурившие у входа артисты, помогали развешивать на гвоздях, вбитых прямо в стену, верхнюю одежду зрителей; никаких номерков, конечно, не было, но не было и случая, чтобы пропало что-то пальто. Все эти ребята, естественно, мечтали, чтобы их «взяли в актеры». И Валерий Романович понимал это их стремление и очень по-дружески, тепло к ним относился. А однажды сделал им подарок — поставил специально для них спектакль, где все они получили роли. Это было специально придуманное им самим дополнение к спектаклю-пародии «Театр Аллы Пугачевой». В нем ребята представляли детские годы будущей великой певицы. Спектакль был сыгран всего один раз, но сколько радости доставило это ребятам!

Юмор, как это ни странно прозвучит, — составляющая театральной системы Вале-



Репетиция спектакля «На дне»  
в Пензенском драмтеатре.  
Фото А. Назарова. 2000

рия Беляковича. Вот что он ответил мне на вопрос, на чем основывается его система: «Ну, а на чем, к примеру, основывался художник — таможенник Руссо, создавая свои примитивистские картины? На том, что он так чувствовал. А Ван Гог? Он так чувствовал. Вот и мы тоже так чувствовали: только так можно, и нельзя по-другому. Я не могу создавать новых форм, потому что у меня не было старых. Я просто изнутри взрываю свой темперамент и свое видение. Мы следуем нашему темпераменту, нашему восприятию мира, нашему юмору, который у нас общий — мы смеемся одному и тому же. Но при этом наши души резонируют кому-то, с кем-то совпадают. Они совпадают с Гоголем, с Ионеско, с Булгаковым, с Шекспиром...»

Режиссер Белякович не искал новых форм, он, в сущности, следовал системе Станиславского. Однако условия, в которых существовал его театр — маленький темный подвал, где сцена ничем не отделена от зрительного зала: никакого возвышения, тем более занавеса, а просто небольшой квадрат, по обе стороны которого подпирают потолок четыре колонны, — эти условия заставляли режиссера и его команду искать совершенно новые, необычные формы в сценографии. Благо сам Белякович обладал художественным чутьем и даром, а в его команде работала архитектор Ирина Бочоришвили, совмещавшая актерскую деятельность с офор-

мительской, и были замечательные мастера по свету, и звукорежиссеры, и актеры, фонтанировавшие идеями. И они вместе находили свои, оригинальные решения художественного оформления. Это и дымовой занавес в сцене Кабалы в «Мольере», и игра с зеркалами в «Куклах», «Дракуле» и других спектаклях, и конечно, совершенно потрясающая находка в финальной сцене «Гамлета», когда камуфляжные колонны, стилизованные под те, что поддерживают потолок, превращаются в жерла пушек и направляются в зрительный зал. Одним из важных элементов системы Беляковича была музыка — звуковое оформление спектакля. Он хорошо разбирался в современных музыкальных течениях, у него была большая и разнообразная фонотека, и звук в его спектаклях всегда точно соответствовал режиссерскому замыслу.

В этом театре все было ярко и театрально (прошу прощения за тавтологию), он возвышал и заряжал, он отличался особой энергетикой. Первоимпульсом этой энергии, безусловно, был режиссер, и, помноженная на энергетiku актеров, она шла в зрительный зал, и зрители долго пребывали под ее воздействием. Я и сейчас, когда бываю в Театре на Юго-Западе, ощущаю токи той энергии: ее, очевидно, впитали в себя его стены.

Елена МОВЧАН



Экспозиция выставки в Белгородском государственном академическом драматическом театре им. М.С. Щепкина

**P.S.**

**26 августа** юбилей ушедшего Мастера отмечали не только в созданном им **Театре на Юго-Западе** в Москве.

**Белгородский государственный академический драматический театр имени М.С. Щепкина** — место, где **Валерий Белякович** поставил четыре спектакля: «**Куклы**», «**На дне**», «**Гамлет**», «**Мирандолина**».

В день **70-летнего** юбилея данью его памяти в театре открылась небольшая выставка «**Наш Белякович**», посвященная Валерию Романовичу и его творчеству.

Экспозицию составили книги, журналы, статьи, афиши, фотографии из спектаклей (автор фото — артист театра **Андрей Зотов**). Устроители выставки — сотрудники литературно-драматургической части театра и музея — постарались выразить те безусловную любовь и нежность, которыми пользовался в белгородском театре Валерий Романович.

2011, 2013, 2014 — годы, в которые Белякович творил на щепкинской сцене, были годами счастья. Его любили все! Ждали

его приезда. Ждали его негромкого рыка в микрофон во время репетиций, его остроумных, незлых кличек, которыми он щедро награждал актеров. Ждали работы с ним, которая была для труппы невероятной школой мастерства.

В последний раз Валерий Романович был в Белгороде за месяц до своего ухода. Привез спектакль «**Игра в Наполеона**» на Десятый Щепкинский фестиваль. Был все таким же — ироничным, светлым, с непередаваемой улыбкой. Не смог остаться до вечера и не увидел, как на капустнике артисты показали героически смешной номер, посвященный ему.

26 августа 2020 года в театре репетировали его «Гамлета». Так совпало. Мистика? Белякович был вообще личностью космической, и такого рода совпадения не удивляют...

Выставка продолжит свою работу и после открытия сезона, ее смогут увидеть и зрители.

Наталья ЗОТОВА  
Фото Андрея ЗОТОВА

Ему шел 93-й год. В мире балета нет человека, кто бы не знал **премьера Большого театра 50–60-х годов прошлого столетия, балетмейстера, педагога, заслуженного артиста России Геннадия ЛЕДЯХА**. Два года назад, на своем творческом вечере, юбиляр поражал молодежью подвижностью, интеллигентностью и живой, немного ироничной реакцией на все возвышенные слова поздравлений. Принимая их, он не разделял удивления коллег: «Последний из могикан? Наверное, но в сущности — какая разница — 60, 75 или 90? Нужно жить, работать, радоваться и думать о дне завтрашнем». Да и как не думать, если обожаемой дочери Алене тогда только исполнилось 20 и надо дождаться ее ролей на сцене главного театра страны, если учеников — сотни, и всем нужны его советы.

Он всегда был всеобщим любимцем — контактным, приветливым, активным. И в **Новосибирском Доме пионеров**, куда голодный паренек шел на занятия из пригородной деревни Кривошеково, и когда в год окончания войны стал артистом огромного театра оперы и балета, названного «**Сибирским Колизеем**» и открытым к Дню Победы — труппу тогда пополняли воспитанниками самодеятельности. В профессиональный класс он попал в возрасте 20 лет, потому что «без балета уже жить не мог». Ничего страшного не видел в том, что ночевать в столице пришлось в школе на лавке, главное — иное: взяв в класс **Асафа Мессерера** и опустевшие залы оказывались в полном распоряжении постояльца. Ночами он без усталости крутился, вертелся, прыгал.

В него были влюблены все артистки Большого театра, так как на сцене он был не нежным благовоспитанным принцем, а экспрессивным мужчиной и свободолюбивым красавцем: к даме относился необыкновенно и возвы-



Геннадий Ледах

шенно. Знаменитые балерины готовы были выстраиваться в очередь, чтобы танцевать с ним в дуэте, — он без усилий подбрасывал их в высоких подержках, подкупал открытыми эмоциями и сражал гордыми страстями. Среди партнерш — **Ольга Лепешинская** и **Раиса Стручкова, Марина Кондратьева** и **Екатерина Максимова**.

Геннадий Васильевич признавался, что ему «нравилось любить на сцене». Его феноменальные вращения вошли в легенду. В кулисах, перед выходом на подмостки, он трижды повторял по 16 пируэтов. «Если они получились, значит, все в порядке». На сцене — артисты, в зале — зрители восхищенно и азартно подсчитывали рекордное количество неистовых вращений. Танец Ледах — подчеркнуто мужской, страстный, виртуозный. Его героический стиль сравнивали с пламенем, силой, стихией. **Филиппа** («**Пламя Па-**



Номер «Весенние воды». Г. Ледах и М. Кондратьева. 1963



«Конек-Горбунко». 1960

рижа») и Базиля («Дон Кихот»), Вацлава («Бахчисарайский фонтан») и Фрондосо («Лауренсия») — отличали искренний пафос и пронзительная вера во все «предлагаемые обстоятельства». Он зажигал и партнеров, и публику.

Выйдя на заслуженный отдых, бездействовать не смог, что несколько не удивило тех, кто знал Геннадия Васильевича. Покой был ему неведом. Он создал свою школу. И сегодня это — комплекс непрерывного обучения детей хореографическому искусству. **Детский балетный театр** объединяет детишек от 4 до 10 лет, это — подготовительное отделение, в колледже они продолжают учиться до 18 лет. К появлению закона, разрешающего открывать негосударственные школы, ученики уже были готовы, и первые выпускники 1996 года получили дипломы государственного образца.

Сегодня выпускники танцуют во всех театрах России, многие — в зарубежных коллективах. Все они с благодарностью и любовью вспоминают годы учебы. Замечательный колледж «Школа классического танца» Геннадия и **Ларисы Ледах** уже принадлежит к числу ведущих хореографических учебных заведений столицы и работает в Культурном центре ЗИЛ. Нет сомнений в том, что дело Мастера не уйдет вслед за основателем. Геннадий Васильевич — щедрый мудрец — собрал сильный состав педагогов, его постоянный верный единомышленник — супруга Лариса Ледах.

Светлые воспоминания о Геннадии Васильевиче, сумевшем ярко и достойно пройти долгий жизненный путь, останутся во многих сердцах. Светлая память!

Елена ФЕДОРЕНКО

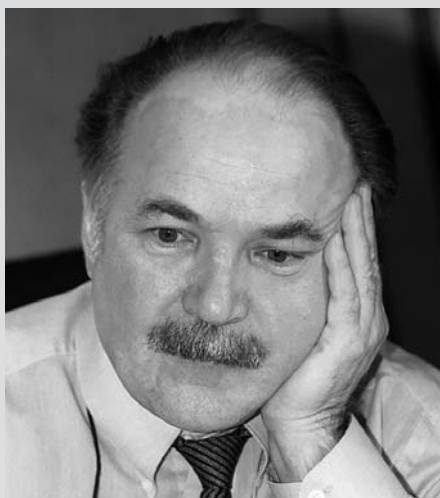


**16 августа**, накануне своего 79-го дня рождения, ушел из жизни народный артист РФ **Николай Николаевич ГУБЕНКО**, один из самых известных артистов и режиссеров театра и кино, художественный руководитель созданного им театра «**Содружество актеров Таганки**».

Известность пришла к Николаю Губенко рано — когда, будучи студентом второго курса ВГИКа, он снялся в культовом фильме **Марлена Хуциева «Застава Ильича»**. После этой ленты и дипломного спектакля «**Карьера Артуро Ui**» **Бертольта Брехта**, в котором он сыграл главную роль, его заметил **Юрий Петрович Любимов** и пригласил в труппу **Театра на Таганке**, еще только начинавшего свой звездный путь в первой половине 60-х.

В Театре на Таганке, слава которого росла и распространялась слухами едва ли не по всему миру, Николай Губенко сыграл поистине выдающиеся роли: **Летчика** в «**Добром человеке из Сезуана**» **Брехта**, **Керенского** в «**Десяти днях, которые потрясли мир**» по мотивам книги **Джона Рида**, **Пугачева** в спектакле по поэме **Сергея Есенина**, **Печорина** в «**Герое нашего времени**» **М.Ю. Лермонтова**, **Годунова** в «**Борисе Годунове**» **А.С. Пушкина** и многие другие. В 1968 году Губенко ушел из театра, чтобы продолжить образование на **Высших курсах сценаристов и режиссеров ВГИКа**.

И на этом поприще слава Николая Губенко возросла, заставив критиков и зрителей глубоко переживать снятые им ленты, большинство которых — по собственному сценарию: правда, первой его работой в кинематографе стал фильм «**Пришел солдат с фронта**» по сценарию его однокурсника **Василия Шукшина**, а уже затем Николай Николаевич начал писать сам, как он



говорил, «основываясь на личном опыте — на том, что досконально изучил и прочувствовал». Слово «прочувствовал» — главное. В фильмах Николая Губенко это чувство словно перетекает с экрана в аудиторию, будь то зал кинотеатра или экран домашнего телевизора. И зрители не просто впитывают эти чувства, а как будто уплывают в атмосферу своего собственного бытия. Что и было всегда присуще лучшим фильмам советской эпохи...

«**Если хочешь быть счастливым**» (1974), «**Подранки**» (1976), «**Из жизни отдыхающих**» (1980), «**И жизнь, и слезы, и любовь**» (1983), «**Запретная зона**» (1988). А его известными работами как артиста кино стали **Василий Блюхер** («**Пароль не нужен**»), **лейтенант Голощёков** («**Они сражались за Родину**»), **Сергей Уваров** («**Прошу слова**»)...

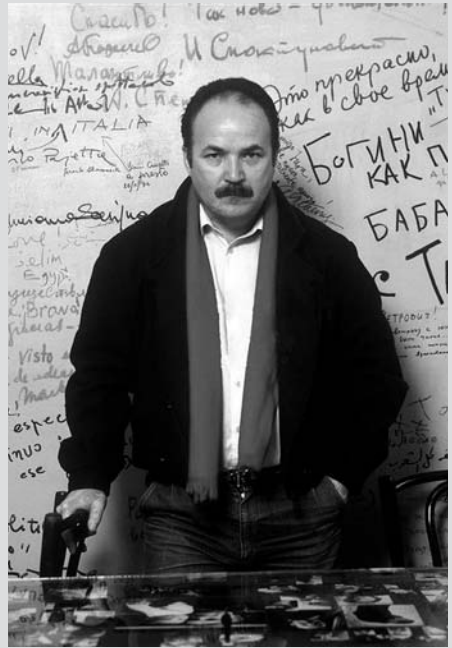
В 1980 году по просьбе Юрия Любимова Губенко вернулся в труппу Театра на Таганке. После отъезда в 1983-м Любимова из СССР включился в борьбу за возвращение режиссера в страну. В марте 1987 года, после смерти **Анатолия Эфроса**, возглавлявшего театр

вместо Любимова, худсовет единогласно избрал Губенко новым руководителем. Эту должность он покинул в ноябре 1989 года, когда был назначен на пост **министра культуры СССР**, оставшись при этом в труппе театра.

Много всего разного выпало на долю Николая Николаевича Губенко. Он с гордостью говорил о том, что первым советским министром культуры был Луначарский, а последним — Губенко. Так замкнулась цепь, но не для него, человека твердых, хотя мгновенно вышедших из употребления понятий, ставших для большинства знаком преодоленного коммунистического прошлого, а для Губенко оставшихся знаком гуманности, идеалов, справедливости. Он долгие годы был **депутатом Государственного думы РФ, депутатом Московской городской думы**, чиновником не по определению и званию — по убеждениям, по стремлению хоть что-то изменить.

В начале 1990-х, после возвращения Юрия Любимова в театр, в коллективе сложилась конфликтная ситуация. В итоге в 1993 году 36 ведущих актеров труппы ушли, чтобы вместе с Николаем Губенко организовать «Содружество актеров Таганки». На этих подмостках Николай Николаевич поставил **«Белые столбы»** по произведениям **М.Е. Салтыкова-Щедрина** (1994), **«Четыре тоста за Победу»** (1995), **«ВВС (Высоцкий Владимир Семенович)»** (1998), **«Афган»** (1999), привлек к работе молодых режиссеров.

Сказанное Николаем Николаевичем Губенко в одном из давних интервью, сегодня, после его ухода, для многих прозвучит как завещание: «Раньше русская культура утверждала, что «человек человеку брат», а сейчас все больше художников внушают нам, что «человек человеку волк». Таков сегодня заказ денежного мешка. Талант, слу-



жащий злу, — страшная сила, и в массовом сознании нашего народа царит хаос... Это национальная трагедия. Похоже, власть не отдает себе отчета в том, что вопросы морали, социального благоразумия, совести, этики — производные от культуры.

...Опыт последних десятилетий заставляет сделать тяжелый вывод: разрушение русской культуры стало системным. Оно не сводится к частным утратам и повреждениям. Смысл его — развал мировоззренческой основы русского народа. Наша культура — объект войны. Вот и получается, что в юбилей А.С. Пушкина один студент на вопрос: «Что для вас значит Пушкин?» — ответил: «Он сегодня неактуален. На нем не заработаешь».

Будем помнить...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Фото GlobalLookPress

Мы с ней познакомились сравнительно недавно: в 2012 году, когда художественным руководителем **Театра им. М.Н. Ермоловой** стал Олег Меньшиков.

Но о **Галине Борисовне БОГОЛЮБОВОЙ** я, конечно, была наслышана, ведь она во второй половине 80-х работала в Ермоловском с Валерием Фокиным.

В итоге восемь последних лет мы работали вместе, сидели в одном кабинете: ели, пили, встречали гостей, ссорились, обсуждали, решали, придумывали, разгребали, успокаивали, советовали, писали, читали, правили, назначали встречи... Делали все то, что положено и не положено литературной части. Только я — завлит, а она была помощником художественного руководителя по творческим вопросам. Но эти восемь лет мы были двумя половинами одного целого.

Какой она была? Непростой, но очень понятной. Беззаветно любящей театр, знающей его во всех ипостасях и проявлениях. Неистойвой в любви и нелюбви, в отстаивании своего мнения и справедливости. Обожающей путешествия, людей, новые интересные знакомства... Мы с ней думали одинаково: я ей выдаю какую-то свою очередную идею, а она в ответ: «Мне тоже эта же мысль пришла. Хотела с тобой обсудить»... В одном мы конкретно расходились: я люблю дождь, зиму и снег, а она любила жару. Всегда говорила: «Я должна была родиться в Африке».

На столе — неизменный ежедневник формата А4, а в нем все: дни рождения, планы, расписание, список дел. И с каким удовольствием она вычеркивала выполненный пункт! И меня «доставала», пока я не сделаю что-то из запланированного и записанного. А дома на столике у кровати у нее всегда лежала ручка и лист бумаги, чтобы записать внезапно родившиеся мысли и идеи.

И еще. Галина Борисовна и техника — две вещи несовместные: в ее руках она просто переставала слушаться и нормально работать. И как часто я слышала: «Куда все делось? Я же все поправила, а оно исчезло...» И мы все терпеливо восстанавливали, показывали, утешали. На следующий день



все повторялось. Невозможно вспоминать об этом без улыбки.

Филологический факультет МГУ, завлит в **Драматическом театре имени К.С. Станиславского**, в «**Ромэне**», огромная часть жизни — «**Современник**» и **Галина Борисовна Волчек**, потом уход в **Ермоловский** к **Валерию Фокину**, дальше — уход «в никуда» и создание агентства «**БОГИС**». Только вдумайтесь: лихие 90-е и театральное агентство... Да, она была стопроцентной авантюристкой с безукоризненным вкусом!

Она доверяла только личному общению. Сердилась на меня и более молодых коллег за то, что звонку и беседе предпочиталось сообщение и письма.

Она всегда была хулиганкой. И при этом — шикарной яркой женщиной, которой невозможно подражать, ведь она была уникальна со всеми своими кольцами, большими, а иногда и очень тяжелыми украшениями, в остроносых туфлях, бриджах, платьях... Ее наряды, украшения, обувь, сумки — это отдельная модная история, которую невозможно повторить.

А это фирменное приветствие: «Муся

моя»?! И тембр голоса. И виртуозное владение ненормативной лексикой: она просто так разговаривала! И покоряла всех.

С удовольствием принимала практикантов, со многими из которых общение переходило в дружбу, с ней можно было посоветоваться по любому вопросу. Она не жалела времени на то, чтобы поделиться СВОИМ театром с молодыми, помочь им узнать его и сделать делом своей жизни. Как это случилось у нее.

Она умела дружить, была преданной тем, кого любила, хранить чужие тайны.

Она умела быть верной, прикрывать, защищать. Не терпела непрофессионализм. А как она любила артистов! Она вообще любила талантливых людей. Потому что сама была по-человечески и по-театральному талантлива. Могла быть невыносимой, но это тоже от любви.

Галина Борисовна Боголюбова. Теперь это имя уже легенда. Она ушла к тем, кого любила, оставив здесь горевать тех, кто любил ее.

*Наталья ИСАЕВА  
Фото Жени Сириной*

**1 сентября** ушел из жизни народный артист России **Борис Владимирович КЛЮЕВ**. Эти слова произносятся с трудом — все мы знали о его тяжелой болезни, но до конца надеялись, что Клюев и в этот раз выйдет победителем.

Он был одарен ярчайшей индивидуальностью — и творческой, и человеческой. Красивый, элегантный, остроумный, порою резкий в суждениях, Борис Клюев был аристократом духа, одной из главных звезд отечественного искусства.

При всей своей невероятной популярности Борис Владимирович никогда не менял приоритетов: театр всегда стоял у него на первом месте. Клюев был принят в **Малый** в **1969** году, сразу по окончании **ВТУ им. М.С. Щепкина**, и прослужил в Доме Островского более 50 лет. Театралы обратили на него внимание практически сразу, после роли **Сергея Синицына** в великолепном спектакле **«Так и будет» К. Симонова** (режиссер Леонид Варпаховский). «Благородные негодяи» и «тайные недо-



брожелатели», щедро сдобренные прису- щим артисту отрицательным обаянием, стали своего рода визитной карточкой Бо- риса Клюева. В числе таких ролей **Муров («Без вины виноватые» А.Н. Остров- кого), Молчалин («Горе от ума» А.С. Гри- боедова), де Гиш («Сирано де Берже- рак» Э. Ростана), герцог Бургундский («Король Лир» У. Шекспира)**. Эта же ли- ния продолжилась и в кино — достаточно назвать **графа Рошфора в «Д'Артаньяне и трех мушкетерах»** и **Трианона в «ТАСС уполномочен заявить...»**

Однако дарование Бориса Владимирови- ча простиралось гораздо шире. Артист раз- ноплановый, Клюев с удовольствием про- бовал силы во многих амплуа и жанрах. Ве- ликолепная фактура — рост, стать, арис- тократические черты лица — делала его классическим «франным героем», но яр- че всего в нем проявлялся комедийный та- лант. Театралы назовут **Шпекина («Ревизор» Н.В. Гоголя), маршала Бертрана («Корсиканка» И. Губача), лорда Пор- теса («Любовный круг» С. Мозма), Кру- тицкого («На всякого мудреца доволь- но простоты» А.Н. Островского), Лав- ра Мироновича («Последняя жертва» А.Н. Островского)**... Особенный успех у зрителей и театральной общественности снискало исполнение Борисом Владими-

ровичем роли **Людвика XIV в «Молье- ре» («Кабала святош» М.А. Булгакова)**. Ироничный и спокойный в ощущении без- граничной власти, этот монарх прекрасно знал цену своим подданным — но он был способен оценить и подлинный талант.

Имя Бориса Клюева долгие десятиле- тия прочно связывалось с его alma mater. С 1969 года (с перерывами) он преподавал мастерство актера в ВТУ им. М.С. Щепки- на. На протяжении последних лет являл- ся заведующим кафедрой актерского мас- терства. Клюев — профессор, руководи- тель трех курсов, в числе которых и нацио- нальная якутская студия.

...Он присутствовал на сборе труппы, со- стоявшемся 1 августа. До последнего участ- вовал в репетициях нового спектакля. Те- атр давал ему силы.

Последним героем Бориса Владимиро- вича Клюева стал **Маттиас Клаузен** в драме **Герхарта Гауптмана «Перед за- ходом солнца»**. Работая над этой ролью, артист часто вспоминал слова Марка Ав- релия: «Не смерти должен бояться чело- век, а должен бояться не начать жить». Клюев любил жизнь и прожил ее достой- но. Светлая память и вечный покой!

*Коллектив Малого театра  
Фото Владимира МАЙОРОВА*

Издано при поддержке  
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 1–23/2020

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 №1(51) 2020



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,  
(495) 650-30-89, [strast10@stdrf.ru](mailto:strast10@stdrf.ru)

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

Спектакли Севастопольского ТЮЗа  
«Бесприданница» на сцене Липецкого академического  
театра драмы имени Л.Н. Толстого

## ЛИЦА

Владимир Уваров (Владикавказ)  
Дмитрий Лысенков (Санкт-Петербург)

## ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Юрий Соломин (Москва)

## ВСПОМИНАЯ

Юрия Хармелина (Кишинев)

## ЮБИЛЕЙ

Армен Джигарханян (Москва)

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru