

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 9-239/2021



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Вот и подходит к завершению во многих театрах страны сезон и параллельно идет подготовка к новому: не только планы, но и прогоны тех спектаклей, что предстоит нам увидеть осенью. Да и событий выпадает немало — солидные юбилеи театров, «круглые даты» рождения артистов, которых знают и любят далеко за пределами их городов и регионов.

А еще планируются фестивали, премьеры, одно из главных событий нашего театрального содружества — Съезд СТД РФ (ВТО). В январском номере были опубликованы списки вновь избранных или переизбранных председателей региональных отделений. В июньском — подведем черту под этими ответственными мероприятиями. И все мы твердо верим, что пандемия отступит и даст возможность стать свидетелями многих из этих, непременно осуществленных планов.

Следующим, июньским номером «Страстного бульвара, 10» мы по традиции тоже закроем свой сезон, но уже сейчас думаем над тем, чем порадуем наших читателей в сентябре: планируем в надежде на обязательность наших авторов, что они пришлют обещанные материалы в срок, и вы получите свежий номер журнала, уже 241-й, вовремя.

Раскрывать «редакционные тайны» не станем, но уверены: вас ждет много интересного, а подчас и неожиданного в наших рубриках «В России», «Фестивали», «Лица», «Театральная шкатулка», «Вспоминая», «Книжная полка», «Выставки» и других. Общаясь регулярно с нашими читателями, мы понимаем: что особенно интересно для вас и стараемся соответствовать вашим желаниям.

В майском номере, к сожалению, рубрика «Фестивали» представлена всего одним материалом, но в июньском их будет больше. Зато вы познакомитесь с книгами, вышедшими к предстоящему юбилею Вахтанговского театра, отмечающего в ноябре свое 100-летие; прочитаете о Евгении Алексеевиче Лебедеве, в 90-х годах участвовавшем в работе Мастерской Михаила Чехова; вспомните вместе с нами легендарную Дину Морисовну Шварц; узнаете о российских премьерах...

Все будет, как всегда, и — как всегда, — напомним, интересно для вас.

Настраивайтесь на отдых, набирайтесь сил, энергии, здоровья, дорогие наши друзья!



*Искренне ваша,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



На обложке: Ю. Ицков в спектакле «Августовские киты». Театр на Васильевском

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Арзамас. Е. Валеева	2
Курган – Шадринск. Т. Андреева	5
Орел. И. Радова	12
Саратов. И. Крайнова	17
Севастополь. М. Наумлюк	21
Ульяновск. С. Гогин	25

ФЕСТИВАЛИ

Ленинградский областной фестиваль театров «LOFT». М. Романова	30
--	----

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Король Лир» (Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова). Евг. Раздирова	42
«Месяц в деревне» (Малый театр). В. Пешкова	48
«Повести Белкина» (Российский академический Молодежный театр). А. Овсянникова-Мелентьева	53

ЛИЦА

Елена Долгина (Москва). Н. Старосельская	65
Галина Фатхутдинова (Владимир). Т. Лаврова	69

Борис Гранатов (Вологда). З. Богоявленская	76
---	----

СОБЫТИЕ

Презентация новых изданий Вахтанговского театра. Е. Омеличкина	82
--	----

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Светлана Потемкина. «Надежда Павлова». С. Коробков	88
Шенг Схейен. «Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда». М. Нестьева	90

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО

Дина Шварц. «Дневники и заметки». Н.С.	95
--	----

МАСТЕРСКАЯ

Лаборатория «Забытое и полузабытое» в Московском драматическом театре «Человек». В. Пешкова	100
Всероссийская лаборатория историко-биографической пьесы «На равных» (Абакан, Хакасия). М. Бекк	107

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Московский драматический театр «Сфера». Н. Старосельская	112
---	-----

Смоленский театр «Молодой балет». С. Романенко	117
--	-----

МИР МУЗЫКИ

«Царская невеста» (Музыкальный театр Республики Карелия). В. Дудин	126
--	-----

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Герман Постников. И. Дроханова	130
-----------------------------------	-----

ВСПОМИНАЯ

Олега Даля. В. Пешкова	137
Лиану Жвания. Е. Ронгинская	145
Евгения Лебедева. М. Романова	152

ЮБИЛЕЙ

Людмила Неруш (Москва)	62
Кама Гинкас (Москва)	63
Татьяна Дюжикова (Белгород)	81

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Владимир Качан (Москва)	158
Владимир Кулагин (Нижний Новгород)	159

АРЗАМАС. Не шумите за сценой, господа артисты...

Поразмышлять о том, как создаются, живут и умирают спектакли, решил режиссер Арзамасского театра драмы Александр Иванов в премьерном показе по пьесе Майкла Фрейна «Шум за сценой». Это идеальная комедия положений, в которой действие происходит в театре, где ее ставят. А.П. Чехов написал: «Если бы на сцене вместо пьес показывали театральные недоразумения, публика бы валом валила в театр».

Перед зрителем разворачивается история о том, как некая сборная провинциальная труппа репетировала, долго играла и «заиграла» до дыр комедию «Секс с сардинами пополам». Театральное зазеркалье — очень привлекательный мотив, требующий для своего воплощения огромного мастерства и, самое главное, драйва.

Как и у Фрейна, здесь три действия, два антракта. Сначала идет генеральная репетиция. Режиссер Ллойд Даллас (Юрий Рослов) пытается окончательно все расставить на свои места, но актеры еще многого не понимают и постоянно задают вопросы по ходу сюжета. Однако пьеса про секс с сардинами на редкость глупа: под видом арендаторов в загородный дом заглянула влюбленная парочка. В это же время возвращаются хозяева. Они хотят остаться незамеченными, поскольку скрываются от налоговых инспекторов. Затем в окно врывается пожилой вор, узнавший в юной девушке свою дочь...

По ходу репетиции выясняется, что перипетий и интриг внутри театральной труппы больше, чем в репетируемом спектакле: от одного накануне премьеры ушла жена, у кого-то с кем-то инт-

«Шум за сценой». Сцена из спектакля





Дотти Отли – Е. Стребкова, Фредерик Феллоуз – М. Польшев, Белинда Блеяр – Е. Лупачева

рижка, кто кого ревнует, а исполнитель роли вора — законченный алкоголик.

Три картины спектакля выдержаны Александром Ивановым в разных жанрах. Первая картина осуществляется в традициях комедии характеров. Вторая — дань эстетике комедии положений, позволяющая увидеть все театральное закулисье, наблюдать накладку, из которых пытаются мастерски выкручиваться артисты. Третья картина являет собой театр абсурда, в котором достигнута точка невозврата: все окончательно перемешалось, перепуталось, все театральные выходы и личные отношения. Наступил хаос, который накрыл с головой и режиссера, и всю его труппу...

Селздон Моубрей (**Сергей Столяков**) — пожилой актер-алкоголик в черном спортивном костюме и в маске грабителя начинает еще в первом действии тему «конца смысла» и неукоснительно ведет ее до самого финала. Тим Олгуд — рабочий-эмигрант (**Артем Марышев**), то засыпающий на сцене, поскольку не смыкал глаз мно-

го часов, создавая декорации, то заменяющий актеров во время спектакля, создает впечатление единственного человека, который действительно служит театру.

Второй акт, на мой взгляд, лучший. На сцене закулисье, куда врываются осколки слышанных в первом действии диалогов. Идет дневной спектакль. За обаянием «театра в театре» обнаруживается звукопись тотального сошествия в эстетику абсурда. Выяснять личные отношения актеры предпочитают за кулисами, прямо во время спектакля, создавая шум за сценой. В итоге они опаздывают к своим выходам, путают двери, изменяют реплики, забывают реквизит и не вовремя выносят его на сцену. Комические нестыковки и недоразумения «нанизываются» одно на другое, создавая глупые ситуации и порождая новые проблемы. Удивительно, но некоторые темы в условиях нашей нынешней жизни выглядят поразительно реалистично.

Интересен состав этой провинциальной труппы. Спектр женских образов разноо-



Белинда Блеяр – Е. Лупачева, Фредерик Феллоуз – М. Польдяев

Гарри Лежен – И. Пухов, Брук Аштон – А. Пухова



бразен и очень актуален для любого театра. Это стареющая «прима антрепризы» Дотти Отли (**Елена Стребкова**) со всеми ужимками, истериками и смешным кокетством молодящейся возрастной дамы; «восходящая звезда» Брук Аштон (**Александра Пухова**), постоянно занятая исключительно своим маникюром, локонами и контактными линзами; театральная сплетница Белинда Блеяр (**Елена Лупачева**), суетливо спящая по сцене, пытающаяся всех успокоить и поддержать слащаво наигранным голосом; Поппи Нортон-Тэйлор — несостоявшаяся актриса, ныне помощник режиссера (**Анастасия Зудкова**), рыдающая от всякого замечания Ллойда Далласа, в которого влюблена как кошка. Реальная жизнь и сценическая история переплетаются у каждого актера, доводя все действие до сатирического гротеска, а зрителя — до хохота.

Однако в актерском ансамбле особый тон и ритм спектаклю задают два актера театра: Фредерик Феллоуз (**Михаил Польдяев**) и Гарри Лежен (**Иван Пухов**). Каждый вложил частичку себя в общее сумасшествие, наделив своих героев особым колоритом, узнаваемостью и ко-

мизмом. Это стопроцентное попадание в образ и абсолютное вживание в роль.

Художник-постановщик **Елизавета Егорова** мастерски отразила английские модные тренды 80-х годов прошлого века, а в костюмы добавила яркости и блеска. Ведь мы еще хорошо помним то десятилетие, в котором уживались романтизм и «агрессивная сексуальность», спортивный стиль, переключившийся со стилем «диско».

Особого внимания заслуживают танцевальные номера, решенные в стилистике танго и твиста. Получился своеобразный «спектакль внутри спектакля», когда недосказанное или скрываемое героями «считывается» в хореографии балетмейстера **Галины Удот**.

В «Шуме за сценой» не следует искать какую-то скрытую мораль: перед нами комедия положений в чистом виде. Порой хочется просто весело провести вечер с близким человеком, отвлечься от всех проблем, расслабиться после рабочего дня. Пьеса Майкла Фрейна в постановке Александра Иванова — как раз тот случай.

Елена ВАЛЕЕВА

КУРГАН — ШАДРИНСК. К чему жизнь наша?

Великолепная театральная весна у меня получилась — довелось увидеть три замечательных спектакля: **Шадринского драматического, Курганского драматического и Курганского театра кукол «Гулливер»**.

ШАДРИНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
Шадринский театр привез в Курган премьерный спектакль по повести **Аркадия Аверченко «Подходцев и двое других»** (сценическая версия повести и режиссура **Олега Сологунова, Санкт-Пе-**

тербург), продемонстрировав на радость зрителям, что театр находится в отличной творческой форме. Молодые, озорные, талантливые артисты, пополнившие труппу в последние годы, позволили разнообразить репертуар театра и жанрово, и содержательно.

«Подходцев и двое других» — история о настоящей мужской дружбе молодых, озорных и еще недалеко ушедших от идеальных представлений о жизни, парней. Они открыты миру, их помыслы чисты и не меркантильны. Они изобретательны до хули-



«Подходцев и двое других». Подходцев – М. Хромов. Шадринский драматический театр. Фото И. Меркулова

ганства, порой благородны до чопорности, хотя они просто радуются жизни всеми возможными средствами, стремясь реализовать свои возможности и мечты и в шутку и всерьез. Они не впадают в отчаянье при провале проектов, потому что на смену одному тут же появится другой. Они не строят планов, потому что понимают: надо радоваться настоящему. Их сводит случайность – «человеческая троица» сошлась разными путями в одной и той же точке. Сошлись, познакомились, привыкли друг к другу и поверили, что стали друзьями навсегда. Романтика молодости, жажда приключений, способность к авантюрам – что еще нужно, когда ты молод, жизнь бьет в тебе ключом, энергия – фонтаном, а рядом те, кто поддержит очередную авантюру, и будет что вспомнить и над чем посмеяться!

В центре повествования – троица друзей: Подходцев, Громов и Клинков, неугомонные в своей инициативе молодые люди. Артисты пластичны и взрывоопасны – они втроем могут заполнить собой все окружающее пространство. Их жизнь – движение!

Даже думать, кажется, они могут только находясь в движении!

Спектакль смотрится легко и с большим интересом. Сценическое пространство решено в унисон с внутренним состоянием друзей, ни в чем не знающих препятствий и не ощущающих рамок, которые бы сковывали их существование в этом мире (художник – **Надежда Осипова**). Действие в пространстве перетекает из одной точки в другую беспрепятственно – на сцене нет стен и границ – лишь двери, через которые входят к Подходцеву, или те, куда входит Подходцев со товарищи.

Подходцев в исполнении **Михаила Хромова** соответствует портрету, данному автором: он молод, свободен, порой изнемогает от приступов деликатности, умеет изящно выражаться (по крайней мере, стремится, чтобы это было так), великодушен и лиричен.

Громов (**Вячеслав Чупахин**) умеет «вставить шпильки», но производит впечатление человека, ищущего и не находящего смысл жизни, по крайней мере, соб-



«Подходцев и двое других». Сцена из спектакля

ственной: «А что в ней хорошего, господин околоточный? Так, чепуха какая-то, а не жизнь. И вообще, ответьте мне на вопрос: к чему жизнь наша? Куда мы стремимся? В чем идеал?»

Климков **Никиты Заикина** всегда несколько в напряжении — ищет поводов для извержения внутреннего вулкана всевозможных страстей, включая гастрономические. Дружба — самое ценное, что есть у этой троицы, и они всеми силами стремятся сохранить этот клад, обретенный по случаю, но ставший основной составляющей их жизни.

Хорошая литература, лежащая в основе драматургии, не имеет особого психологизма, но все же дает возможность проследить и за драмой, которая разыгрывается в связи с женитьбами друзей и получением наследства Климковым.

Режиссер в финале позволил себе свести друг с другом молодых, начинающих что-то понимать в окружающем мире, но еще настроенных на максимализм парней, с их повзрослевшими, умудренными и побиты-

ми жизнью двойниками (**Валерий Мазур, Сергей Сочивец, Дмитрий Евсеев**). Сцена получилась, на мой взгляд, несколько затянутая, сбившая, замедлившая темпоритм спектакля. Словно зависли в воздухе все устремления и достижения, планы и реализованные проекты... Наверное, этот момент должен был оправдать жанр спектакля: «грустная комедия жизни». Не трагикомедия, «грустная», а значит лирическая, и это очень справедливо по отношению к жизни вообще и к жизни трех неунывающих парней, в частности. Режиссер хорошо потрудился, поставив спектакль актуальный вне времени и пространства, а художник расширил это пространство.

Хотя внимание во время действия постоянно приковано к трем друзьям, невозможно не заметить женский состав спектакля — очаровательный и не лишенный обаяния. Надо сказать, что в спектакле сложился гармоничный ансамбль, а это говорит (повторюсь) о прекрасной творческой форме труппы.

КУРГАНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Невероятное удовольствие получила я от очередного визита в наш драматический театр. Внеплановая работа двух актрис — **Екатерины Горяевой** (исполнитель) и **Любови Савиной** (режиссер) по пьесе **Я. Пулинович «Мы же семья»** вылилась в интригующую, невероятно светлую и добрую историю, которую артисты разыгрывают в Голубом зале театра, превратив его в арткафе.

Нехитрая история горбатой Светланы, живущей исключительно интересами семьи и своих многочисленных родственников, благодаря создателям спектакля наполнилась добрым юмором, иронией и светом любви. Все собственные жизненные цели, возможные достижения, а также личную жизнь героиня постоянно откладывает на «потом», подставляя свои плечи, спину и руки племянникам, сестре и прочим родственникам, считая, что их счастье — в приоритете...

Каждый из нас хоть однажды становился заложником ситуации, когда в очере-

ди кто-то начинал рассказывать тебе всю свою жизнь, жаловаться на судьбу, врачей, начальство... Начало истории настоуживает — снова человек, которого никто ни о чем не спрашивает, начинает что-то рассказывать. Нехитрое повествование посетительницы, пристроившейся в очередь в банковском холле, превращается в занимательную и трогательную историю растворившегося в своих родственниках человека. Но главное здесь то, что Светлана не считает себя жертвой...

Интересный ход придумала режиссер Любовь Савина, начав спектакль с видеоролика, на котором ангел с нелепыми крыльями неприкаянно мечется от одного прохожего к другому, и только Светлана, выслушав его, оказывает посильную помощь. Думаю, что эта встреча с ангелом — закономерна, ведь Светланин горб, видимо, тоже растущие крылья, которые еще не развернулись, но уже носят ее над землей, над обыденностью, помогая справляться с очередной возникающей на пути проблемой.

Конечно, героине, как и всем смерт-

«Мы же семья». Светлана — Е. Горяева. Курганский драматический театр. Фото из архива театра





«Мы же семья». Сцена из спектакля

ным, хочется счастья, и оно, кажется, уже на пороге, но... Встреча с мужчиной мечты Сеней отодвигается несколько раз. Более того, даже надежда на устройство личной жизни исчезает окончательно: Сеня, не дождавшись, когда Светлана переделает все свои дела и решит все проблемы своих родственников, женился! Конечно, не на Светлане. Казалось бы, можно делать вывод: собственная жизнь не удалась, она принесена в жертву родным. Вот он — жизненный перекосяк. Но не тут-то было: Светлана своим оптимистичным рассказом не дает повода для жалости. Ею хочется восторгаться, радоваться вместе с ней рождению и успехам племянника, счастью сестры, даже тому, что сибирский «Брэд Питт» обрел семью...

Готовность, с которой Светлана бросается на помощь близким, вызывает восхищение, и жизнь, кому-то показавшаяся рутинной, начинает выглядеть как живой калейдоскоп! Светлана не так проста, как кажется — она умеет оценить сравнение бабочки с живым калейдоскопом, ее

приводит в восторг чувство прекрасного у племянника, не чуждое ей самой.

Любовь Савину, как режиссера, зрители знают по театральным урокам — ярким, незабываемым, трепетным до мороза по коже. В данной работе Савина проявила и чувство юмора, и музыкальность, разбивая словесный поток моноспектакля визуальными вставками, давая зрителям возможность не запутаться в словах, а опираться на видеоряд. Очень оживили рассказ героини портретные иллюстрации многочисленных персонажей, которые не появляются в реальности, но о которых Светлана не перестает говорить. Возникая на экране, они становятся участниками истории, запоминаются, производят впечатление и становятся узнаваемыми, особенно Сеня, который все же появляется в конце истории уже разведенный, но по-прежнему с баяном и решительными намерениями в отношении Светланы. И будет им счастье!

Актриса Екатерина Горяева создает образ не измученной проблемами и обделен-

ной судьбой женщины. Она человек, который радостно воспринимает все перипетии судьбы — знак того, что жизнь идет, и Светлана — в самом центре всех событий, и ничего, что круг обстоятельств не широк, зато скучать некогда... Да, не каждый так сможет.

Вечер был прекрасен, и кроме Екатерины Горяевой украсить его помогли артисты **Екатерина Антропова** и **Алишер Искандеров** — озорные, пластичные, совсем не похожие на банковских служащих, но тем и запомнившиеся. Небольшой, но сыгранный ансамбль достиг своих целей — зрители не только приятно провели время, но и подумали о том, что жизнь многогранна и смотреть на радости и проблемы можно по-разному и лучше — не унывая, а находя во всем плюсы, ведь не зря существует поговорка: нет худа без добра. Друзья, ищите во всем положительный момент, и жить станет легче!

КУРГАНСКИЙ ТЕАТР КУКОЛ «ГУЛЛИВЕР»

Теплый свет, напоминающий об оставленном где-то далеко доме вместе с мамой, излучающие уют окна, домики, наполненные любовью и ожиданием. А среди всего этого те, кто защищал эти домики, умирал за них, шел на свет их окон по темному коридору забывая в госпитале и не переставал любить: жизнь, свой двор и речку, садик под окнами и своих родных, любимых. Как пройти к ним сквозь тьму времени? Как найти их, когда судьба развела так жестоко и основательно. Вот и возвращаются к маме на пленке документального кино, снегом и дождем на наши головы, затерявшимися письмами с фотографиями из прошлого.

Режиссер и автор сценария **Сергей Котельников** (музыкальное оформление — **Александр Галушко**, художник по свету — **Андрей Якушев**) создали визуальный ряд спектакля-концерта зыбким, непрочным, почти нереальным — из тумана, световых лучей, теней и голосов, которые порой звучат ниоткуда. Все уютные домики и влекущие к себе фонари могут в один момент исчезнуть, не оставив следа, как вос-



«Мы стали небом, стали облаками...» Анна Лазарева.
Курганский театр кукол «Гулливвер». Фото К. Домрачевой

поминания о мимолетной встрече, когда уже и самому не ясно — была эта встреча или все привиделось?..

Уже знакомые песни и стихи военных и послевоенных лет прозвучали в спектакле-концерте «**Мы стали небом, стали облаками...**» по-новому, они как-то сложились в сюжет, напоминая о том, что сегодняшнее мирное небо оплачено дорогой ценой — миллионами жизней, порой совсем юных, вчерашних школьников, которым срочно пришлось повзрослеть. Этим девчонкам и мальчишкам хотелось жить. Им вообще многого хотелось, но судьба так мало отмерила... из всех уготованных жизнью ощущений — боль потерь и боль вообще, — стали преобладающими.

И все же спектакль оставляет светлое чувство. Песни военных и послевоенных лет исполнены артистами-кукольниками профессионально с точки зрения вокала (браво, **Александр Галушко!**), искренне и проникновенно, с душевным трепетом, с пониманием и ощущением драматизма. Лирические истории наполнены



«Мы стали небом, стали облаками...» Сцена из спектакля. Фото К. Домрачевой

несостоявшимися надеждами и неизведанными ощущениями — такой короткой оказалась жизнь.

Егор Неустров в театре первый сезон и каждый выход на сцену и радостный и с волнением — он пока и сам не знает, — что он может. Оказывается, может петь и довольно профессионально. И при этом не забывать о мизансценах, эмоциях, общении с партнерами. Известная всем и популярная много лет «Смуглянка» прозвучала и робко, и трепетно. Здесь не было обычной разухабистости — ведь это первое чувство, его спугнуть можно, а потому нежное, лиричное исполнение песни проникло в душу.

Главное в спектакле — тема молодости, сочетание неизведанных ощущений с мужеством, которое понадобилось, чтобы, успевая любить, радуясь скоротечным минутам счастья, помнить о долге перед Родиной, о том, что в их жизни главным определяющим обстоятельством была война... И вот робкому юношескому баритону отвечает нежный девичий голос **Александры Зацепиной**: «На пози-

цию девушка провожала бойца...» И вот кажется: все сложилось, и снова расставание... Для Александры музыка — часть жизни. Она владеет несколькими музыкальными инструментами, поет. Она чутка и органична на сцене, трогательно-девичьи, слегка наивна и чиста. Все эти качества помогают создать романтический образ девушки военных лет.

Каждая песня — это чья-то история, а все вместе — история нашей страны, нашего многострадального и великого народа. **Анна Лазарева** заставила вновь пережить потрясение от «Баллады о матери» на стихи **А. Деметьева** — так пронзительно и безупречно было ее исполнение, поддержанное мельканием кинопроекторов. Петая-перепетая много лет и много раз, песня зазвучала с новой силой, в которой отразилась и боль потерь, и мужество, давшее силы их пережить.

Мария Кузнецова тоже в театре первый год в качестве профессиональной актрисы, хотя до учебы в институте занималась в студии при «Гулливере». Красивая, искренняя, одухотворенная, музыкаль-

ная, она наполнила особым звучанием песню о далекой Родине из сериала «17 мгновений весны»... Ни героики в песне, ни патетики, лишь щемящая тоска по далеким грибным дождям и наклонившимся до земли вишням — тем самым мелочам, из которых складывается любовь к Родине и рождается способность жертвовать ради нее всем.

Весь спектакль зрители находились на эмоциональных качелях — вверх, вниз, и в том и в другом случае с замиранием сердца — ведь испытанное однажды, больше может не повториться: жизнь быстротечна и непредсказуема. Вот об этой сиюми-

нутности жизни, безудержной и безоглядной, в которую только по молодости можно броситься с головой, и получился спектакль-концерт. Он также о том, что жить хочется всегда и при любых обстоятельствах, даже если не знаешь — в чем он, смысл жизни...

О мужестве, которое помогло выстоять в той страшной войне, написано много стихов и песен, но Сергей Котельников выбрал, кажется, самые лучшие, а они сложились в историю нашей страны, наших людей.

Татьяна АНДРЕЕВА

ОРЕЛ. Закон Человека — шанс миру

В орловском театре «Свободное пространство» поставили экшн-мюзикл «Маугли 2092» по мотивам рассказов сборника «Книга джунглей» Р. Киплинга. Это футуристическое фэнтези на основе произведений классика английской и мировой литературы, постапокалиптическая, многоуровневая по смыслу притча для взрослых и сказка для детей с антропоморфными зверями, главным героем, в котором каждый, наверняка, узнает себя, с «гуманизацией» любимых мультипликационных персонажей.

Автор инсценировки, режиссер и художник спектакля — Сергей Пузырев. Действие всем знакомой истории про мальчика Маугли, воспитанного волками в джунглях Индии, он переносит в 2092 год, где на руинах некогда могущественной, воинственной цивилизации, разрушенной атомным взрывом или глобальной техногенной катастрофой, в заброшенных городах-призраках, в неоновом сумраке ночи тишайшей змеей притаилась смертельная опасность. Хищник немигающим взором, прожигаящим тьму,

выслеживает наивную жертву. Здесь вначале было не слово, но автоматная очередь — сошлись два враждебных друг другу мира: мир людей и животных.

Остатки человечества готовы вести жестокую борьбу за истощившиеся природные ресурсы, за территорию. Покалеченная природа, смелые, отчаянные звери, ставшие на тропу войны, оказываются под угрозой уничтожения. Их цели благородны, мотивы естественны, но итог их протеста предreshен... Или нет?

Есть ли надежда? Могут ли люди и звери найти общий язык? Способны ли люди вести мирные переговоры? Готово ли человечество признать вину в экологической катастрофе? Эти острые вопросы ставятся режиссером в собственной версии истории о Маугли, современной по форме, а в смысловом отношении представляющей собой сложное исследование взаимоотношений человека и природы, а также трудностей взросления и самоопределения.

Спектакль решен в жанре мюзикла. Композитор — артист Андрей Григорьев. Он же играет роль Акелы, вожа-



Маугли – Е. Винник (в центре), бандерлоги Бан – М. Неженцев, Дер – М. Громов, Лог – В. Козловский

ка стаи волков. С помощью пластики балетмейстер **Светлана Щекотихина** передает динамику действия, молодую энергетику, страстную безоглядность героев. Сильное впечатление производит работа художника по гриму – **Анастасии Мурашовой**. Вместе с Сергеем Пузыревым они создали фантазмагорический ландшафт грядущего, мира антиутопии, где пороки обретают лицо, говорят и действуют.

Визуально постурбанистика и обитатели экзо-вселенной будущего напоминают мир планеты Пандора из научно-фантастического фильма «Аватар». Там тоже центральный персонаж как бы объединяет в себе два мира: людей и гуманоидов, и через поиск взаимопонимания спасает инопланетных жителей и уникальную флору и фауну Пандоры от агрессии землян.

Стиль, яркая образность, тематика спектакля в чем-то перекликаются и с анимационными шедеврами Хаяо Ми-

ядзак. Например, с экологической антиутопией, иллюстрирующей катастрофический результат эксплуатации природных ресурсов человечеством – «Навсикая из долины ветров», «Принцесса Мононоке» – фильмом о таинственной девушке Сан, выращенной волками, знающей и, как никто, понимающей мир лесных духов. Древние, проникнутые глубоким символизмом образы сверхъестественных существ японской мифологии, населяющих леса в «Принцессе Мононоке», тоже, на мой взгляд, вдохновляли создателей спектакля.

Изменения, внесенные в знакомый по рассказам Киплинга сюжет, кажутся кардинальными, но, на самом деле, они соответствуют духу произведения. Ведь рассказы Редьярда Киплинга – первого англичанина, получившего Нобелевскую премию по литературе, самого молодого нобелевского лауреата по литературе за всю историю премии, полюбили, прежде всего, за экзотику и



Каа – Д. Литвинцев

Сцена из спектакля. В центре Шер-Хан – И. Нарышкин





«Маугли 2092». Сцена из спектакля

апологию экспансии, решительности и отваги, которую писатель противопоставил рутине повседневности и пресыщенной праздности.

Киплинг, родившийся в Индии, тогда британской колонии, и позднее, уже взрослым, проведший там почти семь лет, обладал особой ментальностью. Он первым дал голос жителям колоний. Его произведения таинственным образом позволили почувствовать, что экзотика места и необычные обстоятельства не что в нас пробуждают, воздействуют на личность. А ведь создатели спектакля как раз и трудились над тем, чтобы зритель XXI века столкнулся с нестандартной ситуацией, оказался в необычных экзотических обстоятельствах. Главный герой спектакля, пускай и выглядит современно, однако внутренне он — тот самый Маугли из произведений Киплинга.

Рассказы «Книга джунглей» впервые были опубликованы в журналах в 1893–1894 годах. Во второй половине XIX

века зафиксировано 14 случаев, когда ребенок оказывался вскормлен животными. Очевидно, истоки образа можно найти и в римской мифологии, в истории Ромула и Рема.

Писатель создал образ, понятный ребенку; в то же время, он сложен, многогранен, а потому интересен взрослому. Условная двойственность подчеркивается и тем, что роль Маугли исполняют двое артистов: шестилетняя **Ярослава Симонова** и молодой актер «Свободного пространства» **Евгений Винник**.

Тигр Шер-Хан, которого играет **Игорь Нарышкин**, убивает мать Маугли. В роли матери Маугли — **Ольга Чибисова**. Круглого сироту усыновляет волчица Ракша (**Ольга Виррильская**). И родная мать, и приемная — женщина и волчица — одинаково сильно любят Маугли, обе жертвуют собой, спасая его. Таким образом, он оказывается на пересечении двух миров, мира людей и зверей, и лишь благодаря им обоим, остается в живых.



Шер-Хан – И. Нарышкин, Табаки – В. Жилин

Маугли олицетворяет добро с кулаками. Бесстрашный, веселый он быстро решает сложную задачу. Он вполне нищенский герой – сверхчеловек в диапазоне от бога до бандерлога, понимает язык животных, а звери не могут вынести его взгляда. В нем уживаются две природы: человека и животного. Вспоминается стихотворение Евгения Винокурова:

*«Двадцатый век... Бродивших по дорогам
Среди пожаров к мысли привело:
Легко быть зверем и легко быть богом,
Быть человеком – это тяжело».*

В джунглях царит не хаос, а закон. Закону джунглей подчиняются зверь и человек. Тот, кто нарушает закон, обязательно будет наказан. Убивать можно только ради охоты, не ради развлечения. Тигр Шер-Хан преступил закон джунглей и поэтому жестоко наказан. Хитрый лицемер Табаки **Валерия Жилина** тоже проиграл.

На соблюдении закона основывается личная честь. Этому юного Маугли учат Балу (**Альберт Мальцев**), Багира (**Елена Симонова**) и питон Каа (**Дмитрий Литвинцев**).

Но есть закон выше закона джунглей: закон Человека, призывающий действовать силой ума, а не кулаков и оружия во имя мира и общего благополучия и допускающий самопожертвование во имя спасения соплеменников. И когда в финале Маугли, один, безоружный, выходит против вооруженного до зубов отряда солдат и, собирая на груди прицелы всех винтовок, обращается к ним, как к равным, которые с ним одной крови и единого закона, он осознает собственную силу и правоту. То же чувствуют друзья-звери, выстраиваясь рядом с ним плечом к плечу.

Дадут ли люди с винтовками миру шанс? Неизвестно.

Инга РАДОВА

САРАТОВ. Земной учитель, небесный покровитель...

Кто бы мог назвать **Олега Павловича Табакова** неземным человеком? Он словно скроен был весь из крепкой материи — Актер, Человек, Мастер. После выпавшего из всех планов и афиш 2020 года в Саратове, на его родине, наконец, удалось провести традиционные гастроли **ТШТ — Театральной школы Табакова** (в ТЮЗе Ю.П. Киселева) и **Второй фестиваль** в рамках культурно-образовательного проекта **«Уроки Табакова»** (Саратовская академдрама и СаТИ — Саратовский театральный институт). Проекты рассчитаны на зрителей и в большой мере — на студентов и преподавателей института.

На пресс-конференции **Школы Табакова** в ТЮЗе ее худрук (и руководитель **Театра Олега Табакова**) **Владимир Машков** заговорил об их «небесном покровителе» — Олеге Павловиче. Машков ищет

по всей России «самородков», как это делал Учитель. В Саратове за четыре дня он прослушал десятки ребят. А вечерами на сцену выходили ученики Школы. Класс-концерт **«Концерт № 1», «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, «Фантазии Фарятьева» А. Соколовой**. Тонкие психологические моменты уже по плечу ученикам ТШТ. Режиссер-педагог Школы **Алена Лаптева** предложила свою версию **«Рассказов» В. Шукшина**. Семь коротких рассказов: один незаметно переходит в другой, актеры те же, вместе они — деревенские жители, смешные и важные, нелепые и отчаянные... Сокращения в тексте имеют свои минусы. Но хорошо уже то, что ребята прикоснулись к великой прозе и сделали это так искренне.

Пандемия не позволила устроить более широкие показы, но были встречи с луч-

О. Табаков на открытии ему памятника. Фото из архива



шими учениками Табакова, спектакли с их участием, мастер-классы, спектакли Школы-студии МХАТ и ТШТ, знакомство с новыми явлениями в драматургии.

ИНЫЕ

Выпускной курс **Евгения Писарева Школы-студии МХАТ** привез спектакль по пьесе **Марии Конторович «Пол — лава, а Маша шалава»**. У них получилось «**Машалава**». Толкуй, как хочешь. «Шалава», что и кричит ее мужчина, получив громкий отказ через форточку. «Лава» — как непредсказуемая стихия... Роль Машилавы лихо и горько сыграна студенткой — будущей актрисой. Пьеса ставит как будто простые вопросы — и все «под дых».

Театр doc показал вербатим в наушниках «**Будущее.doc**». Режиссер **Иван Угаров** сохранил монологи подростков без адаптации. Их проговаривают неактеры, слушая текст через наушники. И вскрывают психологические травмы детей, о которых взрослые даже не догадываются.

Состоялись лекции ведущих театроведов страны. **Павел Руднев**, доцент Школы-

студии МХАТ, уже презентовал у нас книгу, где дал первый серьезный анализ советской и российской драматургии. Теперь он говорил о последних тенденциях. Руководитель магистерской программы ГИТИСа **Кристина Матвиенко** показала путь «**От документального театра к театру социальному**». Театр с глухонемыми, слепыми, аутистами, с заключенными, со стариками. Все это ростки социального театра. Два спектакля стояли особняком. Первый — моноспектакль руководителя творческой лаборатории ШДИ **Игоря Яцко «Уроки Пушкина»**. Бывший тюзовец, Яцко всегда бывает на фестивалях в Саратове. Актер прочитал «**Графа Нулина**» — драгоценный «пустячок», написанный одним росчерком пера. Совершенно свободно, невероятно смешно, с бешеной пушкинской энергетикой. Показал и отрывки программ, которые читал на Красной площади в дни рождения Пушкина. «*Мне нравится фестиваль, потому что это образовательный проект. Учиться надо всю жизнь!*» — заметил актер, чей театр называется именно Школой. Спектакль в жанре Storytelling — «**Пре-**

«Концерт №1». Ученики Школы Олега Табакова



ступление и наказание» в исполнении **Алексея Розина** и **Ильи Барабанова** (ученики **Романа Козака**), как ироничный и нескучный пересказ **Достоевского**. Здесь ключевое слово нескучный. Но главное есть: комнатка-гроб, вызревшая в ее тесноте ницшеанская идея, диалоги-поединки с Порфирием Петровичем. От смешного до трагического ровно один шаг. Олег Павлович часто повторял: *«Хотя бы то, что я вырастил таких учеников, как Вовка, Сережка, Женька, мне... там зачтется»*. И мы понимали, что речь идет об актерах золотой табакерки пробы **Машкове, Безрукове, Миронове** — народных артистах России, руководителях столичных театров. Все они побывали у нас весной.

ЛУЧШИЕ

Можно по-разному относиться к **Сергею Безрукову**, «перемелькавшему» в фильмах и рекламе. Но то, что Сергей — настоящий лицедей, отрицать сложно. На встрече со студентами Безруков рассказал о своей режиссерской работе в театре. И сделал оригинальный разбор **«Вишневого сада»**. Последнюю чеховскую пьесу он поставил в саду, героиня на самом деле едет на лошадях со станции. В финале деревья с обнаженными корнями безжалостно опускаются на импровизированную сцену. Он говорил, что Мастер был для него как отец. Мог шутить, подкалывать, но внимательно наблюдал за игрой. Дольше всего они играли вместе **Моцарта** и **Сальери**: *«Актерство — это «веселенькое дело», — говорил Учитель. — Ты должен быть легким, азартным, настоящим... Он обладал редчайшим даром — общаясь с чиновниками, с властью, сохраняя чувство собственного достоинства. Старалось учиться у него и этому»*.

Безруков показал моноспектакль **«И жизнь, и театр, и кино»**. О четырех великих поэтах. Ярче всех выглядит его **Сирано**, с отточенным остроумием и хорошо спрятанной горечью. **Пушкин** и **Есенин**, скорей, обозначены. А вот почувствовать себя «на концерте **Высоцкого**» мы смогли.

Театр на Таганке привезла ученица **Олега Табакова Ирина Апексимова**. В



Владимир Машков

СаТИ актриса с юмором поведала о своем «пути в искусство». Как трудно давался первый студенческий год. Она делала этюды вместе с Машковым — тоже «кандидатом на вылет» из Школы-студии МХАТ. Наконец, отрывок из **«Ричарда III»** точно лег на темперамент будущих звезд сцены. Мастер взглянул и сказал только три слова: «Ну вот же...» У Олега Павловича был «глаз-алмаз». Табаков дал им в руки ремесло, научил держать уровень, ниже которого «не упадешь». 10 лет Ирина играла в Табакерке и в МХТ им. А.П. Чехова, выходила вместе с учителем в **«Горе от ума»**. Теперь Апексимова «дважды» директор — Таганки и Содружества актеров Таганки. Она тоже вспоминала «школу»



Сергей Безруков в моноспектакле «И жизнь, и театр, и кино»

Табакова именно как руководителя.

Таганка явила смелую версию **Шекспира** питерского режиссера **Андрея Гончарова**. Внутренне я была уже готова к тому, что Яго женщина, проблема Мавра не в цвете кожи, Дездемона намного его старше, и душить он ее не собирается. Что-то другое должно было зацепить на крючок... «Я покурю?» — спрашивает в финале оклеветанная жена. — «Покури», — милостиво разрешает муж. Застрелится ли героиня за сценой? Не факт. Все здесь на полутонах, отрешенно. Отличный актерский состав. Интересный эксперимент. Опыт прочтения «Отелло», который и смотришь... как опыт.

Театр наций показал уже шумно известного «**Горбачева**» **Алвиса Херманиса** с **Евгением Мироновым** и **Чулпан Хаматовой**. Но сначала в СаТИ, в чудесном диалоге, актеры рассказывали о тайнах профессии. Миронов мог бы написать книгу о значении точно найденного жеста. Хаматова отметила, как похож Евгений на своего Учителя. Его тоже все осаждают просьбами. Как-то даже защитники уток накинудись.

Миронов уточнил, что у Табакова не только просили — он всем действительно помог. Уже стоя в кулисах, голосом Матроски-на успевал позвонить какому-то чину.

Хаматова рассказала, как познакомились с Горбачевым по делам Фонда помощи больным детям. Раиса Максимовна в самое тяжелое время (разваливалась страна!) сумела выучить детских онкологов за границей и построить им современный центр. Спектакль Херманиса вырастает из таких неполитических вещей. И мы понимаем, что главное испытание для Горбачева не болезнь и смерть жены, а жизнь без нее. Это трогательная история, тепло рассказанная большими актерами.

... Две недели жили мы с именем Олега Павловича Табакова. Встречи с учениками, осененные именем замечательного русского актера, напитали соками и зрителей, стосковавших по живому театру, и будущих артистов.

Ирина КРАЙНОВА

СЕВАСТОПОЛЬ. «Горячий лёд! Но как согласовать все эти разногласья?»

Премьеру спектакля по пьесе **Теннесси Уильямса «Крик» (1973)** в постановке **Григория Лифанова** на сцене **Севастопольского драматического театра им. А.В. Луначарского** можно рассматривать как своеобразную отсылку к нашей жизни в условиях необходимой изоляции, как гротескный вариант доведенного до абсурда человеческого бытия. Тема «заточения», утраты свободы и вместе с ней душевной гармонии предстала в трагическом измерении, что характерно для творчества Уильямса — его отверженные беззащитные герои часто заканчивают жизнь в клинике для душевнобольных.

Драма «Крик» — это своеобразный эксперимент Уильямса под сильным впе-

чатлением от творчества Эдварда Олби, который создавал игровые ситуации для двоих на стыке абсурда и реальности («Кто боится Вирджинии Вульф?», «Что случилось в зоопарке?»). Однако собственная система «пластического театра» Уильямса вступает в конфликт с эстетикой театра абсурда! Уильямс — драматург «южной школы», с помощью сценографии он создает особый мир красоты и поэзии, напряженной чувственности, возвышающийся над реальностью. В экспозиции драмы «Крик» он подчеркивает уродство разрушенного лада жизни, искаженного сознанием персонажей. Разломанные и разбросанные предметы реквизита — это «фантазмагория кошмарного мира, в котором мы живем», за-

«Крик». Клэр — М. Кондратенко, Феличе — Евг. Овсянников





Клэр – М. Кондратенко, Феличе – Евг. Овсянников

являет автор, обращаясь к эстетике театра абсурда. И сам себе противоречит, определяя место действия: «южный домик», летний вечер, часть предметов на сцене в викторианском стиле, включая пианино, все это раскрывает особенности домашнего уклада на Юге США, где традиционно жили большими кланами, общались семьями. Уильямс воссоздает атмосферу, связанную с интерпретацией американского южного мифа.

Драма «Крик» обладает многоплановостью драматургического построения. Брат и сестра Феличе (**Евгений Овсянников**) и Клэр (**Мария Кондратенко**) — актеры, они играют на сцене театра пьесу, а когда понимают, что зрители покинули зал и они оказались надолго заперты в пустом театре, то спасаются от ужаса заточения тем, что играют пьесу заново, только для себя, чтобы заполнить время. Прием «театр в театре», известный с шекспировских времен, создает иллюзию, подобную множеству зеркальных отражений, а с другой стороны,

соотносится с композицией «Лысой певицы» Ионеско, когда одни и те же эпизоды повторяются до бесконечности. Пьеса, написанная Феличе, рассказывает о судьбе брата и сестры, переживших трагедию гибели родителей и утративших связь с внешним миром. Они заперты в доме, как заперты Клэр и Феличе в холодном театре, как заперт человек в клетке собственных страхов, актер в профессии, где жизнь и игра подменяют друг друга. Режиссер в определении жанра указывает свободную форму — это не просто пьеса, а «игра для двоих». Однако, по замечанию самого Уильямса, «текст — это... чертеж, по которому надо строить здание», и значит, режиссер не может раствориться в пространстве игры, а должен создать четкую композицию в соответствии с замыслом. Это не простая задача, поскольку текст в традициях драматургии абсурда основывается на передаче навязчивых идей, кошмаров, страхов, зачастую слова персонажей утрачивают смысл.



Клэр – М. Кондратенко, Феличе – Евг. Овсянников

Сценография придает ясность режиссерской концепции: темный прозрачный занавес разделяет жизнь запертых в театре актеров и персонажей пьесы, написанной Феличе. Организация сценического пространства (интересная работа художника **Анны-Луизы Грыва**) основывается на контрасте образов-символов и обыденных предметов интерьера. Слепяще яркие подсолнухи на занавесе (**видеоинсталляция Евгения Овсянникова**), вписанные в геометрические фигуры, диссонируют с непримечательными столами, стульями, вешалками, гримировальным столиком. Подсолнухи для Клэр и Феличе – воплощение угроз и враждебности внешнего мира. Агрессивный и конструктивно жесткий облик растений вызывает мысль о неотвратимости рока, о безжалостной силе природы. Цветовая палитра создает ощущение тревоги и окрашивает предметный мир, включая костюмы, в желтые, зеленые, черные тона, напоминая о подсолнухах.

Даже театральная программка (фотографии **Татьяны Миронюк**, дизайн **Анны Новиковой**) желто-зеленой и красно-синей гаммой подчеркивает опасность бытия.

Эстетика спектакля соотносится и с экспрессионистской драмой, и с «эпическим театром» Брехта, и с постмодернистскими тенденциями. Однако наиболее очевидно влияние театра абсурда: отсутствие логики в сочетании жеста и слова персонажей, отказ от рациональной мотивации событий, необъяснимая спонтанность в поведении героев. Диалог Феличе и Клэр заканчивается потасовкой и неожиданным покушением брата на жизнь Клэр, эмоциональный всплеск мгновенно сменяется спокойной интонацией, истерика прерывается паузой. Персонажи, сыгранные Е. Овсянниковым и М. Кондратенко, ущербны, их психика разрушена, их жизнь бессмысленна. Подобных искаленных душевно героев мы встречаем в драмах

Ионеско и Беккета. Режиссер акцентирует иррациональное начало в поведении героев и сценическом образе спектакля. Клэр и Феличе в написанной братом пьесе играют самих себя. Персонажи обсуждают способы выйти к людям из разрушающегося дома, из замкнутого круга страха и недоверия. Каждая попытка композиционно имеет свою кульминацию, финал и заканчивается крахом. Вот эта формальная волнообразная динамика, свойственная театру абсурда, повторяемость одних и тех же слов, жестов рождает монотонность в игре актеров, несмотря на внешне выразительную пластику (актеры играют с предметами, танцуют, репетируют...), но это не их вина. Рисунок роли, созданный средствами театра абсурда, не предполагает исследование характера, его психологической глубины.

Однако подлинная правда характера, по Уильямсу, заключается в том, что он содержит элементы непреходящего, поэтического, вечного. Герой значительнее того мира, в котором разворачивается его судьба.

Клер и Феличе — образы собирательные, вобравшие в себя черты персонажей из знаменитых уильямсовских драм, а значит, романтические, трагические, страдающие. Диадема из искусственных камешков, которую примеряет Клэр, напоминает о Лауре с ее стеклянным зверинцем, о Бланш («Трамвай «Желание») с фальшивыми драгоценностями. Эта маленькая деталь — метафора хрупкости жизни. В облике Феличе, акцентирует драматург, есть нечто поэтическое, как в образе Тома («Стеклянный зверинец») или Вэла Зеввера из пьесы «Орфей спускается в ад»... Эти реминисценции, напоминающие об утраченной красоте и поэзии, придают образу художественную глубину, делают его значительней формального рисунка роли, но в данной режиссерской концепции они вторичны. А жаль! Хотелось бы увидеть, как взаимодействуют разные ху-

дожественные системы в контексте эксперимента.

Уильямс сохранил романтический подтекст и в отношениях брата и сестры.

Актерский ансамбль в концепции Григория Лифанова основывается на системе двойников. Конечно, это вариация Уильямса на тему трагической судьбы любимой сестры Розы. Однако эстетически ужас Уильямса отсылает нас к текстам французских и немецких романтиков, к знаменитой новелле южанина Эдгара По «Падение дома Ашероу». Тема брата и сестры, мир которых сужается до личного общения, включая эротическое, любовное, имеет для романтиков мистический смысл. В ней отражается ужас человека перед жизнью и собственной природой, невозможность найти родную душу. Уильямс не отвергал запретных тем, его герои постоянно провоцируют друг друга. Провокация и становится в спектакле Лифанова основой «игры для двоих», но скорее в контексте психопатологии, вне романтической ауры, сохраняющей воспоминание о гармонии, поэзии и красоте.

Спектакль, несомненно, состоялся, он раскрывает истоки трагической несвободы человека средствами, близкими театру абсурда. Однако художественный мир драмы Уильямса «Крик» оказывается настолько сложнее формального объяснения о бессмысленности жизни, что текст и сценический образ спектакля обладают внутренним противоречием, но это не фатально, это и соответствует живой, динамичной, меняющейся природе театра. Как говорил Питер Брук, спектакли которого критиков часто ставили в тупик: «Театр — это, подобно жизни, непрекращающийся конфликт впечатлений и суждений, заблуждений и прозрений, которые враждуют друг с другом, но при этом неразделимы».

Марина НАУМЛЮК
Фото Татьяны МИРОНЮК

УЛЬЯНОВСК. «Всё — ненадолго»

Премьера этой весны в Ульяновском драматическом театре им. И.А. Гончарова — «Мать (Васса Железнова)» по пьесе Максима Горького. Режиссер-постановщик Максим Копылов взял первый вариант пьесы, написанный в 1910 году. Он радикально отличается от «Вассы», знакомой нам по знаменитому фильму Глеба Панфилова с Инной Чуриковой в заглавной роли, по сути, это другая пьеса.

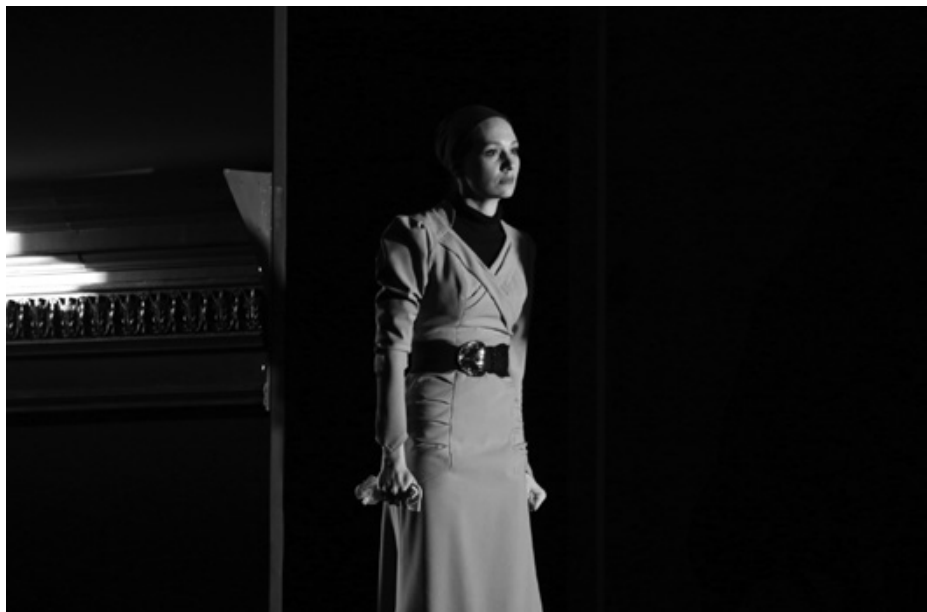
«В позднем варианте пьесы — больше о торговле, имуществе, а меньше о человеческих взаимоотношениях, — объясняет свой выбор Копылов. — Первая версия более напряженная, острая по взаимоотношениям персонажей. Другая причина моего выбора — центральный образ матери, которая несет на своих плечах и семью, и семейный бизнес. Чтобы выйти из трудной экономической ситуации, ей приходится кем-то жертвовать, и она выбирает, кем. Вся пьеса — про сложный выбор этой женщины. Почему в названии спектакля я поставил “Мать” на первое место, хотя в пьесе — наоборот? Потому что мать осуществляет связь, она пытается понять: дети готовы или не готовы продолжить дело, может ли она уйти на покой? Но детям это не нужно, они хотят “раздербанить”, разодрать на клочки все, что она с мужем Захаром создавала годами. Поэтому она и мечется. Бизнес здесь — основа трагического наполнения пьесы».

Первое действие надо высидеть: требуются усилия, чтобы вникнуть в интригу, распутать сложную сеть отношений, замешанных на любви, неприязни, похоти и деньгах. Смерч спектакля медленно закручивается, набирая силу. Это очень напряженный спектакль, требующий и от зрителя соответствующих усилий. Напряжение это подчеркива-

ется музыкой: в спектакле звучат произведения латвийского композитора Фастаса Латенаса и эстонца Арво Пярта. Зрители в зале — свидетели распада семьи с ее купеческим укладом, они наблюдают за процессом разложения не только отживших отношений, построенных на деньгах, но и целой эпохи. Отношения личные и денежные в семье Железновых неразрывно связаны, и трагедия этой семьи в том, что они

«Мать (Васса Железнова)». Васса — Е. Шубенкина, Людмила — Т. Денисенко





Наталья – М. Жежела

слишком уж связаны. Деньги, капитал – клей (или «скрепа») этой семьи. Васса (Елена Шубёнкина) положила свою жизнь, чтобы сохранить семейное дело, однако оно рушится на глазах, потому что ей «не повезло» с сыновьями. Так вышло, что на ней – главная ответственность за дело: «Тридцать лет работы – всё дымом, дымом! Работников – нет, а наследников – много... А наследники – плохи! ... Никто ничем не связан... никто! Схватить и – бежать!» Актриса играет Вассу так, что становятся ясными раздражающие ее чувства и мотивы: она мечтает отдохнуть, отойти от дел, но – некому передать бразды, поэтому она вынуждена быть сильной, хитрой и даже жестокой.

Васса у Шубёнкиной говорит негромко, даже тихо, словно каждый раз проверяя себя: а правильно ли я поступаю, не слишком ли грешу против Бога? Но это – тихая сила.

В спектакле открытый финал. Можно подумать, что Васса умирает от сердечного приступа или – что просто задумалась или заснула. «Я не хотел ее “губить”, и я ее не гублю, – говорит Максим Копылов. – Наоборот, я хотел бы дать этой истории еще пару лет, чтобы дети Анны приехали, чтобы сложилась судьба у Людмилы, чтобы все завертелось обратно. Чтобы – как в фильме “Крестный отец”: там проходит несколько лет после того, как Дон Карлоне отходит от дел...»

Важный подразумеваемый фон этой истории – предвоенное и предреволюционное время, канун распада империи, ее устоев, веры, политической и экономической системы, человеческих связей. Васса делает отчаянные усилия спасти семью и бизнес от хаоса, сохранить связующий людей капитал, для чего она идет на подлог, переписывает завещание умирающего мужа в свою пользу.



Анна Железнова – Ю. Ильина, Семен Железнов – И. Поляков, Васса Железнова – Е. Шубёнкина

«Всё спуталось», — говорит управляющий Михайло Васильев (**Андрей Бориславский**). Спуталось не только в семье — в стране. «Всё — ненадолго», — пророчествует Павел, сын Вассы (**Виталий Злобин**). Но Васса словно отказывается это признать, отказывается высочить из привычного коловращения жизни, хотя силы не те. Опереться ей практически не на кого: «Для кого мы с отцом целковые-то копили? Для детей будто. А они — и не стоят целкового-то...»

Режиссер определил жанр спектакля как криминальную драму. «Посчитайте, сколько трупов в истории этой семьи, — объясняет Копылов. — У Людмилы, жены Павла, был рыженький паренек — пропал. Где ребенок служанки Липы? Удушили. Дядю Прохора отравили, довели до инфаркта. Там несколько трупов, шекспировский размах, а проходит все совершенно незаметно, на уровне диалога, как в американских фильмах. Что

происходит с Павлом в конце? Васса отправляет его в монастырь, хотя и его можно было бы сжить со света. Управляющий Михайло — это чистый консье́ри, если брать аналогию сицилийской мафии. Прохор мешает бизнесу? Давайте его отравим. Дадим взятку попу, чтобы переписать завещание, потому что дети хотят бизнес развалить».

После спектакля не покидает мысль, что действие вращается вокруг Павла, что он центральный персонаж. Возможно, дело в том, как сильно Виталий Злобин играет этого страдающего от любви к неверной жене калеку, как он показывает его физическое уродство, его отчаяние и поиск выхода, его ненависть к дяде Прохору (**Марк Щербаков**) и финальную покорность после совершенного над дядей насилия. «У нас так получилось, что взаимоотношения Вассы и Павла — самые живые, — поясняет Копылов. — Только с ним она может со-



Проход Железнов – М. Щербаков

рваться эмоционально. Она его “потеряла”, когда родила, не замечала его и теперь пытается перед ним оправдаться, ведь он – сын. Ему не нужны деньги, ему нужна ее любовь. Он спрашивает: почему ты меня не любишь?.. Отношения матери и сына – самые чистые и правильные, поэтому Павел оказывается в центре».

В спектакле собран прекрасный актерский ансамбль. **Татьяна Денисенко** играет погибающую от несвободы жену Павла, истероидную Людмилу, некое воплощение Катерины из «Грозы», какой та могла бы быть на переломе эпох. Необычна Дунечка **Дарьи Долматовой**: сдержанная до скрытности, изысканная, натянутая как струна, знающая свое место и свою силу, «серый кардинал» семьи, а вовсе не приживалка-простушка. Наталья, жена Семена (**Мария Жежела**), звезд с неба не хватает, но и та – женщина с двой-

ным дном: знает, где себя выдвинуть, где пригасить, как порадеть за простоватого, бестолкового мужа (**Илья Поляков**) и вступить в альянс с отвергаемым, но склонным к бунту Павлом, ибо его бунт может принести долю капитала и ей с мужем.

Спектакль – не только про распад человеческих и деловых связей, но и про кризис веры, про то, как люди цинично приспособливают христианские заповеди к своим мирским, низменным нуждам: «не согрешишь – не покаешься». Если бывший главный режиссер Ульяновского драмтеатра **Юрий Копылов** в своих постановках так или иначе разрабатывал тему духовного рождения человека, то его сын Максим в этом спектакле осмысляет тему духовного перерождения, греха и покаяния, причем покаяния – показного, для отвода глаз, для самоуспокоения, покаяния, не уменьшающего зло, а, напротив, да-



Сцена из спектакля

же увеличивающего его. Ведь персонажи пьесы убеждают себя: «Мы вовсе не злые». Вот и Васса сознает свой грех («Дочки мои... много зла на мне, много греха») и готова покаяться перед Богом, но — не перед людьми, так как ею владеет гордыня: «Людам — не покаюсь! Через нас все люди живут — помни!» Она верит, что господень суд будет страшен другим, сама же она убеждена, что действует во благо семьи и ее предприятия. Истина, вероятно, вложена в уста Людмилы, которая говорит, что Железновы — не злые, а несчастные.

Пришлось долго размышлять над тем, почему эта, казалось бы, отжившая свой век история оказалась востребована театром и режиссером сегодня. Возможно, от того, что в ней звучит шекспировская тема распада связи времен, распада человеческих связей, есть ощущение слепого маховика истории, набирающего обороты и все сметающего на сво-

ем пути, поэтому она созвучна нашему времени. Во всяком случае, Максим Копылов считает Горького одним из своих любимых драматургов и называет его гением.

«Мы ничего не добавляли и не убрали из текста, я не выбросил ни одной сцены, потому что это невозможно сделать, — говорит режиссер. — Во всех диалогах у Горького в конце предложений — неизменное многоточие. Персонажи не договаривают мысль, но собеседники все понимают. Вся пьеса на недомолвках, но мысль — ясна, вот в чем прелесть. Как автор это прописывает! Ему не надо двадцать листов диалога, как у современных драматургов, чтобы понять, что происходит между людьми, ему достаточно одного листа, но эту сцену можно играть минут десять — на актерских паузах».

Сергей ГОГИН

Фото предоставлены театром

LOFT-21

Два года назад, весной 2019-го, в Год театра, в Санкт-Петербурге в Театре на Васильевском острове родился новый театральный фестиваль — Ленинградский областной фестиваль театров — LOFT. Его названия на афишах и на программках писали латинскими буквами, подчеркивая международный характер. Следующий должен был состояться в апреле 2020 года. Уже готова была афиша, в которую наряду с Ленинградскими областными и московскими театрами, были включены театры из Японии, Хорватии, Черногории, Германии. Но пандемия разрушила все планы. И Второй фестиваль LOFT вопреки всем трудностям состоялся только в апреле этого года. Естественно, ни о какой международной программе не могло быть и речи, но разработанную программу 2020 года во многом удалось сохранить с небольшими изменениями. Большинство театров остались верны этому фестивалю. Директору и художественному руководителю Театра на Васильевском и фестиваля LOFT Владимиру Словохотову удалось на Первом фестивале создать особую теплую атмосферу, все участники почувствовали себя в настоящем гостеприимном театральном доме. И LOFT друзей приобрел.

Это, в первую очередь, режиссер Кама Гинкас, его актеры Игорь Гордин и Валерий Баринов, режиссер Евгений Марчелли. Их спектакли «Вариации тайны» Московского ТЮЗа и «Кто боится Вирджинии Вулф» Ярославского Театра им. Ф. Волкова имели большой успех. И понятно, что они стали желанными гостями на Втором фестивале.

Программа состоит из отдельных блоков. Открывался фестиваль американской трилогией Камы Гинкаса, тремя спектаклями Московского ТЮЗа: «Кто боится Вирджинии Вулф» и «Все кончено» Эдварда Олби, «Кожка на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса. Об этих спектаклях Камы Гинкаса много написано. Каждый становился событием в московской теа-

тральной жизни. На фестивале они шли подряд три дня как три части одного театрального проекта. И это, как мне кажется, давало возможность для серьезных размышлений о творчестве одного из самых серьезных, глубоких, талантливых, не говоря уже о высочайшем профессионализме, режиссеров нашего времени. Насколько Петербург оказался готов к такому серьезному разговору о жизни и смерти, о сложных человеческих отношениях? Поделиться своими впечатлениями я попросила петербургского театрального критика Алексея Пасуева: «На меня эта американская трилогия Камы Гинкаса произвела сильное впечатление как некий единый театральный замысел, трилогия о семье. Американская драматургия транслирует обычно главное через семейные проблемы: социума, общества, жизни и смерти, через семью. Э. Олби и Т. Уильямс — опорные фигуры американской драматургии второй половины XX века. То, как они разбираются с темой семьи: с одиночеством героев, человеческой разобщенностью, темами жизни и смерти, оказалось близко режиссеру. Тем более, что все эти темы абсолютно современные, болезненные. Общность замысла несомненна, общность проблематики очевидна. Не смущает тот факт, что в Э. Олби затесался Т. Уильямс. Они на самом деле подхватывают темы друг друга. Единство несомненно получается, несмотря на то что Олби у Гинкаса — камерный спектакль, идет в фойе, в сущности, без декораций, зрителей ничего не отделяет от актеров, а Уильямс играет на большой сцене в декорациях Сергея Бархина, который создал не уютный семейный дом, а «камеру пыток», где пространство усилено шипами и все отношения заострены до последней степени, и выхода нет.

Такой мрачный взгляд на семью, на людей, на общество продемонстрировал Кама Гинкас американской трилогией. Он добился своего: зрители, выходя из театра, задумывались о своей собственной жизни, о своих отношениях с близкими. В



«Кошка на раскаленной крыше». Брик – А. Максимов, Большой Па – В. Баринов. Московский ТЮЗ

пьесах Э. Олби, при том, что он драматург безжалостный, есть разговоры «о высоком», какая-то метафизика. Метафизики в спектаклях К. Гинкаса немного не хватило. Во всех трех его спектаклях мы видим полифонию. Все персонажи на равных. И это получилось, за исключением Большого Па – Валерия Баринова. Для режиссера была важна мысль – как страшно, когда люди разобщены, они как «острова в океане», когда нет любви. Его взгляд на эти знаменитые пьесы открывает что-то новое, неожиданное и в осмыслении идей, заложенных авторами, и в персонажах, в их взаимоотношениях. Он предоставил каждому герою заявить о себе, может быть, оправдаться. Но судит очень строго. Для него это довольно безнадежная ситуация, отраженная во всех трех пьесах.

Все три спектакля играет одна команда. При жесткой режиссуре, это актерские спектакли. Про работы Валерия Баринова можно целую книгу написать. Но когда эти спектакли объединились на фестивале в Петербурге, и сегодня Баринов и **Виктория Верберг** в спектакле «Все кон-

чено» играют малосимпатичных Адвоката и Сиделку, а завтра совсем другие краски используют в ролях Большого Па и Большой Ма в спектакле «Кошка на раскаленной крыше», и ты смотришь два спектакля подряд, – это производит большое впечатление.

Для Петербурга стала открытием актриса **Ольга Демидова**, которая сыграла Марту в спектакле «Кто боится Вирджинии Вулф?» как клоунесса, ярко и мощно. У них с Жоржем (Игорем Гординым) возник неожиданный дуэт от столкновения таких разных актерских фактур. А рядом с мастерами молодые **Мария Луговая**, **Илья Шляга**, **Андрей Максимов**, которые органично влились в ансамбль мастеров.

Зарубежная драматургия заняла значительное место в афише Второго фестиваля LOFT. Два спектакля поставили режиссеры Театра на Васильевском **Руслан Нанав** и **Денис Хусниязов**. Последний поставил пьесу американца **Дэвида Берри** «**Августовские киты**». Это история двух очень немолодых сестер, которые проводят лето в своем летнем доме на островке



«Августовские киты». Сара – Н. Живодерова, Либби – Н. Кутасова, Тиша Доути – Т. Малягина. Театр на Васильевском

«Августовские киты». Николас Маранов – Ю. Ицков. Театр на Васильевском



у побережья штата Мэн. Конец лета. Все в ожидании китов, они всегда приплывали в это время, когда сестры были молоды. Их появление означает, что жизнь продолжается, а если нет... Все вспоминают прошлое: и сестры Сара Уэббер (**Надежда Живодерова**) и Либби Стронг (**Наталья Кутасова**), капризная старшая сестра, почти слепая, но не желающая в этом признаваться, за которой ухаживает Сара. Ей порой приходится очень трудно, но сколько терпения и доброты в этой женщине. Их навещают более молодая и энергичная подруга Тиша Доуги (**Татьяна Малягина**) и общий друг из русских аристократов Николас Маранов (**Юрий Ицков**). В сущности, все они — фигуры трагические. Но юмор их спасает. Как они органичны и красивы! Денис Хусниязов этим спектаклем сделал подарок выдающимся актерам, старейшинам своего театра. Видеть их на сцене, да еще всех вместе было счастьем для зрителей. Мастера сумели справиться и с несовершенством пьесы, лишенной действия, и с оформлением **Эмиля Капелюша**, который лишил их дома и океана (вместо дома дощатый покатый подиум, по которому и ходить опасно). Дорогие Саре фотографии стоят на какой-то приступке в углу сцены. Вместо любимого кресла-качалки Либби в своем нарядном платье должна была лечь на какую-то скамейку. Пространство, созданное художником для другой пьесы и для других персонажей, а тут простая человеческая история. И актеры так ее и играли. Как трогательно, а порой и забавны их воспоминания, как грустно, что они все одиноки, хотя у Либби есть взрослая дочь. Юрий Ицков, сидя на неудобном стуле у стола, в который раз рассказывал историю о том, как он бывал на балах и приемах у русского царя, и все дамы заслушивались. Так же заслушались и зрители, не удержавшись от аплодисментов.

Руслан Нанава поставил известную пьесу **Жеральда Сиблейраса «Ветер шумит в тополях»** под названием **«Тополя и ветер»** в Молодежном театре **«Наш мир»** в городе Северске Томской области. Герои пьесы — трое ветеранов Первой ми-

ровой войны живут в пансионате для престарелых. У всех разные характеры: один непримиримый бунтарь, другой — угнанный интеллигент, который старается избежать любых конфликтов, третий — конформист, который старается всех примирить. Они все время вместе и все время спорят между собой на самые разные темы. Но у них есть мечта — сбежать из пансионата, взобраться на вершину холма, где растут тополя и шумит ветер в их листве. А еще им надо отстоять от новеньких свое место на террасе, где они обычно сидят целыми днями. В пьесе на террасе стоит довольно большая статуя собаки. Эта каменная собака тоже входит в их круг общения. Ветеранов играют **Андрей Гусев**, **Максим Шмелев** и **Андрей Губин**. Руслан Нанава и художник **Николай Слободяник** вместо обычной террасы выстраивают трибуну античного театра, белую лестницу до колосников, которая занимает всю сцену. На ступенях этой лестницы возлежат трое мужчин в белых тогах, скорее похожих на престыни. Они почти не двигаются, разглядеть их лица довольно трудно. На этой лестнице чуть выше оказался еще один персонаж. В программке написано: Собака — **Артем Терсков**. Сидит неподвижно почти весь спектакль какое-то чудовище в страшной маске. Оказывается, это древнеегипетский Анубис, проводник умерших в загробный мир. Вся эта придуманная режиссером древнеегипетская мишура с Анубисом, судом Осириса, советской песней о тополях и т.д. попросту уничтожили пьесу и ее героев. Кто эти люди, что они хотят, понять невозможно.

Самое шокирующее впечатление произвел спектакль **«Каренин» Ярославского академического театра драмы им. Ф. Волкова**. **Василий Сигарев** сочинил пьесу о Каренине, имеющим мало общего с героем **Л.Н. Толстого**. Он представил Каренина человеком, который пытается понять, как с ним, аристократом, благородным человеком мог случиться этот страшный скандал с женой. Анализируя свою жизнь, он начинает понимать, как велика его вина в том, что случилось с Ан-



«Тополя и ветер». Молодежный театр «Наш мир». Северск, Томская область

ной, готов просить у нее прощение. Анна появляется в его видениях, снах, мыслях.

Особая роль в пьесе Сигарева отведена Лидии Ивановне, она изо всех сил старается дружеским участием поддержать Каренина. Режиссер **Роман Каганович** идет гораздо дальше Сигарева, его герои носят имена и фамилии героев романа Л.Н. Толстого, но ничего общего с ними вообще не имеют. Режиссер создал танцевально-сексуально-пластическое действо. Самое страшное он сделал с Карениным. Это опустившийся старый человек, истеричный, полусумасшедший, жаждущий вернуть жену Анну. Он преследует ее и доходит до того, что пытается изнасиловать. Анна — странное существо, она либо бежит куда-то, либо валяется на полу, либо занимается сексом на столе с мощным мужчиной с обнаженным торсом, который оказывается Вронским. Получился пластический этюд сексуального характера, где есть намек на сцену скачек. При этом все технологично, светятся пресловутые столы на колесах, за-

действованы видео, свет, звук. Все работает четко, автоматически движется так называемый хор в черной одежде с шахтерскими лампочками на лбу, вызывая ассоциацию с паровозом, под который кинется Анна. Возникает картина какого-то страшного, чудовищного, черного мира, от чего становится совсем не по себе.

На сегодня в нашем театре одна из самых больных тем: взаимоотношения режиссуры и драматургии, что отразилось и в спектаклях фестиваля LOFT. Будучи молодым драматургом, несколько лет назад **Ярослава Пулинович** написала очень хорошую пьесу «**Бесконечный апрель**». Ее поставили во многих российских театрах, где был возрастной хороший актер. Чаще всего удачно.

На фестиваль привезли спектакль **Московского губернского театра** по этой пьесе как «взгляд молодого поколения на историю страны» (так написано в программке). На главную роль пригласили прекрасно-го артиста **Андрея Ильина**. Казалось бы,



«Фрёкен Жюли». Жан – П. Усачев, Кристина – К. Исайкина, Фрёкен Жюли – Л. Волкова.
Театр им. Моссовета. Фото Е. Лапиной

все должно получиться. Но, к сожалению, и режиссер **Анна Горушкина** и художник **Александра Ловяникова** не почувствовали жанра пьесы и поставили густой бытовой спектакль. Андрей Ильин мог бы замечательно сыграть эту роль, если бы режиссер не направила его по ложному пути. Он играл обычного, очень милого, очень старого человека, со всеми вытекающими из этого бытовыми деталями, которых слишком много. Да, он прожил 98 лет, весь XX век, со всеми потрясениями в нашей стране. А пьеса про человека необыкновенного, у которого все не просто: и отношения с мамой, и с женой, и со всем миром.

Московский театр «**Et Cetera**» представил спектакль «**Циники**» **А. Мариенгофа**, поставленный и сыгранный молодыми. Автор инсценировки **Полина Бабушкина** и режиссер **Полина Золотовицкая**.

Единственный театр, который привез в Петербург одну из последних своих премьер, был **Театр им. Моссовета** — «**Фрёкен Жюли**» **Августа Стриндберга**. Постанов-

ка **Евгения Марчелли**, который стал главным режиссером театра и начал со спектакля на Сцене под крышей. Это уже третье обращение режиссера к пьесе Стриндберга. Совсем молодым, он поставил замечательный спектакль «**Фрёкен Жюли**» в **Тильзит-театре**. По-моему, в **Омске** его постановка идет до сих пор. И вот третий вариант, который в корне отличается от двух предыдущих. Здесь творческий эксперимент с натуралистическим театром, который пропагандировал А. Стриндберг. Минимум декораций. Обычная кухня. Появляется повараха Кристина, в тяжелых сапогах, юбка толком не застегнута, чулки спущены. Включает печку, ставит сковороду, на которую бросает мясо. Шинкует овощи. В зал начинает проникать запах жареного мяса. Ужин готовится по-настоящему. Это дань натурализму Стриндберга. Свою работу Кристина делает молча. Заметно, что она раздражена. Это длится долго. Наконец, появляется молодой человек, лакей Жан. Он жаждет добраться до вкусно-



«Три сестры». Ирина – И. Кокрева, Ольга – А. Лабецкая, Маша – Д. Цимбал. Театр «Святая крепость». Выборг, Ленинградская область

го ужина. Моет голову под краном, Кристина помогает снять форму и надеть комбинезон, как малому ребенку. Они начинают ужинать. Угощают и одного зрителя из первого ряда. Появляется странная женщина с немыслимым кокошником на голове, с кроваво-красными губами, такими же ногтями. Она не входит, она влетает как фурия, недвольная. Это фрёкен Жюли, хозяйка дома. У этой женщины нет ничего общего с той несчастной девочкой фрёкен Жюли, которую мы хорошо знаем по десяткам спектаклей, в том числе и Евгения Марчелли. И становится ясно, пьеса Стринберга откроется нам с какой-то неизвестной стороны. Собственно, от текста пьесы осталось немного и персонажей всего трое. Две женщины и мужчина. Любовный треугольник? И начинается или продолжается сражение женщин за этого мужчину. Слово «любовь» как-то не подходит к тому, что происходит между этими людьми.

Евгений Марчелли выбрал для своего дебюта трех молодых актеров театра

им. Моссовета: **Лилия Волкова** (фрёкен Жюли), **Павел Усачев** (Жан), **Кристина Исайкина** (Кристина). Они сумели сыграть этот необычный спектакль, понять, почувствовать, что хочет от них режиссер.

У этого спектакля есть свои подводные камни, которые сразу заметны: и ирония по отношению к феминизму, и намеки на разные современные течения, касательно отношений мужчин и женщин. Не обошлось здесь и без театра абсурда.

Очень важный для фестиваля блок посвящен театрам Ленинградской области. Я попросила представить их Алексея Пасуева. Он эти театры хорошо знает: «Театр на Васильевском – областной театр так же, как и Театр на Литейном. А в городах самой области пять театров. Живут они трудно. Необходимо прилагать массу усилий, чтобы найти своего зрителя, регулярно обновлять афишу и т.д. Но это профессиональные коллективы, которые заслуживают уважения. В этом фестивале участвовали в силу известных причин толь-

ко два театра, **Театр из Выборга «Святая крепость»** и **Театр «Апрель»** из **Лодейного Поля**. Театр «Святая крепость» должен был показать на фестивале спектакль по пьесе А.Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше». Из-за болезни артистов пришлось его заменить, и привезли **«Три сестры» А.П. Чехова**. Это особенный спектакль для этого театра. Режиссер **Юрий Лабецкий**, создатель театра в Выборге, поставил пьесу Чехова под самый занавес 90-х. Какое-то время назад он создал вторую редакцию. В конце 90-х спектакль смотрелся весьма эффектно. Действие разворачивается на вокзале, с которого никто не может уехать. Постепенно все начинают обживать этот вокзал, располагаясь на чемоданах, которые становятся столами, стульями, диванами. С тех пор нам показали множество вокзалов, но Ю. Лабецкий одним из первых пришел к этой идее. Теперь это тоже уже не новость, что каждое действие разворачивается в новой эпохе. Проходит сто лет от конца XIX века, начало, середина и конец XX века – четыре действия. В конце 90-х этот режиссерский прием смотрелся довольно смело. «Три сестры» для Выборгского театра, как «Чайка» для МХАТа. Спектакль живет, его любят и артисты, и зрители.

Театр «Апрель» из Лодейного Поля привез спектакль по пьесе **А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»** под названием **«Глумов. Восхождение в бездну»**. Поставил и оформил этот спектакль режиссер **Вадим Романов**. Постановка показалась интересной своей экономайной выразительностью. Пространство сделано посредством ширм, они же зеркала. И герой попадает в лабиринт, он же – зазеркалье. Этот мир Вадим Романов решил как лабиринт, куда древнегреческий герой отправляется сражаться со всякими монстрами. Ими оказываются все персонажи, с которыми вступает в битву Глумов и пишет о них в своем изыскательном дневнике. Прекрасные костюмы, благодаря которым становятся все ясно о том или ином персонаже. Цветовая гамма, световое решение спектакля, все гармонично.



«Глумов. Восхождение в бездну». Глумов – Д. Гульнев, Мамаева – Т. Мокеева. Театр «Апрель». Лодейное Поле, Ленинградская область

По выразительным средствам встречается перебор, видно, что публику стараются поселить всеми возможными способами. Активно используется эротическая составляющая, всякие трюки, хохмы. Но при этом герой абсолютно современен. Глумов в исполнении артиста **Дмитрия Гульнева**, совершенно не красавец. Это такой лощеный чинуша, еще молодой, еще не нажравшийся, поджарый, как ящерка. Такой современный тип чиновника, который не имеет не только принципов, но даже не знает, что это такое. В финале Глумов, которому не сочувствуешь, этими монстрами прожеван и выплюнут, его пинают ногами и уносят со сцены. Его торжества в этом спектакле нет. Они, хохоча зачитывают



«Васса (Первый вариант)». Васса – М. Шилова, Павел – И. Яруллин. Пермский театр «У Моста»

друг другу отрывки из дневника Глумова. Для них забавно, что молодой человек решил их жизни поучить. Но он – свой, они его вернут, его карьера состоится».

Надо сказать, что актеры прекрасно справились с теми задачами, которые поставил перед ними режиссер. **Людмила Каргина** блестяще играет мать Глумова как комическую старуху, которая себе на уме. Мамаев (**Андрей Мокеев**), очаровательный колобок, обаятельный, улыбочивый, но человек честолюбивый и опасный. Его жена Клеопатра Львовна (**Татьяна Мокеева**) – провинциальная львица в немисливо ярких нарядах с глубокими декольте или в боа из леопарда. Это ее сущность. Всем персонажам режиссер отказывает в искренности, все цинично и приземленно, за одним исключением. Вдруг Крутицкий и Мамаев заспорили о театре, один предпочитает классическую трагедию и сыщет цитатами, а другой отстаивает комедию и водевиль. В этом споре они абсолютно искренни. Это блестящий

вставной номер. В роли Крутицкого молодой актер **Алексей Байдаков**. Всеми силами он играет возраст. Но он совсем не марзатик, он хитрец, он себе на уме. У артиста **Дениса Моисеева** получилась очень яркая эксцентричная фигура Городулина. В пьесе есть лирическая пара, Машенька, племянница Турусиной, и Курчаев (**Ксения Максимова** и **Станислав Казаку**). Но ни о какой любви речи нет, у каждого свой интерес. Ей надо вырваться из дома и как тетушка «грешить и каяться», ну а у него денежный интерес. Режиссер Вадим Романов весело расправился со всеми персонажами пьесы А.Н. Островского и напомнил о том, как неистребимы все эти пороки, дожившие до наших дней.

Отдельным блоком на фестивале могла бы быть «Русская классика». Спектакль по пьесе **М. Горького «Васса» (Первый вариант)** показал на фестивале знаменитый «Театр у Моста» из Перми под руководством **Сергея Федотова**. Я видела этот спектакль три года назад на Чеховском фе-



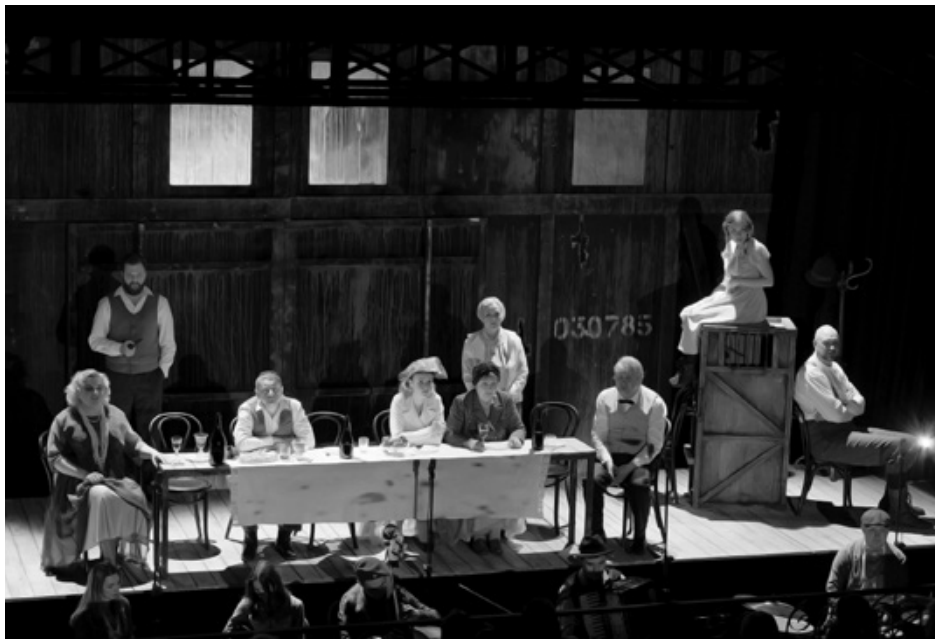
«Чудные люди». Сцена из спектакля. Новосибирский театр «Красный Факел»

стивале в Мелихово. Он тогда произвел на всех очень сильное впечатление, начиная с оформления. Было ощущение, что мы все находимся в этом красивом доме, с стоящими старинными дверьми, на первом плане гостиная и кабинет Вассы. Все настоящее, каждая мелочь. За стеклянной стеной шла своя жизнь. В красном углу иконостас. На стенах настоящие семейные фотографии. Сергей Федотов не только режиссер, но и сценограф. Полностью эту декорацию привезли в Петербург.

Сравнить два спектакля, которые были на фестивале, эти два семейства, русское и американское в пьесе Э. Олби, было бы интересно. Наши нравы куда как жестче. Но и там и здесь семейство жутковатое. Васса (**Марина Шилова**), красивая женщина, подумать нельзя, что она готова на все, даже на преступление, чтобы сохранить в своих руках дом, дело, деньги. Я снова увидела прекрасных актеров: **Андрея Воробьева** в роли управляющего, **Александра Шаманова** в роли Прохора, брата Вассы,

Ильназа Яруллина, младшего кособокого сына Вассы Павла и других мне хорошо знакомых актеров, но я их не узнавала. Что-то случилось, как будто из них выпустили воздух. Может, дорога была тяжелая. Правда, ко второму акту снова появилась энергия, и пошло все своим чередом. Сработала замечательно поставленная режиссером финальная сцена, где стоят у черного столба рядом три женщины в черном после похорон: Васса, ее дочь Анна, которая так вовремя вернулась домой, и Людмила, жена Павла, которую Васса очень любила. Режиссер напомнил нам о трех сестрах Чехова, но здесь они черные и ничего доброго не совершат.

Василия Макаровича Шукшина уже смело можно записывать в классики. **Новосибирский театр «Красный факел»** сделал зрителям настоящий подарок – спектакль по рассказам **Шукшина «Чудные люди»**. Режиссер **Константин Телегин**, художник **Николай Чернышев**, хореограф **Микаил Микаилов** и шесть ак-



«Мы, герои». Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина

теров — Александр Поляков, Анастасия Косенко, Елена Дриневская, Егор Овечкин, Андрей Яковлев, Алексей Межов — создатели доброго, веселого, конечно, не без грустинки, озорного спектакля по пяти рассказам В.М. Шукшина. Спектакль родился как экспериментальная актерская работа. Константин Телегин — один из ведущих актеров театра, попробовал себя в режиссуре и получилось. У каждого актера есть возможность себя показать: в одном рассказе — большая роль, в другом — небольшая, в третьем — роль рассказчика. На рассказчиков интересно смотреть: они переживают за все, что происходит на сцене. Сцена небольшая — дощатый настил да плетень, на котором висят всякие занятные вещи, будто их оставили шукшинские герои. Спектакль идет в бешеном ритме, энергетика сумасшедшая, тут и танцы, и песни. Уже в первом рассказе «**Мой зять украл машину дров**» сразу влюбил в себя зал Веня Зяблицкий (Алексей Межов)

на которого теща написала донос, и дело дошло до суда, а потом и сама испугалась. Как же эту тещу сыграла Елена Дриневская! Актриса она очень талантливая. Алексей Межов, что бы ни играл, внимание к себе приковывает актерской природой, органикой, обаянием, пластичностью. Ему все по плечу: и комедийные роли, и лирические. В рассказе «**Хмырь**» у него удивительный танец-дуэт с любимой девушкой. В рассказе «**Шире шаг, маэстро**» в роли завскадом его узнать нельзя. Артист Андрей Яковлев, абсолютно разный в роли Прокурора в рассказе «Мой зять украл машину дров» и Сергей в рассказе «**Сапожки**». Все актеры получили возможность играть то, о чем даже мечтать не могли. У Егора Овечкина одна серьезная роль в рассказе «**Беспальный**», но во всех других рассказах он запоминается так же, как Александр Поляков. Прелестьна во всех ролях Анастасия Косенко. А когда она в роли рассказчика, от нее просто глаз не оторвать, такая она живая, ис-

кренняя. Так получилось, что в афише фестиваля LOFT в этом году преобладали серьезные, драматические спектакли. И «Чудные люди» новосибирцев как ясное солнышко осветили Петербург.

Есть такой неписанный фестивальный закон: насколько были хороши спектакли на открытии и закрытии, настолько успешным был фестиваль. Нашему фестивалю повезло. Он открывался спектаклями Камы Гинкаса, а завершался удивительным спектаклем, лауреатом премии «Золотая Маска», — «**Мы, герои**» **Красноярского драматического театра им. А.С. Пушкина**. Режиссер-постановщик и автор музыкального оформления **Олег Рыбкин**, художник-постановщик **Александр Мохов**, художник по костюмам **Фагиля Сельская**, художник по свету **А. Зименко**. Называю всю постановочную бригаду, потому что в успехе спектакля есть вклад каждого из них.

Автор пьесы «Мы, герои» известный французский драматург **Жан-Люк Лагарс**. Он написал пьесу смертельно больным. Это последняя его работа. Его вдохновили «Дневники» Ф. Кафки и собственный опыт организации бродячего театра. Именно о труппе бродячих артистов написана пьеса. Олег Рыбкин буквально влюбился и в автора, и в пьесу. Это тот редкий случай, когда режиссер заранее серьезно готовился к работе над спектаклем. По его просьбе **Наталья Санникова** сделала новый перевод. Пьеса и спектакль построены как отдельные дневниковые записи. Когда зрители входят в зал, они видят отгороженное узкое пространство сцены, напоминающее вагон, много чемоданов с лампочками, похожих на гримировальные столики. Внизу у сцены сидит оркестр. В этом спектакле музыка играет очень большую роль. Спектакль трагический, несмотря на то, что в нем много смешного, Олег Рыбкин взял за основу резкую музыку группы **Rammstein**, и оркестр прекрасно с ней справляется.

Спектакль начинается с того, что в импровизированную гримерку приходят ак-

теры в очень ярких костюмах и гриме, видимо, они играли эстрадно-циркового шоу. Они начинают снимать грим, костюмы, перекидываются какими-то фразами, на пустом месте возникают конфликты, споры о том, куда ехать дальше, каждый отстаивает свое место в труппе. Все они яркие индивидуальности, у всех свой характер. Эта труппа путешествует по Германии. 1938 год. В Европе война дышит всем в затылок. Что ждет эту труппу? Спектакль состоит из новелл, и каждому артисту дана возможность рассказать о себе, о своих проблемах, а после каждой новеллы звучит песня или зонг в стиле Бертольта Брехта. Те чувства, которые они не могли выразить в прямом общении друг с другом, есть в этих песнях. Артисты поют под оркестр и делают это очень профессионально и эмоционально. Сам подбор песен, в котором участвовали и музыкальный руководитель **Е. Берестова**, и О. Рыбкин, и сами артисты сделан с большим вкусом и со смыслом.

О каждом участнике этого спектакля хочется сказать слова восхищения. О чем не могу не сказать — о финальной сцене. Наконец, все споры окончены, все собрали свои чемоданы и тесно уселись в вагоне поезда, который везет их в пекло войны. Они об этом не знают, но мы, сидящие в зале, знаем, что все они погибнут в нацистских концлагерях. Это еврейская труппа. Они сидят напуганные, тесно прижавшись друг к другу, и звучит песня, которая звучала в середине спектакля, о прекрасной стране Юкали.

Юкали – страна, о которой мечтал каждый,

Юкали – там были изобретены краски,

Юкали – на ее границе осталась боль.

Ты – луч света в темноте,

Падающая звезда – Юкали.

.....

Юкали – земля наших желаний,

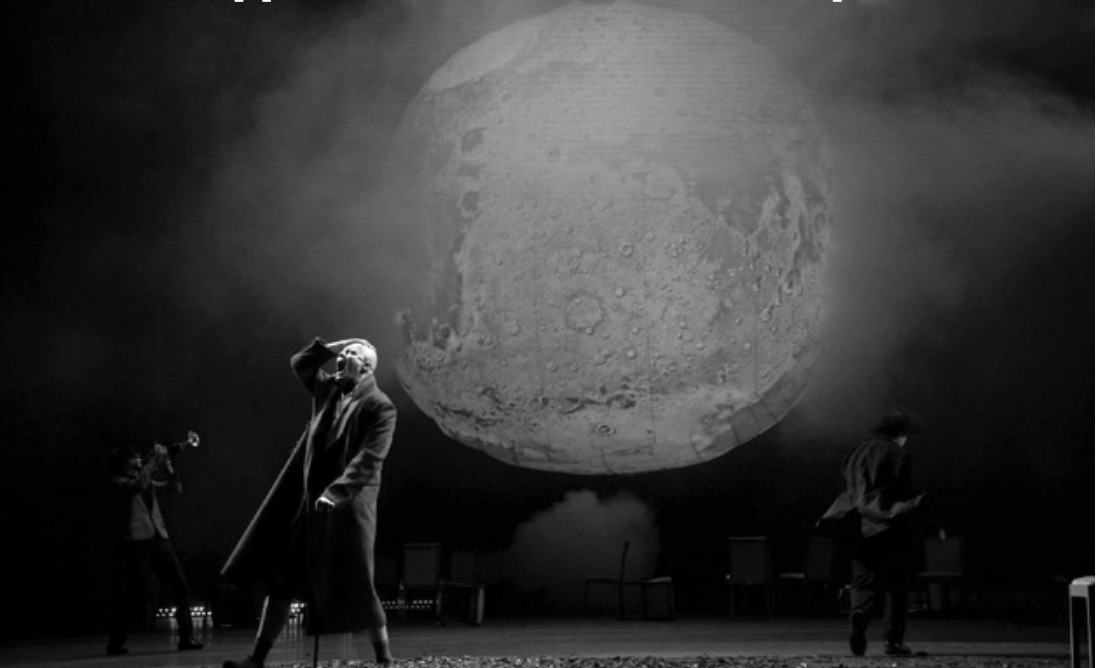
Юкали – счастье и блаженство,

Но это только мечта, а не реальность,

Не существует никакого Юкали.

Мая РОМАНОВА

ЗДЕСЬ НЕТ МЕСТА СОЛНЦУ



«Король Лир». Лир – А. Иванов

Основной зал **Вахтанговского театра** рассчитан на 1055 мест. Принимая во внимание эпидемиологическую обстановку, сейчас это временная несчастная 50% заполняемость. С учетом разных погрешностей полтысячи человек точно наберется. Среди них много, если не сказать очень много, приглашенных критиков, театроведов и журналистов. Они все разные – и по возрастным характеристикам, и по моральным, и по эмоциональным. Громкая премьера в одном из самых успешных театров страны магнетически притянула к себе весь столичный интеллектуальный бомонд. На спектаклях режиссера **Юрия Бутусова** всегда аншлаг, невзирая на обсто-

ятельства. Кто-то приходит получить мощный энергетический заряд, без которого не обходится ни один спектакль этого неудержимого человека, а кто-то, наоборот, грустно вздыхает и бормочет себе под нос, что всё уже было и ничего нового он для себя на этот раз не открыл.

Последние стараются отмалчиваться и ничего никуда не писать – не хочется, да и невыгодно ругать такой значимый театр и обижать артистов, режиссера и руководство театра. А вдруг больше не позовут? Они ограничиваются закулисными тихими обсуждениями с коллегами и снисходительным пожиманием плеч. Те же, кто впечатлился новой постановкой, безостановочно строчат во все воз-

можные СМИ — газеты, журналы, онлайн-платформы, социальные сети... Захлебываются в эмоциональном порыве, возмущаются другой точке зрения и находят смыслы, философские подтексты и параллели, о которых постановочная группа вряд ли задумывалась. Творчество Бутусова к таким размышлениям всегда располагает.

Многочисленные рецензии на премьерного «**Короля Лира**» похожи как близнецы. Их можно сравнивать буквально по абзацам. Обязательное упоминание предыдущей постановки «Лира» с Константином Райкиным в «Сатириконе», поиск параллелей. Затем рассуждения о том, что такой яркий и многозначительный ход как Корделия=Шут нов. Еще во времена Шекспира Шута играла актриса, назначенная на роль младшей дочери короля. Следующее: про яркую эффектную луну и ее влияние на человеческие поступки. А затем про рок

и неизбежность... Про актерскую пластику, танцы, громкую музыку. Все с детской радостью упоминают короткие красные штанишки на Лире... Именные, умудренные опытом рецензенты будто вспомнили студенческие времена и с явным наслаждением занялись реконструкцией спектакля, разбирая сцену за сценой, распутывая бесконечные узелки, взаимоотношения действующих лиц.

Читать эти статьи безумно интересно! Ты словно заново погружаешься в мир ассоциаций и психологических игр как отдельно взятого режиссера, так и всей команды. Ведь недаром говорят, что те, кто работают с Бутусовым, со временем становятся своеобразной сектой.

Возможно, интуитивный режиссер Юрий Николаевич Бутусов, набравший в прошлом, 2020 году свой первый курс в ГИТИСе, решил наконец и критиков научить писать настоящие, подробные

Гонерилья — Я. Соболевская, Корделия — Е. Крегжде, Регана — О. Тумайкина





Эдмонд – С. Волков, Эдгар – В. Симонов, Глостер – В. Добронравов

рецензии с выводами, а не газетные заметки?.. В одном из интервью он с досадой упоминал, что любит читать отзывы о своих спектаклях, считает их важными, но «сейчас у нас выходит много некачественных, пустых текстов, не имеющих отношения к профессии. Серьезных критиков читать просто необходимо».

Приятно читать такие рассуждения, да еще от режиссера, не обделенного всевозможными престижными премиями. Значит, он находится в бесконечном поиске, он неудовлетворен лишь своими мыслями. Возможно, в сотнях рецензий разных типов и уровней он найдет ту единственную строчку, которая его зацепит, с которой он будет согласен или наоборот, с которой ему захочется поспорить... Мысль Сократа, что в спорах рождается истина, никто не отменял. Хотя в этой притче речь шла о спорах с Богами... Критики и жур-

налисты пока не имеют такой силы, но определенное воздействие на судьбы режиссеров иногда оказывают.

В спектакле «Король Лир» Бутусов решил поспорить со стихиями. Даже, может, не поспорить, а показать всем нам, насколько разрушительна сила природы и как она взаимодействует с поступками человека. Такой «эффект бабочки». Незначительное событие влияет на целую систему и несет за собой непредсказуемые последствия. И спектакль начинается спокойно, размеренно. Сидят герои в ряд и равнодушно произносят очень важные и даже страшные слова. Лир делит королевство. Без эмоций. Без предчувствий. Решаются судьбы – как отдельных людей, так и всей страны. И только неожиданный и необъяснимый поступок графа Глостера (**Виктор Добронравов**) предвещает беду. Он встает со стула и молча ложится на сцену. Страшное колесо судьбы начи-



Глостер – В. Добронравов, Эдгар – В. Симонов

нает свое роковое движение. Но почему так напряжена Гонерилья (**Яна Соболевская**)? Почему у нее трясутся руки и в глазах видны слезы? Она понимает весь ужас происходящего? Она уже знает, как вместе со своей надменно-мрачной сестрой Реганой (**Ольга Тумайкина**) будет уничтожать отца? Дальнейшее развитие роли покажет, на какие страшные поступки способна женщина ради достижения своих целей. Да, она всё понимает, она обливается слезами, но с невероятным упорством идет к намеченному. Идет по трупам своих родных людей.

Лишь в Корделии (**Евгения Крегжде**) с самого начала можно заметить проявление человеческого – жалости и сострадания. Отец несправедлив к ней, но он же ее отец! Она его любит и готова хоть на край света идти, лишь бы быть рядом – помогать и поддерживать, спастись от непогоды и защищать от ковар-

ных поступков тех людей, кому он всегда доверял. А если он не хочет ее видеть и ему неприятна и даже отвратительна такая суровая правда, то в роли Шута у нее есть возможность быть рядом. Шут – он кто? Блаженный человек. Мало ли, что он там говорит. Такой самообман. Я слышу, но я ничего не слышу. Не хочу. А Корделия-Шут, одетая в мужской великоватый пиджак и штаны, как Гаврош у Гюго – дерзкий на язык, храбрый и отзывчивый... и погибающий на баррикадах.

Лир (**Артур Иванов**) кажется растерянным. В нем не найти и следа сильного правителя большого королевства. Только после искренних, но таких болезненных слов дочери в нем будто что-то ломается, он падает на сцену рядом с Глостером, а после того, как придворные усаживают его на стул, раздражаются гневными проклятиями в ее адрес. Он не смотрит на нее, не понимающую



Глостер – В. Добронравов, Лир – А. Иванов

его агрессии, некогда любимую младшую дочь. На протяжении всего спектакля Лир – лишь пешка в чужих руках, его никто не слушает, его просьбы не выполняются, его слова не имеют значения. Ему остается только подчиниться своей судьбе и молча принимать все испытания, заходясь в эмоциональном, аффективном танце на пепелище своего королевства, своей жизни – до изнеможения, до боли, до крика.

Непредсказуем и Эдмонд (**Сергей Романов**), незаконнорожденный сын Глостера, одетый в вышитый золотом королевский сюртук. Он всем своим видом хочет доказать благородство происхождения, доставшееся ему от отца. Заслужить любовь и получить положенное. Слово нехотя, случайно, он предает брата Эдгара (**Василий Симонов**). И если последний по-настоящему чист душой, прост и наивен (недаром в од-

ной из сцен он выходит в образе хиппи – светлый и свободный), то Эдмонд хитер и коварен. Мастерски сделана и сыграна сцена разочарования Глостера в своем законном сыне. Стоя на коленях, непонимающий и неверящий Глостер то обнимает, то отталкивает Эдгара, а вероломный брат возвышается над ними и поливает их кровью. Некогда он исподтишка смеялся над своим отцом, утверждавшим, что «недавние солнечное и лунное затмения не сулят нам ничего дурного». Как могут небесные светила влиять на поступки людей? Но позже, сам, явно находясь под влиянием мрачной холодной луны, вершит судьбы людей. Становится смелее, наглее, опаснее.

В невероятной и глубокой бутусовской вселенной окружающее пространство занимает особое значение. Шекспировский текст в переводе **Бориса Пастернака** и сонеты в переводе **Самуила**



Корделия – Е. Крегжде, Лир – А. Иванов

Маршака не теряются за визуальными образами, а приобретают дополнительный смысл. Художник-постановщик спектакля **Максим Обрезков** и художник по свету **Александр Сиваев** продумали каждую деталь, каждый сантиметр сцены, наполнили их эмоциями и вдохнули в них жизнь. Огромная, мрачная и невероятно живая луна словно свидетель и вершитель всех черных дел, происходящих на нашей маленькой планете. Никто не сможет остановить однажды запущенный механизм по уничтожению человечества. Кругом темнота, летающие, смертельно опасные доски, словно осколки некогда процветавшего государства, черные безумные птицы, дым от сгорающих надежд и мир, в котором нет места солнцу... «Любовь охладевает, дружба падает, братья враждуют между собой, в городах восстания, в селах раздоры, во дворцах кра-

мола, и распадается связь отцов с сыновьями... Наши лучшие времена в прошлом. Махинации, коварства, плутовство и разрушительные беспорядки следом идут за нами, грозя нам гибелью». Слова Глостера становятся неизбежным предсказанием. И лишь финальная сцена смерти Корделии дает совсем крошечную, почти неощутимую надежду на возрождение. Растерянный и опустошенный Лир накрывает дочь многочисленными одеялами, а потом ложится рядом и обнимает ее, а она неожиданно протягивает к нему руку... и необъятный как Вселенная смысл шекспировской трагедии отзывается в душе каждого, кто смотрит спектакли Бутусова не головой, а сердцем.

Евгения РАЗДИРОВА
Фото Валерия МЯСНИКОВА



«Месяц в деревне». Наталья Петровна – П. Долинская, Беляев – М. Филатов

И ЖИЗНЬ, И СЛЕЗЫ, И ЛЮБОВЬ

Спустя почти 120 лет **Малый театр** снова решил провести «**Месяц в деревне**». Спектакль стал режиссерским дебютом одного из ведущих актеров труппы — **Глеба Подгородинского**.

Тютчевское «Нам не дано предугадать...» в полной мере можно отнести к самой знаменитой пьесе **Тургенева**. Сам автор считал «Месяц в деревне» несценичным. Современники, в большинстве своем, были с ним солидарны. Первую постановку пьесы отделяло от даты публикации почти два десятилетия: в 1872 году для своего бенефиса в Малом театре ее выбрала прекрасная русская актриса **Екатерина Васильева**. Впрочем, в XIX веке яркой сценической истории пьеса не имела. Зато в следующем столетии ее шестие по отечественным подмосткам можно назвать триумфальным. В начале века в ней блистали **Мария Савина** в **Алексан-**

дринском, **Ольга Книппер-Чехова** в **Московском Художественном** и **Мария Ермолова** в Малом. Впоследствии в разные годы «Месяц в деревне» ставили **Екатерина Еланская** в Театре им. М.Н. Ермоловой, **Анатолий Эфрос** на Малой Бронной, **Сергей Женовач** в Мастерской Петра Фоменко, **Анатолий Праудин** в БДТ, **Юрий Бутусов** в Театре им. Ленсовета.

Глеб Погородинский выбрал для режиссерского дебюта пьесу с весьма и весьма солидным «провенансом». И, судя по всему, это только подхлестнуло азарт постановщика. Сегодня только в Москве «Месяц в деревне», помимо Малого, идет еще в трех театрах — **Новом драматическом, им. Моссовета** и **МХТ им. А.П. Чехова**, где несколькими месяцами раньше выпустил премьеру **Егор Перегудов**. Могла бы и в четырех, но **Константин Богомолов**, по-



Наталья Петровна – П. Долинская, Вера – Д. Шевчук

хоже, от этой идеи отказался. Тому, что она посетила таких разных режиссеров в одно и то же время – во время самоизоляции – удивляться, по правде говоря, не приходится. Запертый наедине с самим собой, вырванный из привычного ритма жизни, отделенный от внешнего мира страшной и малопонятной напастью, человек, особенно человек творческий, очень остро ощущает нехватку сильных чувств и подлинных переживаний. Для Подгородинского со товарищи так называемый застольный период по факту оказался «за-зумыным». Суждено ли их работе превратиться в репертуарный спектакль, ни режиссер, ни увлеченные его замыслом актеры тогда не думали – погружение в тургеневские «кружева» служило для них прекрасным лекарством от коронавирусной тоски.

Режиссер внимателен к драматургу в лучших традициях Малого театра. И дело не только в том, что сохранены все «малозначимые» для развития сюжета персонажи,

вроде маменьки Ислаева и немца-губернера Шаафа (акварельной чистоты работа **Алёны Охлупиной** и **Василия Дахненко**), за исключением Коли, который присутствует незримо, но слышимо – звуками, извлекаемыми из фортепиано. Постановщик отдает себе отчет в том, что у такого мастера, как Тургенев, нет и не может быть «лишних» действующих лиц. Более того, для него принципиально важно, что это место именно в деревне, а не просто где-то там, на лоне природы. Чувствуется, что деревенская атмосфера ему не просто хорошо знакома, он любит и понимает ее. Отсюда эти слегка облупленные деревянные стены уютного господского дома, легчайшие кисейные занавески, колеблемые проказливым летним ветерком, прозрачные беседки с удобными креслами. Сценография **Марии Рыбасовой**, костюмы **Любови Скорнецкой** и световая партитура **Андрея Изотова** такой же тончайшей кружевной выделки, как и материализованная ими тургеневская пьеса.



Вера – Д. Шевчук

Место действия пьесы судьбоносно для персонажей — человек в деревне не тот, что в городе. В спектакле Перегудова это некое абстрактно-инфернальное, наполненное хтоническим мраком пространство, в котором блуждают неприкаянные человеческие существа. У Подгородинского — упорядоченный, с любовью обустроенный мир, живущий по своим, раз и навсегда установленным законам и оттого драма тургеневских героев, всех вместе и каждого в отдельности, воспринимается острее. В безвоздушной водно-сенной бездне, какую нам представляют в спектакле МХТ, хаос в душах персонажей выглядит всего лишь закономерным и *естественным* продолжением хаоса, царящего в окружающем их мире. И это уже само по себе снимает с них груз ответственности: они вроде как и не виноваты в том, что с ними происходит, просто не в силах противостоять разбушевавшейся стихии, как не может соломинка устоять перед ливнем. Но жертвы слепого рока, сродни античному, Глебу Подгородинскому в данном случае не интересны. Его задача — выявить меру ответственности каждо-

го персонажа за то, что он творит с собой и с дорогими ему людьми.

Так сложилось, что «актерскую» режиссуру в профессиональной среде принято встречать скептически, в лучшем случае — настороженно. Особенно, когда речь идет о дебюте, а до «Месяца в деревне» Подгородинский поставил только дипломный спектакль со своими студентами в **Щепкинском училище («Жестокие игры» Алексея Арбузова)**. Между тем, не раз случилось, что пришедший в режиссуру актер оказывался более чуток и внимателен к своим коллегам. Подгородинский делает ставку не на технические эффекты, с которыми артисту в театре тягаться все труднее, а на талант индивидуальности, и потому актеры становятся единомышленниками драматурга и режиссера в исследовании природы чувств своих персонажей.

Аркадий Ислаев (**Михаил Фоменко**) только на первый взгляд выглядит эдаким тюфяком. На самом деле это натура достаточно сильная и собранная, но проявляется это только в делах практических. А в чувствах к жене он теряется, смущается, как



Ракитин – А. Дривень, Ислаев – М. Фоменко

гимназист, потому что любит ее — ослепительную, холодную и надменную — как умеет: бесхитро и просто, и оттого больше всего на свете боится выглядеть в ее глазах «мужланом». В чем Наталье Петровне (**Полина Долинская**) точно не откажешь, так это в умении пленять и покорять всякого, кто попадает в ее орбиту. Причем она способна пробуждать обожание самых разных оттенков. В муже — собачью преданность. В Ракитине (**Александр Дривень**) — преданность возвышенную, рыцарски-романтическую. В его чувстве к жене друга нет ничего от грязи банального адюльтера. Михаил Александрович возвел эту женщину на пьедестал Прекрасной дамы. Служение ей придает смысл жизни, которая кажется Ракитину слишком пресной без высоких чувств. В обыденности ему душно даже на вольном деревенском воздухе.

Зато доктор Шпигельский (**Дмитрий Марин**) и Лизавета Богдановна (**Мария Дунавская**) чувствуют себя в обыденности, как рыбы в воде. Эта комичная пара — само воплощенное здравомыслие, над которым и впрямь не грех иногда посмеяться. И, кста-

ти, кто из них практичнее — большой вопрос. Не исключено, что после свадьбы расклад сил в этом тандеме переменится, да так, что досточтимый доктор и охнуть не успеет. Еще один гротесковый дуэт — Матвей (**Владимир Алексеев**) и Катя (**Мария Кривенцева**) — эдакие Пьеро и Коломбина на русский манер. И здесь тоже понятно, кто кем вертеть будет.

Дарье Шевчук, играющей Верочку, досталась очень сложная задача — перевоплотиться в подлинно тургеневскую девушку так, чтобы быть убедительной для сегодняшнего зрителя, весьма скептического в отношении всяческих трепетных воздушностей. Времена нынче не те. Молодым актрисам, не имеющим должного жизненного и сценического опыта, это далеко не всегда по силам, но у Дарьи Шевчук, похоже, получилось. В сцене «прозрения» Верочку зачастую из наивной простушки превращают в юную фурию, но режиссеру и актрисе удалось сохранить чистоту и искренность этой истинно тургеневской героини.

Студент Беляев (**Максим Филатов**), как и Верочка, молод, достаточно наивен, но уме-



Наталья Петровна – П. Долинская

ет радоваться жизни — она ему еще не прискучила. Он просто живет, не требуя от судьбы слишком много, но умея быть благодарным ей за все, что она ему преподносит. Вот ягоды в лукошке спелые — как же вкусно! А вот змей в небесах парит — как же здорово! Это жизнелюбие, открытость миру и пленила холодную, сдержанную Наталью Петровну. Похоже, она увидела в Алексее Николаевиче себя, какой она была когда-то — до замужества (без любви), до материнства (без всепоглощающей привязанности к ребенку). И ей просто захотелось вернуться к себе той, далекой и недостижимой. Обычно Наталью Петровну преподносят как женщину, в которой внезапно проснулось дремавшее до сей поры женское естество: мол, уже под тридцать, молодость уходит, а настоящей любви так и не извела. Ну, что ж, для нашего озабоченного сексом и поклоняющегося «вечной» молодости века, это *естественно*. Но Иван Сергеевич, похоже, все-таки писал не об этом.

Наталья Петровна потеряла саму себя. Как и почему — можно только догадываться. Полина Долинская, позволяя зрителю

заглянуть в душу своей героини, дает основания думать, что некий эмоциональный опыт оказался для юной Наташи слишком тяжелым, и она — натура гордая и самолюбивая — предпочла более не обжигаться. Не только на молоке, но и на воде. И ее вполне устраивала эта размеренная, не лишённая приятности жизнь. Устраивали преданные мужчины, поклонение которых льстило ее самолюбию. Все устраивало. Но давно уже не радовало. И уж тем более — не делало счастливой. А ей, видя этих счастливых своей юностью и своим житейским неведением детей — Верочку и Беляева — тоже захотелось быть такой радостной, беззаботной и... счастливой. Вот только счастье не удержишь на веревочке, как легкокрылого бу-мажного змея, рвущегося в облака...

«Месяц в деревне» Малого театра получился очень светлым, и несмотря на весь драматизм, очень радостным. И совершенно... «несовременным» в самом высоком, самом позитивном значении этого неоднозначного понятия.

Виктория ПЕШКОВА
Фото Евгения ЛЮЛЮКИНА

ВО ВСЕХ НАРЯДАХ ХОРОШИ!

ВРАМТе в 2019–2021 гг. был осуществлен театральный проект, в рамках которого разные режиссеры поставили «**Повести Белкина**» А.С. Пушкина. В результате в репертуаре появилось пять совершенно непохожих друг на друга самостоятельных постановок, живущих каждой своей сценической жизнью. Но вместе с тем, они складываются в масштабное полотно, в котором классический, известный еще со школьных времен текст звучит по-современному, а персонажи действуют здесь и сейчас, поскольку некоторые постановщики достаточно свободно обращались с литературным первоисточником.

Перед режиссерами стояла и простая, и сложная задача одновременно. С одной стороны, довольно короткие повести, практически без диалогов, нужно было превратить в интересное, цепляющее зрительское внимание сценическое дей-

ство и наполнить его событиями. С другой, сделать это довольно просто, поскольку сегодня у режиссеров и актеров настолько большой арсенал всевозможных приспособлений и выразительных средств, что нужно только иметь чувство меры и стиля, чтобы не увлечься.

Пожалуй, самым сложным и для восприятия, и для осмысления получился спектакль «**Гробовщик. Пир во время чумы**» Павла Артемьева. Соединив два не самых жизнерадостных (но вместе с тем жизнеутверждающих) произведения, получить светлый и легкий результат было бы странно. При этом ожидалось, что герои обоих пушкинских произведений начнут взаимодействовать, но нет. Режиссер их не «смешивает», все живут в своем пространстве, представляя противоположный взгляд на Смерть. И если монолог Адриана Прохорова в исполнении **Андрея Бажина** —

«Гробовщик. Пир во время чумы». Гробовщик – А. Бажин





«Гробовщик. Пир во время чумы». Сцена из спектакля

это философские рассуждения о смерти, о своем не всегда прибыльном деле, переживания по поводу того, как не потерять клиентов и т. д., то герои «Пира...» живут со Смертью бок о бок, можно сказать, сидят за одним столом, распивая вино. Одним словом, не просто живут, а даже находят в этом некое наслаждение, поскольку понимают, что их час близок и надо спешить испить еще глоток Жизни. И только на этом уровне происходит некая взаимосвязь между персонажами: герои «Пира...» в любой момент могут стать «клиентами» Гробовщика — и тогда его рассуждения, будет ли он покоен после смерти, если сейчас озабочен только тем, как бы повыгодней устроить свой бизнес, а дешевый гроб продать подороже (ничего не меняется в этом мире!), наверное, потеряют смысл.

Зритель одновременно смотрит два спектакля: «Пир...» — современный хореографический перформанс (хореограф

Никита Петров) в исполнении **Ивана Забелина, Прохора Чеховского, Виктории Тиханской, Александры Аронс, Игоря Витковского, Глеба Хохлова**, воспринимается инсталляцией вокруг то ли новогодней елки, сделанной из бокалов (очень по-современному, не правда ли?), то ли просто пирамиды из бокалов, какие модно выстраивать на торжествах и потом с самого верхнего разливать в них шампанское. Здесь же фортепиано, со всем «содержимым» наружу, отчего оно тоже кажется умирающим; скрипка, издающая не очень приятные звуки, похожие на скрежет; барабан, отбивающий ритм то ли жизни, то ли смерти; и с другой стороны — классический сценический монолог Гробовщика, с психологическим проживанием, полным погружением в образ, одним словом, всё по всем правилам русского психологического театра. И текст, который произносит актер, заслуживает особого внимания, по-



«Станционный смотритель». Станционный смотритель – О. Зима, Дуня – Д. Рощина. Фото С. Петрова

сколько из «Гробовщика» звучит всего несколько фраз, а монолог выстроен из текстов **Льва Толстого** («Смерть Ивана Ильича»), **Федора Достоевского** («Бобок», «Два самоубийства»), **Антон Чехова** («Скрипка Ротшильда», «Оратор»). И понять, где заканчивается один автор и начинается другой, можно только по смене сцен. Не более.

Только в финале режиссер свел в одном пространстве всех своих персонажей за общим чаепитием, тем самым уравнив всех перед лицом Смерти – и грешников, и праведников (если таковые были)...

Поистине чудовищная человеческая драма, «сентиментальная фантазия на тему одного горя» разворачивается в спектакле «**Станционный смотритель**» в постановке **Михаила Станкевича**. То же пространство Маленькой сцены, черный кабинет, но только зритель оказывается по обе стороны происходящего. Вдоль всей импровизированной сцены

(зрители располагаются друг напротив друга) – плетеная из лоскутков дорожка да сундук (художник **Мария Утробина**). Вот и все убранство. Но эта дорожка не просто предмет интерьера, а железнодорожные пути, бесконечная дорога, по которой Дуня сначала убегает от отца, а потом возвращается...

Постановка и о проблеме отцов и детей, и о взрослении последних, об их желании как можно быстрее вырваться из-под родительской опеки и стать самостоятельными. Ну и первую любовь, как говорится, никто не отменял. Она зачатую так и остается на всю жизнь самым сильным чувством, с которым сравниваешь все, что приходит потом. И счастье, если первая любовь на всю жизнь.

Смотритель **Олега Зимы** – классический пример любящего отца, который гордится красавицей-дочкой и, если надо, пойдет в рыцарский поход за ее честь, и погибнет, если потребуется. Но



«Станционный смотритель». Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

вот надо ли это ей? Удивительным образом для любящей и преданной Дуни **Дарьи Роциной** с появлением Минского отец становится чужим. И ей все равно, как он будет без нее и будет ли вообще? Звучит очень по-современному и актуально. Не так ли и мы «переключаемся» на предмет нашей любви, с легкостью отмахиваясь от самых родных, близких и преданных нам людей? Понимание того, что был неправ, придет. Но будет ли тогда, у кого попросить прощение? Будет ли к кому вернуться? В данном случае, увы, раскаяние пришло слишком поздно — некому сказать «прости». Утешает в этой драматической истории только то, что Дуня вышла замуж и вроде как счастлива, а опасения отца, что жизнь ее может не сложиться, не оправдались.

Каков же Минский, гусарский ротмистр, ради которого Дуня бросила все и — как в омут с головой? **Константин Юрченко** своего героя не приукрашивает.

Он дерзок с самого начала, в чем-то даже нагл, резок, понимает свое превосходство и знает, как обольстить девушку. И Дуня, совершенно не готовая к такому проявлению чувств и силы, растерялась. Но ненадолго. Тут же проявила протест: мол, я хочу быть самостоятельной, вырваться на волю, делать так, как считаю нужным. И быть счастливой.

В этом и драма — каждый из нас понимает счастье по-своему. Каждый родитель мечтает о счастье детей, а потому зачастую слишком опекает своих чад, «душит» любовью и заботой. И эта «петля», как правило, не связывает, а разобщает.

Спектакль дает нам пищу поразмышлять о собственной жизни, понять, что приносит счастье именно тебе и не сделал ли ты по неосторожности несчастным кого-то близкого?

«Метель» **Александра Хухлина** особенно «попадет» в тех, кто сейчас находится в романтическом состоянии влюбленности. Давно я не выходила из теа-



«Метель». Сцена из спектакля

тра с ощущением «воздушного шара» в груди. Такая легкость, такая теплота, с такой любовью и уважением отнеслись и режиссер, и актеры к литературному материалу. Каждая деталь, жест, взгляд, прикосновение, интонация — все различается теплом.

На этот раз Маленькая сцена превращается в длинный стол (художник **Мария Митрофанова**), наверное, потому что у Гаврилы Гавриловича всегда бывали гости. Но стол этот «живой». На нем и под ним бурлит жизнь. То он выполняет свою основную функцию, то вдруг становится входом-выходом, то прудом, возле которого мило плещутся влюбленные, то окном, из которого с жутким свистом врывается метель, то бесконечной дорогой и т. д. В нем живут куры, корова, кошка. Но все это потом.

А пока, в интермедии **Марианна Ильина** в роли служанки Зюзи угощает зрителей ароматным чаем с чабрецом, заботливо разливая его по чашкам, предлага-

ет баранки, молочко домашнее. Столько легкости и искренности в этом зачине! И с такой же легкостью дальше полетится повествование.

Общение Маши и Владимира — это первая влюбленность, не омраченная разочарованиями и проблемами. Это любовные письма, чтение и обсуждение книг. И только переживания родителей и их несогласие с выбором дочери несколько тревожат Машу. **Полина Виторган** в роли Маши кокетлива, в меру легкомысленна. В ее горящих глазах и легком дыхании/придыхании всепоглощающая страсть. И ты ждешь появления предмета ее любви... Но первое появление **Даниила Богачева** в роли Владимира вдруг выбивает из атмосферы романтичности и мечтательности. Он появляется с выбеленным лицом и в напудренном парике, тем самым отдавая дань Жан-Жаку Руссо, с которым еще будут говорить. И в этот момент понимаешь родителей, почему они против



«Метель». Маша – П. Виторган, Бурмин – И. Воротняк

их брака (по тексту, правда, причина совершенно в другом). И как-то с трудом верится в искренность его чувств, хотя этот «спектакль» нравится обоим влюбленным. И как выигрышно потом выглядит на его фоне Бурмин **Ивана Воротняка**. Даже внешне он внушает надежность и уверенность, а когда начинает волноваться вследствие романтических чувств к Марье Гавриловне, так и вовсе хочется за него вступить: мол, вот же оно, настоящее, даже не думай, Маша!

Родители Прасковья Петровна **Людмилы Цибульниковой** и Гаврила Гаврилович **Алексея Мишакова** – работают на контрасте с молодыми. Актерами

созданы классические образы: он – со смешными курчавыми бакенбардами, в ночном колпаке и барском халате, она – высокая, белокурая барыня. У них свои привычки, свой уклад, свое понимание жизни, а потому и неподдельное удивление и разочарование, когда дети делают не так, «как надо». И все же приятию ситуации, когда Гаврила Гаврилович говорит, что «суженого конем не объедешь», можно и поучиться.

Спектакль получился очень чувственным, наполненным множеством мелких деталей, которые расцвечивают его разными красками.

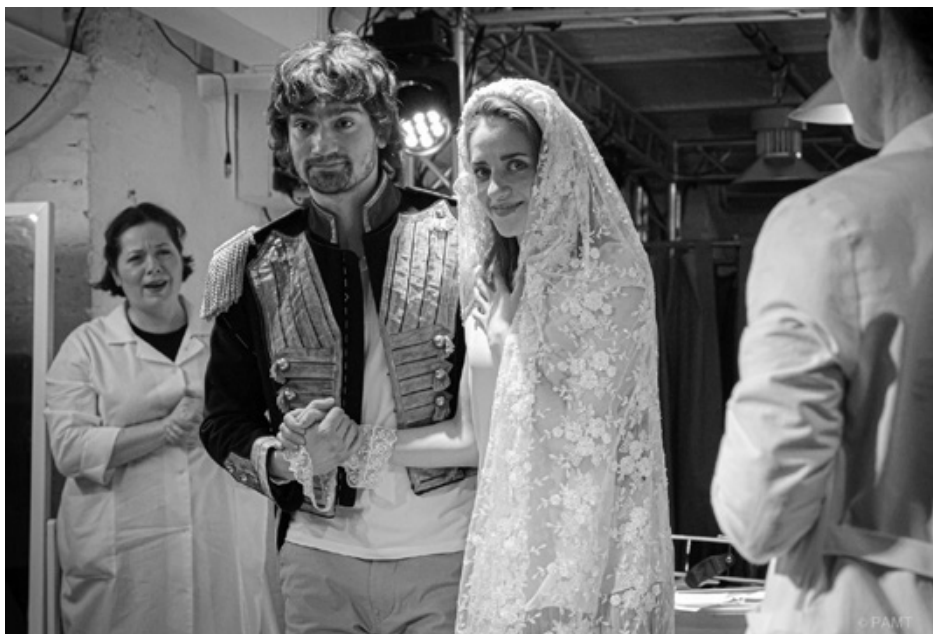
Самой современной из всех «Повестей...» получилась «**Барышня-крестьянка (вариации)**» **Кирилла Вытоптова**. Режиссер вместе с актерами рассказал актуальную, по-современному в чем-то даже упрощенную историю, в которой герои собирают информацию друг о друге через «Алису» в Интернете. А нам, зрителям, чтобы попасть в зрительный зал, нужно пройти «по навигатору» через примерочную, обойти всю сцену и только потом найти свое место...

Место действия – пошивочный цех (художник **Нана Абдрашитова**), где наша барышня Лиза (**Марианна Ильина**) постоянно переодевается. Да все в какие-то несуразные наряды. Да и Алексей Берестов **Ивана Юрова** тоже не прочь примерить всякое-такое. Герои настолько увлекаются переодеваниями с помощью трех швей-вышивальщиц (**Евгения Белобородова, Вера Зотова, Ирина Низина**), что эта игра заменяет им реальную жизнь. Не в этом ли наек на день сегодняшний, когда мы знакомимся под выдуманными никнеймами, прячемся, выдаем себя за кого-то другого и боимся искренности и открытости? И не так ли происходит с нашими детьми, которые с головой уходят в виртуальные миры? Но именно в этой игре они начинают понимать какие-то нужные и правильные вещи про жизнь, про любовь, про взаимоотношения. И все это



«Барышня-крестьянка (вариации)». Сцена из спектакля

«Барышня-крестьянка (вариации)». Алексей – И. Юров, Лиза – М. Ильина





«Выстрел». Сцена из спектакля

обрамлено юмором, режиссерскими и актерскими находками, оценками, интонациями.

Отдельных слов заслуживает мисс Жаксон в исполнении **Татьяны Веселкиной**. Даже на фоне всех комедийных образов, она суперкомедийна. Утрированный «английский» акцент, напускная чопорность, при этом сама себе на уме, иронична, кокетлива. Создается впечатление, что не все просто с этой дамой. Есть там «второе дно». И очень даже интересное...

Из атрибутов настоящей русской жизни в спектакле, конечно же, самовар, чай, гитара, романсы... Пушкин все-таки, что ни говорите...

Бесшабашным, залихватским, молодецким и тоже с юмором получился и «**Выстрел**» **Егора Равинского**. При этом не увлеклись формой, но передали глубину и драматизм истории о мести, чести и справедливости. А все начинается до-

статочно несерьезно — четыре красавца-гусара (**Алексей Веселкин-мл.** (он же Белкин), **Георгий Гайдучик**, **Константин Юрченко**) под достаточно легкомысленную музыку выделывают разные па у станка (хореограф **Дмитрий Бурукин**), пьют хоть и из бутылок, но ведрами, соревнуются в физических упражнениях. Все, как у Пушкина: утром ученье, манеж, обед у полкового командира... вечером пунш и карты. Одним словом, насыщенная будничная жизнь гусар на постое.

Сильвио **Алексея Веселкина-ст.** опытный стрелок, вынашивающий план мести за незавершенную дуэль. Его ежедневное развлечение — стрельба из пистолетов. И надо сказать, в этом плане спектакль достаточно громкий. В Сильвио чувствуется жизненный опыт, рассудительность, серьезность, он не разменивается на лишние движения или слова. И только исповедь раскрывает



«Выстрел». Сильвио – А. Веселкин-ст., Белкин – А. Веселкин-мл.

всю глубину его личной трагедии и вынашивания замысла о мести.

Что мы сегодня вкладываем в понятие «честь»? Что в него вкладывали в пушкинские времена? Как ее отстаивают сегодня и два века тому назад? И что в конце концов он отказывается от мщения, тоже свидетельствует не только о характере, но и о... настоящей мужской чести.

И что же в итоге?

В РАМТе осуществлен проект, который интересен не только школьникам, в рамках программы читающим А.С. Пушкина, но и взрослой аудитории, подзабывшей эти тексты. Ценно, что обратились не к отдельно выбранным из «Повестей Белкина» произведениям (как это часто бывает), а поставили все, тем самым предоставив зрителю, с одной стороны, выбирать, с другой – уникальную возможность увидеть все и сразу. Так что, если вы неискрашиваемый романтик и находитесь в состоянии влюбленности, то по-

смотрите «Метель»; если вы философ и задумываетесь о смысле жизни и смерти, обязательно надо посмотреть «Гробовщик. Пир во время чумы»; если что-то не складывается в отношениях поколений, то вот вам «Станционный смотритель»; если вы современный человек, который не может жить без интернета, то как это не удивительно, посмотрите «Барышню-крестьянку». Ну а если для вас честь и справедливость на первом месте, тогда «Выстрел» попадет в самое сердце. Самый лучшим вариантом, конечно, будет тот, при котором вы посмотрите все повести, перечитаете литературный первоисточник и проанализируете, насколько меняются или не меняются с течением времени общечеловеческие ценности.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото с официального сайта РАМТа

И СТАЛА ИМ!

4 мая отметила юбилей **Людмила Викторовна НЕРУШ** — директор **Московского театра кукол «Жар-птица»**. И вот уже **четверть века** прошло с той поры, когда она впервые перешагнула порог здания, менее всего предназначенного для рождения театра.

Но такова, по всей вероятности, судьба Людмилы Викторовны: до «Жар-птицы» она проработала **15 лет** в **Нижнетагильском театре кукол**, затем ее перевели в **Нижнетагильский драматический театр имени Д.Н. Мамина-Сибиряка**, потом был **Брянский ТЮЗ**. И везде требовался, в первую очередь, капитальный ремонт здания, а параллельно — поиск режиссеров, формирование достойного репертуара. Понадобилось воевать в Москве за арендную площадку и проводить серьезный ремонт и в этом театре.

Просто кризисный директор — не по обязанности, по удивительному призванию строить Дом. Твердое убеждение в том, что театр способен существовать и ярко реализоваться только при условии тесной взаимосвязи артистов и зрителей, заставляло Людми-

лу Викторовну всегда думать об уюте и комфорте в зрительских помещениях. А настоящее чудо — это уже задача спектакля. В интервью нашему журналу много лет назад Людмила Неруш говорила о русской культуре: «...она начинается именно здесь, в детских театрах, и в семьях, конечно. Но сегодня родители очень мало читают детям. И зачастую, услышать и увидеть сказку ребенок может только в театре. Из театра дети уносят образы. Театр формирует интеллект, восприятие мира. Он будит в детях эмоции любви, нежности, сопереживания, понимания доброты, помощи близким, поддержки. И только потом включается ассоциативный ряд. И когда ребенок вырастет, он будет напитан им. Вот как раз в этом и роль театра».

Человек невероятной энергии, светлой и созидательной, Людмила Викторовна Неруш и сегодня предстает перед нами директором отнюдь не только кризисным (театр «Жар-птица» снова закрыт на ремонт и играет на других площадках), но по-настоящему творческим: труппа стала за эти годы сильной,



яркой, опытной в кукловодении. Но нельзя упускать из внимания репертуар, поиск талантливых режиссеров. Да, театры кукол, в первую очередь, предназначены для детей, но детей приводят родители, которым не должно быть тоскливо и равнодушно: им ведь порой тоже есть, чему научиться...

Казалось бы, занимаясь делом, которое требует почти несовместимого сочетания хозяйственных и творческих проблем, Людмила Неруш никогда не теряет присутствия духа, с вдохновением и «упоеанием в бою» бросаясь решать все их одновременно. И никогда ни о ком не говорит с небрежением или холодно: если режиссер, то гениальный, если актер или художник, то талантливейший...

Завидное качество!

Но иначе и не скажешь о людях, которые ставили спектакли в «Жар-птице»: **В. Вольховский, Л. Устинов,**

Г. Цветков, Л. Доля, А. Заболотный, С. Савельева, О. Васильков, Ю. Горин, И. Ларин, М. Ошарина, Ю. Фридман, Т. Сапегина, А. Анфёров, и, конечно, **Александр Моисеевич Янкелевич,** который сегодня руководит всеми художественными процессами в театре.

То давнее интервью Людмила Викторовна закончила замечательным признанием: «Очень люблю театр. В детстве меня звали «Люська-артистка». Но когда папа спросил меня, действительно ли хочу стать артисткой, оказывается (это мне напомнили через много-много лет), я ответила: «Нет. Я хочу быть директором театра». И стала им.

Дорогая Людмила Викторовна! Продолжайте еще очень долго оставаться Душой Театра, которому Вы служите верой, правдой, неумемной энергией, любовью и уверенностью в своем деле!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

«ПРЕПЯТСТВИЕ — НАШЕ СПАСЕНИЕ»

7 мая исполнилось **80 лет** **Каме Мирановичу ГИНКАСУ**, известному режиссеру, профессору Школы-студии МХАТ, народному артисту РФ, лауреату Государственной премии РФ, премии имени К.С. Станиславского, премий М. Туманишвили, «Триумф», «Золотая Маска», «Чайка», «Хрустальная Турандот»...

Строка для названия нашего поздравления — это слова самого юбиляра, процитированные его ученицей, режиссером РАМТа **Рузанной Мовсесян**. И в них ощущается одна из важнейших составляющих дара Мастера. Он начинал в жесткое время, когда «пророков в своем Отечестве» не существовало, а Гинкас и его жена и единомышленница

Генриэтта Яновская думали и работали отнюдь не стандартно. Приходилось нелегко... Каждый из его (и ее) спектаклей с ранних до сегодняшних отличается особым почерком, который кому-то оказывается очень близким, едва ли не единственным, а кому-то — непонятным, даже загадочным. Только равнодушных никогда не бывает на театральных действиях Камы Гинкаса, потому что даже и для тех, кто не особенно умеет и любит погружаться интеллектом и эмоциями в происходящее, остается та несомненная магия, без которой театра Гинкаса нет.

Закончив актерский факультет **Вильнюсской консерватории**, он поступил в **ЛГИТМиК** на курс **Георгия Алексан-**



дровича Товстоногова, ставил в нескольких ленинградских театрах, а спустя несколько лет возглавил **Красноярский ТЮЗ**. Поистине, это был звездный час: спектакли — «**451 градус по Фаренгейту**» по **Р. Брэдбери**, «**Кража**» **В. Астафьева**, «**Гамлет**» **У. Шекспира**, «**Судьба барабанщика**» по **А. Гайдару** пользовались большим интересом и постепенно наполнили слухами о самобытном режиссере всю страну. А позже, когда Кама Миронович Гинкас оказался в Москве, первые же его спектакли, «**Пять углов**» **С. Коковкина** (**Театр им. Моссовета**), «**Вагончик**» **Н. Павловой** (**МХАТ им. М. Горького**), «**Гедда Габлер**» **Г. Ибсена** (**Театр им. Моссовета**), «**Блондинка**» **А. Володина** (**Театр им. Вл. Маяковско-**

го), «**Тамада**» **А. Галина** снискали поистине оглушительный успех зрителей и критиков.

Работа в **Московском ТЮЗе**, руководимом Генриэттой Яновской, стала своего рода театром двух режиссеров и принесла Гинкасу заслуженную мировую славу — участие его спектаклей в крупнейших международных фестивалях, гастрольные поездки доказали, насколько понятен и интересен его театральный язык, его особый почерк в других странах. Продолжая упорно преодолевать препятствия в прочном союзе с артистами труппы и приглашенными, он поставил здесь выдающиеся спектакли по **А.П. Чехову**, **Ф.М. Достоевскому**, **Н.В. Гоголю**, **Н.С. Лескову**, **Э. Олби**, **Т. Уильямсу**, **Э.-Э. Шмитту**. Одинаково свободно чувствуя пространства большой сцены и камерных залов, Кама Миронович добивается поразительного эффекта зрительского включения в происходящее на расстоянии вытянутой руки и на подмостках, отделенных от привычного зала. И всякий раз заставляет своего зрителя напряженно думать и не менее напряженно чувствовать все тончайшие переливы психологических состояний героев, погружаясь вместе с ними в бездны сомнений, страстей, в таинства рождения, жизни и смерти.

Иными словами, ведя их вслед за собой в магию препятствий, преодолеть которые необходимо, чтобы быть человеком.

Вместе с многочисленными коллегами, учениками, верными поклонниками творчества Камы Мироновича Гинкаса мы от души поздравляем его с юбилеем, желаем здоровья и энергии и, конечно, очень ждем новых спектаклей!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ПУСТЬ БУДЕТ ДВЕРЬ ОТКРЫТА!

Когда кто-то произносит имя **Елены Михайловны Долгиной**, окружающие улыбаются: для каждого, кто встречался и общался с ней хоть несколько раз в жизни, навсегда остаются в памяти открытость и доброжелательность, готовность помочь в малом и большом, любовь к своим коллегам, пристальное внимание к ученикам, в каком бы театре они ни служили. Елена Долгина любит, кажется, весь мир — и он отвечает ей взаимностью. А в юбилейные майские дни — взаимность эта возрастает многократно.

А иначе и быть не может: так немного в нашей реальности, особенно последних десятилетий, позитивного, искреннего, светлого, что все мы тянемся к этим раритетным качествам. Тем более, что у Елены Михайловны есть такая редкая сегодня привычка: дверь ее кабинета никогда не бывает закрытой! Едва поднявшись в фойе **Российского академического Молодежного театра** по парадной лестнице, видишь слева настежь

распахнутую дверь и хозяйку кабинета, сидящую в кресле напротив: здесь всех ждут. Всех и всегда...

Юбилей — это совсем не повод вспомнить поставленные ею спектакли и посокрушаться, что в последние годы Елена Долгина не работает как талантливый режиссер; ведь они помнятся, не забыты теми, кто не просто видел, а пережил яркую театральность тщательно выбранных названий, среди которых были «**Модная лавка**» **И.А. Крылова** и «**Вечер русских водевилей**», пленительные сказки «**Елена Премудрая**» и «**Про Иванушку-дурочка**», но и замечательные по тонкой иронии и комедийной точности прочитанные ею со студентами «**Вас вызывает Таймыр**» **А. Галича**, «**День отдыха**» **В. Катаева**, почти забытые (а молодым зрителям вообще неизвестные) классические пьесы советского прошлого. Смех и ирония сочетались в этих спектаклях с памятью о прошедших временах, в которой было отнюдь не одно лишь горькое

Елена Долгина





Елена Долгина с друзьями

и отталкивающее. Была еще молодость, восприятие жизни во всем цвете, нежность и любовь к людям. И еще — попытка понять, почему они существуют так, а не иначе, что заставляет их быть такими разными... Да и много других спектаклей, поставленных Еленой Михайловной, бережно хранятся в глубине памяти — только прикоснись слегка к этим воспоминаниям, как возникнет яркая и жизне-радостная атмосфера, словно подключающая тебя к неким особым токам.

Думается, в этом сокрыт один из очень важных заветов и театральных секретов Мастера, у которого Елене Долгиной посчастливилось учиться. Имя **Марии Осиповны Кнебель** она произносит по-особому: и сегодня, десятилетия спустя, одна из любимых учениц Кнебель свято хранит память о ней — педагоге, человеке, так матерински относившейся к своим ученикам, следившей за их развитием и после того, как они становились самостоятельными режиссерами, помогавшей, чем только могла. И они отвечали ей тем же. Во вся-

ком случае, большинство из них... А какими разными, какими глубокими и интересными были студенческие спектакли Елены Михайловны **«Мораль пани Дульской» Г. Запольской** (кстати, спектакль по пьесе Запольской был очень интересно, глубоко поставлен Долгиной в **Казани, в Большом драматическом театре им. В.И. Качалова**), **«Скандалное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Д. Пристли**... Перечисление всех студенческих спектаклей Елены Долгиной заняло бы столько места, что его не осталось бы для добрых слов о ней самой, которые так хочется произнести в честь этого замечательного режиссера, педагога, человека.

Елена Михайловна Долгина, как представляется, стала педагогом от Бога в период преподавания в ГИТИСе на курсе **Алексея Владимировича Бородина**. Они рядом почти полвека, с той поры, когда Долгина после окончания ГИТИСа, в 1971 году была направлена в **Кировский ТЮЗ**, куда два года спустя приехал и Алексей Бородин. В Кирове Елена Долгина по-



С актерами РАМТа

ставила более **20 спектаклей**, а когда в **1979 году** Алексей Владимирович возглавил **Центральный Детский театр**, Елена Долгина стала помощником главного режиссера ЦДТ по литературной части, последние годы ее обязанности расширились — сегодня она **помощник художественного руководителя по творческим вопросам**.

В Кировском ТЮЗе сложилось не просто «трио», а настоящее братство, существующее до сей поры. В своей книге главный художник РАМТа, известный сценарист **Станислав Бенедиктов** писал: «Мы с Еленой Долгиной знаем друг друга почти сорок лет. Еще с моего первого приезда в Кировский ТЮЗ. От нее веяло такой веселостью, таким жизнелюбием, что это сразу передавалось тебе. Актеры ее обожают. Так же, как ее студенты в ГИТИСе (РАТИ), где она многие годы замечательно преподает на актерском факультете. Назовите ее имя любому: от Чулпан Хаматовой или Михаила Полицеймако до Александра Доронина или Романа

Степенского, — и лица ее питомцев расплывутся в счастливой улыбке. Режиссер Елена Долгина, ученица Марии Осиповны Кнебель, ее любимица, унаследовала от учителя особую педагогическую методику. К этому добавился счастливый характер Лены, ее природная веселость, доброжелательность. Вместе с тем ее режиссерская воля всем очевидна, на занятиях и репетициях ей подчиняются беспрекословно... Ее «Сказка о царе Салтане» в Кировском ТЮЗе в свое время побила все рекорды долголетия. Ее режиссура — легкая, искристая, полная юмора. Потом, уже в ЦДТ, ставшем впоследствии РАМТом, для нашего трио «Бородин — Долгина — Бенедиктов» началась новая жизнь. Своей женской интуицией, своим оптимизмом она неизменно гасит любое напряжение в театре. Лена — настоящий творческий соратник, сугубо профессиональный и бесконечно преданный делу».

Да, ее должность можно назвать куда менее официально и ближе, точнее по сути — ангел-хранитель духа театра, в котором

ее волнует абсолютно все. Их с Алексеем Бородиным студенты в подавляющем большинстве вошли в состав труппы, нередко курс входил целиком с дипломным спектаклем, который с большим успехом шел несколько сезонов на сцене Российского Молодежного. Вчерашние студенты, не только профессионально обученные опытными мастерами, но усвоившие их этические и эстетические принципы, естественно вращались в разновозрастную труппу, воспринимая старших коллег учителями, наставниками, пристально наблюдавшими за ними. И постепенно сами становились мастерами...

Но и этим не исчерпывались энергия и неутолимое жизнелюбие Елены Долгиной. Она много ставила в других театрах и городах: мне посчастливилось видеть и запомнить до сегодняшнего дня ее спектакли «**Па-де-труа**» и «**Баловни судьбы**» на сцене **Московского драматического Театра им. А.С. Пушкина**. Особенно — первый, поставленный по пьесе **Нины Берберовой** «**Маленькая девочка**», о которой тогда совсем немного знали и тем более не ставили. Пронзительный, удивительный по атмосфере спектакль, в котором блистали **Нина Попова** и **Андрей Майоров**, ярко заявила о себе молодая **Екатерина Симбирцева**, отчетливо помнится в сценографии **Татьяны Сельвинской**, в точной, с чувством «воздуха» далеких десятилетий истории, прожитой тремя людьми болезненно, горько.

Ставила Елена Долгина с успехом и в других городах нашей страны — в **Вологде** и **Казани**, во **Владивостоке** и **Сургуте**, в **Серпухове** и **Омске**, в **Ростове-на-Дону**, четыре спектакля выпустила в театре **Содружество Молодых Актеров в Токио**, несколько спектаклей в **Государственном Русском Драматическом театре Эстонии Vene Teater**.

Елена Долгина — это неукротимый источник энергии добра и, как принято сейчас говорить, позитива. Поэтому студенты не просто любят — обожают ее, независимо от того, сколько лет назад пере-

шли из статуса учеников в статус артистов одного из ведущих театров страны. Они тянутся к ней как к верному старшему другу, который никогда не откажет в помощи и совете — и маленького театрального кабинета им недостаточно, они часто приходят к Елене Михайловне по одному или небольшими группами домой, чтобы подарить радость общения ей и себе. Общения профессионального и личного. Человек от природы веселый, любопытный, наделенный чувством юмора, Елена Долгина всегда, в каждом своем спектакле находила черты и оттенки брызжущей через край жизненной энергии, радости бытия. Пусть только на миг являются эти черты, но они непременно есть во всем, что выходит из-под ее режиссерского рисунка, всегда очень определенно, точного. Это же отличает ее и в общении, в обмене с бывшими учениками. Впрочем, бывают ли бывшие?..

Верная ученица М.О. Кнебель, Елена Долгина остается приверженцей русского психологического театра, прекрасно зная (в отличие от многих других, более молодых режиссеров) его безграничные возможности. И старается передать их не только артистам, но и всему кругу своего общения. Потому что разделенность во всем — это одна из невероятно привлекающих к Елене Михайловне черт. Она может с таким юмором, с такой тонкой иронией и болью рассказывать о телевизионных сюжетах, о слышанных от кого-то спектаклях, что забываешь о своих заботах и проблемах. Забываешь, чтобы проникнуться до самой глубины ее искренней, неподдельной болью за судьбы современного театра. Потому что он и есть — высший смысл ее жизни, выраженный широко распахнутой дверью. В искренность и радость бытия. В доверительное общение. В заветы великого своего педагога, которые не могут, не должны раствориться в глубинах времени...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото с официального сайта РАМТа

«ПЛЕСНИТЕ КОЛДОВСТВА В ХРУСТАЛЬНЫЙ МРАК БОКАЛА!...»

2 июня отмечает свой полувековой юбилей **Галина Геннадьевна (Гусмановна) Фатхутдинова**, 31 год жизни отдавшая **Владимирскому театру драмы**.

Весной 1990 года на сцене Владимирской драмы состоялась премьера, которую в городе ждали как «свежего ветра перемен». Еще бы — актуальная молодежная тема. Авантюрная, криминальная история, но о... «большой и чистой любви»! Грохот «живой» рок-музыки на сцене, свой ансамбль! И совсем юная актриса, дебютантка — в главной женской роли. Ну разве не сенсация?

И она не подвела. 18-летняя Галина Фатхутдинова, выпускница **Казанского театрального училища**, блестяще дебютировала в роли **Светланы** в спектакле **Юрия Галина «Я тоже хочу на бал! Возьмите меня с собой!»** по пьесе **Феликса Демьянченко**. Ее партнером был тогда почти никому не известный **Александр Дедюшко**, позднее ставший звездой отечественных сериалов о героях локальных войн. А юная актриса — хрупкая черноглазая девочка с темпераментом «Пепиты-дьябло», которой Владимирский театр устроил такой ответственный экзамен на профессионализм, легко, абсолютно «играючи» (простите за каламбур) пленила зрительские сердца своей запредельной органикой. Ее харизме режиссеры театра не замедлили найти достойное применение в спектаклях Малой сцены, где персонаж живет и дышит буквально в двух шагах от зрителя. Уже в следующем сезоне у Галины — еще три новые роли! Юная сумасбродка **Либби Таккер** в драме **Нила Саймона «Хочу сниматься в кино»** выходила на Малой сцене прямо из зала и воспринималась «проблемными подростками» 90-х как «абсолютно своя». Зато другая ее героиня в магнетически мощном спектакле **А. Созонтова «Жизнь Васи-**

ля Фивейского» по повести **Леонида Андреева**, мрачная, болезненная девочка-подросток, дочь главного героя, была подобна хилому цветочку, выросшему без солнца. Ее мистический настрой и трагическая судьба из той эпохи, из рубежа веков XIX и XX, словно зловещий призрак грядущей беды тревожили и западали в душу зрителям.

В том же сезоне на большой сцене Галина Фатхутдинова сыграла **Арманду Бежар** в спектакле **«Личная жизнь господина де Мольера»** («Кабала святош»)

«Я тоже хочу на бал!...». Светлана — Г. Фатхутдинова. Николай — А. Дедюшко. 1990





«Шум за сценой». Миссис Клакет – Г. Фатхудинова. 2006

М. Булгакова — юную возлюбленную великого драматурга, разрушившую его последние иллюзии, его покой, благополучие... его жизнь, и без того омраченную скандальными слухами, преследованиями Церкви, сумасбродством короля-Солнца. И здесь актриса была саркастична и жестока: она даже не пыталась оправдать свою героиню, безжалостно разоблачая в ней бездушную куклу — наивную, прелестную и коварную — возможно, как раз в силу полудетского эгоистичного простодушия.

Впрочем, увенчала победную галерею ее первых шагов на нашей сцене роль в спектакле... для самых маленьких! Да, **Золотой Цыпленок** из популярной музыкальной сказки по пьесе **Владимира Орлова**! Конечно, в юбилейной статье о многогранной актрисе с тридцатилетним творческим стажем приличнее было бы вообще не вспоминать о таком персонаже, скажете вы? Однако у детского спектакля режиссера **А. Ерина** — счастливая судьба: пылкая любовь зритель-

ской аудитории от мала до велика, долгая жизнь почти в тринадцать лет, двенадцать из которых Цыпленка играла наша юбилярша (1991–2003)! Роль оказалась судьбоносной. Одним из исполнителей роли Волка был тогда еще заслуженный артист России **Михаил Асафов**. И почему-то в образе хищника, усыновившего доверчивого птенца, он был особенно прекрасен, благороден и неотразим. Пришлось соответствовать! Дуэт Фатхудиновой-Цыпленка и Асафова-Волка в этой сказке — отменный образец психологической школы Станиславского. Редкий образец комедийного совершенства. И не менее совершенный пример лирической гармонии...

Недаром режиссуре захотелось повторить подобную, искрящуюся юмором любовь-дуэль, любовь-поединок, где побеждают оба. Но уже во взрослой трактовке. И через три года это произошло в гусарской балладе (так был обозначен жанр) «Давным-давно» **А. Гладкова**. Озорная и пленительная **Шурочка**



«Женитьба Фигаро». Сюзанна – А. Лузгина, Графиня – Г. Фатхутдинова, Фигаро – Б. Тартаковский. 2007

Азарова, влюбленная в поручика Ржевского-Асафова, виртуозно перевоплощается в юного корнета и едет на фронт. Не отдавая себе отчета в том, что едет за любимым. История Отечественной войны 1812 года десятилетиями обрастала такими невероятными – смешными и романтическими сюжетами. И постановка главного режиссера **Алексея Буркова** озорно и остроумно, глубоко и нежно вовлекала зрителей в размышления о любви, о Родине... «о доблестях, о подвигах, о славе». В 146-й сезон Владимирского театра драмы (1994/1995) Галина Фатхудинова вступила в роли корнета Азарова. Надо сказать, что перевоплощение в «юнца безусого» далось ей нелегко в силу ярко выраженной женственности. Зато размахнула вширь и вглубь ее творческий диапазон. Попутно, практически, «без отрыва от театра» Галина в 1995 году окончила **Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина**, курс народной артистки СССР **Элины Быстрицкой**, успев еще и родить дочку Викторию, ко-

торая вскоре оказалась причастной к сценической деятельности: во Владимирском театре очень серьезно и с любовью относятся к юным участникам спектаклей...

Совершенно без претензий на оригинальность утверждаю: этой актрисе титул «человек-праздник» вручен самой природой. Но трагикомический талант Галины Фатхутдиновой еще ждал своего часа. Во второй половине 90-х ей давали в основном роли красавиц. А она играла характеры, удивительно перевоплощаясь, преображаясь, порой не щадя природной красоты. И везде находила точное, камертонное звучание образа, будь то отвергнутая невеста, скромница **Татьяна** в «**Женитьбе Белугина**», лукавая и обворожительная **Леонора** в комедии **Педро Кальдерона** «**С любовью не шутят**»; мрачная, нелюдимая **Наталья** в «**Наследниках**» по первой редакции «**Вассы Железновой**» **М. Горького**, хищница-авантюристка **Лириан** в «**Священных чудовищах**» **Жана Кокто**, теа-



«Моя профессия – синьор из общества». Валерия Папагатто – Г. Фатхудинова. 2010

«Тайна клана Муре» («Мамуре»). Армандина – Г. Фатхудинова. 2016





«Пришел мужчина к женщине». Дина Федоровна – Г. Фатхутдинова. 2012

тральный администратор **Маша**, заочно полюбившая талантливого драматурга («Жил-был у бабушки...» **Льва Проталина**) или мудрая и терпеливая учительница для великовозрастного баловня-аристократа, **Марго** в «Дикаре» **А. Касоны**... Кстати, эта роль – рекордсмен: играть ее Галине довелось 18 сезонов!

XXI век одарил актрису еще более разносторонним репертуаром. Здесь и блистательные комедийные характеры: в спектаклях **А. Буркова** – чудачка **Марлен** в «Ужине дураков» **Ф. Вебера**, бойкая простолюдника **Жозефина** в «Корсиканке» **И. Губача**, сердобольная мошенница **Глория** в «Дорогой Памеле» **Д. Патрика**, мечтательница-горничная **Дуняша** в «Вишневом саде» **А.П. Чехова** (режиссер **П. Хомский**), служанка **Дорина** – единственный здравомыслящий человек в обезумевшем семействе Оргона – в «Тартюфе» **Ж.-Б. Мольера**; «роль в роли» (молодая актриса **Дотти**, играющая старушку миссис Клакет) в комедии положений «Шум за сценой» **М. Фрей-**

на; взбаламученная и буйная – «самая итальянистая итальянка» **Валерия Папагатто** в «Синьоре из общества» **Скарначчи** и **Тарабузи**... Противоречивая, истеричная, невыносимая, но и неотражимая **Дина Федоровна** в комедии «Пришел мужчина к женщине» **С. Злотникова** (постановка **И. Райхельгауза**) и многие другие.

Очень сложным, порой трагическим этапом в судьбе актрис лирико-героического плана бывает переход на возрастные роли. А вот характерным, острохарактерным актрисам это делать гораздо проще. А порой и интересней! Галина Фатхутдинова в 2006-м несколько в стиле «буфф» примерила на себя «комическую старуху» **Марселину**, чередуя ее с ролью прелестной **Розины** – графини Альмавива в «Женитьбе Фигаро» **Бомарше**. И когда сегодня на нее посыпались, как из рога изобилия, преимущественно трагикомические роли матерей, она с прежней виртуозностью принялась их разнообразить в условиях пре-



«Визит дамы». Матильдхен Илл – Г. Фатхутдинова. 2016

«Поминальная молитва». Голда – Г. Фатхутдинова. 2018





«Идиот». Лизавета Прокофьевна Епанчина – Г. Фатхутдинова. 2020

дельного, органичного перевоплощения. Это такая красочная палитра! И – многоликость, многогранность, чувство стиля, жанра, автора. Колоритная череда образов: мещанка **Целованьева** в «**Зыковых**» **М. Горького**, мадам **Обноскина** в «**Фоме**» («**Село Степанчиково...**») **Ф.М. Достоевского**, **Кукушкина** в «**Доходном месте**» **А.Н. Островского**, **Матилдхен Илл** в «**Визите дамы**» **Ф. Дюрренматта**, **графиня Вронская** в «**Анне Карениной**» **Л.Н. Толстого...** Но особенно неординарно и содержательно раскрываются характеры героинь **Галины Фатхутдиновой** в спектаклях режиссера **Петра Орлова**: роль генеральши **Лизаветы Прокофьевны Епанчиной** в «**Идиоте**» **Ф.М. Достоевского**, такой неожиданно смешной и милой, и потрясающая в своей достоверности и глубине **Голда** в «**Поминальной молитве**» **Гр. Горина...** Много лет назад **Галине Фатхутдиновой** была присуждена областная премия «**Триумф**» за ее дей-

ствительно триумфальное шествие по ступеням мастерства. Многократно награждалась Призом зрительских симпатий в номинации «**Любимая актриса**». Сегодня она удостоена **Благодарности Министерства культуры РФ**. И все же судьба скуповато «баловала» нашу юбиляршу наградами и титулами. Впрочем, сама она с юмором оглядывается на причуды Фортуны... когда ей о них напоминают. Поскольку жизнь ее всегда насыщена и стремительна, всегда изобиловала яркими событиями, счастливыми, прекрасными, порой трагическими. А затем опять – прекрасными!

И как говаривала в свое время соперница ее любимой героини в комедии «**Давным-давно**»: «**Я поднимаю сей фиал...**» за дальнейшие, бесконечные, вдохновенные, счастливые творческие открытия актрисы **Галины Фатхутдиновой!**

Татьяна ЛАВРОВА

ТЕАТР ГРАНАТОВА

В этом году в Вологодском театре для детей и молодежи (ранее — Вологодский театр юного зрителя) сразу два юбилея: 45 лет со дня создания театра и 75-летие его художественного руководителя **Бориса Александровича Гранатова**.

Для вологжан и всей театральной России имя этого Мастера неразрывно связано с Вологодским ТЮЗом. Более 30 лет руководит он театром, и за это время Борису Александровичу удалось создать удивительную труппу-лабораторию, где каждый актер, являясь уникальной творческой единицей, в то же время становится и частью целостного театрального организма, который всегда заявляет о себе ярко и талантливо.

А начинался этот тандем режиссера и труппы в 1985 году, когда молодой, но уже опытный режиссер приехал в Вологду, в театр, которому еще не исполнилось и десяти лет. Костяк труппы восьмидесятих составлял актерский курс, приехавший в 1976 году вместе со своим педагогом **Кирой Павловной Осиповой**

из **Новосибирска**. Первым спектаклем главного режиссера Бориса Гранатова на вологодской сцене стала «**Ящерица**» по пьесе **А. Володина** (1985). Для театральной Вологды эта премьера была равносильна взрыву — так свежо, так актуально о нас самих еще никто с нами не говорил. Со сценической площадки, разумеется. Не умеющая танцевать труппа вдруг затанцевала, да так легко и грациозно, что не верилось глазам. Но главное, что запомнилось из этого спектакля — слаженный актерский ансамбль, позволяющий точно транслировать режиссерскую идею в зрительный зал, что для любого спектакля, а для тюзовского особенно, невероятно важно. По признанию самого Бориса Александровича, выбор пьесы был мотивирован еще и возможностью занять всю труппу, понять возможности и чаяния каждого артиста. Труппа, на тот момент раздираемая внутренними противоречиями, вдруг выступила как единый организм, способный говорить со зрителем на самые злободневные темы.

Борис Александрович Гранатов





«Ящерица». Сцена из спектакля. 1985

В 1990 году Борис Гранатов становится художественным руководителем театра, в этом качестве он возглавляет Вологодский театр для детей и молодежи и сейчас. Театр под руководством Гранатова сразу заявляет о своем неповторимом творческом почерке. Несмотря на «лихие» девяностые, режиссер и труппа много и плодотворно работают. В это непростое для всей страны время театр выпускает новые спектакли, которые до сих пор живут в памяти вологжан-театралов: «**Забывать Герострата**» (1986), «**Трагедия Гамлета, принца датского**» (1987), «**Прошлым летом в Чулимске**» (1991), «**Чайка**» (1994), «**Король Лир**» (1996), «**Поминальная молитва**» (1999). Борис Александрович вспоминает, что во время работы над спектаклем «Поминальная молитва», театр испытывал катастрофическую нехватку материальных средств. Декорации создавались буквально из ничего, как говорят в театре, «из подбора»: вышка позаимствована из «Ревизора», скамейка — из «Гамлета», задник — из спек-

такля «Прошлым летом в Чулимске». Получился зрелищный спектакль, незабываемая трогательная история с легким еврейским юмором и пронзительной скорбью.

Создание спектакля — процесс сложный, и начинается он задолго до выхода артистов на репетиции. Борис Александрович вспоминает, что, приступив к работе над спектаклем по пьесе Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», он задумался над самим названием пьесы, которое звучит как что-то воспоминание — прошлым летом... А от какого времени «прошлое лето»? Кто это вспоминает? И вот режиссер приглашает к разговору художника-сценографа **Степана Зограбяна** и художника по костюму **Ольгу Резниченко**, и втроем они сочиняют эту историю, где события, вещи и костюмы, как и наши воспоминания, обрывочны, эпизодичны. Родилась сценическая история, где оживают фрагменты вещей, и сочетается несочетаемое: на летних платьях героинь застыли осенние листья, всего одно велосипед-



«Прошлым летом в Чулимске». 1991

ное колесо живет единой жизнью со своим хозяином, телефонная трубка затерялась в чьей-то памяти, а вечная мерзлота постоянно напоминает о себе на фоне лета, осени... Работая с художником, Борис Гранатов никогда не говорит, что должно стоять на сцене, во что должны быть одеты персонажи, он задает вопрос: как? Вот и рождаются образы спектаклей.

Прочитав пьесу «**Ревизор**», художник Степан Зограбян воскликнул: «Да это просто цирк!» И образ спектакля был решен режиссером в виде цирковой арены.

Такие необычные режиссерские идеи требуют для своего воплощения и артиста не совсем обычного. Именно с этого периода Борис Гранатов начинает создавать свою труппу. В 1991 году при театре заработала собственная школа-студия, среди ее выпускников — известные артисты, составляющие сегодня костяк труппы театра Гранатова: **Лариса Кочнева, Александр Лобанцев, Алла Петрик, Ольга Юганова** и другие. В начале девяностых обязательным

условием для каждого артиста труппы стало ежегодное создание самостоятельной актерской работы. Эти работы становились подчас целыми спектаклями и часто впоследствии включались в репертуар театра, но цель художественного руководителя была иная — он приучал артистов работать самостоятельно с драматургией, друг с другом, с художником... В те времена, вспоминает Борис Гранатов, примерно раз в десять дней собиралась вся труппа, чтобы познакомиться с цитатами из Станиславского, Эфроса, других корифеев театра о театральной этике; поговорить о том, что можно, а чего нельзя делать в театральном коллективе. На сегодня необходимость в этих сборах труппы отпала, потому что коллектив живет как единый организм, и даже новые актеры, пришедшие уже в середине двухтысячных (а это сегодня уже более восьмидесяти процентов труппы!), вливаются в единый театральный процесс и живут по законам, которые сформировались в те далекие девяностые...



«Король Лир». 1996

Многие зрители отмечают высокий профессионализм актеров Театра для детей и молодежи как вокалистов и танцоров. Это достигается ежедневными занятиями с педагогами по вокалу и сценическому движению. В начале двухтысячных годов ежегодные актерские вокальные концерты с успехом проходили как на собственной сцене театра, так и на летней сцене **Вологодского Дома актера**. Со временем труппа приступила к созданию больших музыкальных спектаклей. Событием в театральной жизни Вологды 2012 года стала музыкальная феерия по мотивам произведений **Александра Грина «Алые паруса»**. Этот спектакль, завоевавший большое количество призов и премий, и сейчас пользуется у вологжан неизменным огромным успехом. На спектакль-концерт **«Старые песни о нас...»** (режиссер **Ирина Зубжицкая**), со времени премьеры которого прошло уже четыре года, до сих пор билетов не достать. А к юбилею театра и его художественного руководителя в апреле 2021 года театр выпу-

стил продолжение «Старых песен...», спектакль-концерт **«Ностальгия по настоящему»** (режиссер **Наталья Петрова-Рудая**). Именно благодаря труппе Гранатова сегодня в Вологде невероятно популярным стал этот театральный жанр. Драматические артисты настолько свободно исполняют сложнейшие вокальные и танцевальные партии, что даже само пространство сцены, кажется, расширяется под влиянием той энергии, которая заполняет зрительный зал, увеличивая и его пространство. В течение первых десяти минут зрители, оставившие за стенами театра свои проблемы, заботы, планы, становятся единой общностью, живущей под впечатлением от происходящего на сцене.

На **XV Международном театральном фестивале «Голоса истории»**, который традиционно пройдет в первых числах июля этого года в Вологде, Театр для детей и молодежи представит спектакль по пьесе **Вадима Коростылева «Варшавский набат»** в постановке лауреата Го-



«Варшавский набат»

сударственных премий Вологодской области, лауреата Премии Правительства РФ им. Федора Волкова, народного артиста России Бориса Гранатова. История о польском враче, педагоге и писателе Януше Корчаке, погибшем в газовой камере концентрационного лагеря вместе со своими воспитанниками, по мнению Бориса Александровича, невероятно актуальна сегодня, в эпоху доминирования глобализма, размывания базовых моральных критериев. В поединке человека и власти, интеллигента и системы чаще всего все-таки побеждает система, но не отставать свои принципы честный и думающий человек не может, и его голос обязательно будет услышан потомками.

Спектакли театра неоднократно завоевывали звания лауреатов на многочисленных театральных фестивалях. Так, в 1999 году спектакль «Кармен» стал номинантом Национальной театральной премии «Золотая Маска». А в 2001 году по итогам конкур-

са «Окно в Россию», проводимого газетой «Культура», Вологодский ТЮЗ был признан лучшим провинциальным театром России. В 2013 году театру присужден «Золотой знак» — специальная премия «Арлекин» Союза театральных деятелей РФ «За весомый вклад в развитие детского театра России». Спектакль «Утиная охота» А. Вампилова в постановке народного артиста РФ Бориса Гранатова вошел в лонг-лист Национальной театральной премии «Золотая Маска» — в число самых заметных спектаклей сезона 2016-2017.

В свои 45 лет Вологодский театр для детей и молодежи достиг многого. Радует, что уже сейчас он имеет свое неповторимое творческое лицо и прочно держит лидирующие позиции на театральном пространстве Вологодчины. История театра продолжается...

Зоя БОГОВЯЛЕНСКАЯ

Фото предоставлены театром

«ДУША ОБЯЗАНА ТРУДИТЬСЯ...»

11 мая отметила юбилей **Татьяна Ради-славовна ДЮЖИКОВА**, актриса, заведующая труппой прославленного **Белгородского академического драматического театра имени М.С. Щепкина**, в труппу которого она поступила после окончания **Ярославского государственного театрального института** в конце **80-х** годов прошлого столетия.

Ее театральные работы, на взгляд поклонников яркой актрисы, обладающей мелодичным, красивым голосом, количественно были не столь велики, но качеством своим отличались всегда, вспомним ли мы **Клару** («Звезды на утреннем небе» **А. Галина**), **Юлиньку** («Доходное место» **А.Н. Островского**), **Лидию** («Бешеные деньги» **А.Н. Островского**), **Миссис Бэнкс** («Босиком по парку» **Н. Саймона**), **Миссис Сомс** («Наш городок» **Т. Уайлдера**), **Явдокию Пилиповну** («За двумя зайцами» **М. Старицкого**), **Кору** («А дальше — тишина...» **В. Дельмар**), **Этель Эсбери** («Весенняя гроза» **Т. Уильямса**), **Арину Пантелеймоновну** («Женитьба» **Н.В. Гоголя**), **Кормилицу** («Антигона» **Ж. Ануя**)...

Была ли ее роль в том или ином спектакле значительной или небольшой по материалу, Татьяна Дюжикова всегда знала и помнила завет, предназначенный для любого человека творческой профессии: «**Душа обязана трудиться...**», поэтому ее персонажи всегда отличались точностью психологического рисунка, ощущаемого в самых мелких «деталях» отделки характера персонажа. И образы всякий раз создавались разные и по-разному: ну как сравнить, например, **Этель Эсбери Теннесси Уильямса** с гоголевской **Ариной Пантелеймоновной**? Или уютную, мягкую **миссис Сомс Торнтона Уайлдера** с аневуской **Кормилицей Антигоны**? Или **Явдокию Пилиповну** из комедии «За двумя зайцами» с **Корой** из спектакля «А дальше — тишина...»?

Последняя по времени работа Татьяны Дюжиковой — мать **Егора Дмитриевича Глумова**, **Глафира Климовна** в «**На всякого мудреца довольно простоты**» **А.Н. Островского**. Вот где актриса ярко и интересно соединила в своей героине хитрость, коварство, нежную любовь к сыну и убежденность в его гениально-



сти и достоинства высочайшей карьеры с тонким знанием людских слабостей — умелостью ловко притворяться, польстить, «нажать» на ту точку, которая наиболее легко поддается!.. Достоянная мать, воспитавшая достойного сына — иначе не скажешь... Послушная воле режиссера, знающая, что такое работать в ансамбле, актриса расцвечивает каждую свою роль ненавязчиво, почти незаметно, но зрители умеют это оценить.

Нельзя не сказать и о том, что на плечах Татьяны Дюжиковой лежит и более чем серьезная и ответственная организационная работа. Людям театра не надо объяснять, что такое заведующий труппой: многочисленные обязанности, умение сгладить, насколько это возможно, напряженную и нервную атмосферу репетиций, подлинный талант работать четко, без перебоев. Энергия, жизнелюбие, дружелюбность Татьяны Дюжиковой высоко ценят не только в Белгородском театре — любой, приехавший в город режиссер, критик, гость покорен ее расположением, искренним и светлым.

Мы от всей души поздравляем Татьяну Дюжикову с юбилеем и желаем ей не утратить в наше непростое время ни оптимизма, ни трудолюбия, ни света души!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Фото Натальи ЗОТОВОЙ

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ВАХТАНГОВУ

19 мая в пространстве **Арт-кафе Театра имени Евгения Вахтангова** состоялась презентация трех новых книг, изданных Театром совместно с издательством «Театралис» в 2020 и 2021 годах.

Профессор **Елена Александровна Дунаева** — заведующая кафедрой искусствоведения Театрального института имени Бориса Щукина, представила книги и их авторов. Для вахтанговцев эта презентация стала знаменательным событием, так как прошла в преддверии празднования столетия Театра: «**Двухтомник Владислава Иванова и Анны Бруссер «Вахтанговцы после Вахтангова»**, лауреат премии «Театральный роман» 2020 года, оценен профессиональным сообществом как уникальное явление в театральной литературе. Жизнь театра протекает не только на сцене в спектаклях, но и за ее пределами, в театральном музее, в среде исследователей. Книга посвящена непростому периоду 1920–1930-х годов, когда Студия, после ухода из жизни Е.Б. Вахтангова, медленно превращалась в Театр и укрепляла свои позиции, а студийцы пытались разгадать и реализовать идею «Вахтанговского». Книга основана на ценнейших документальных материалах». Е.А. Дунаева продолжила: «Одним из ярких людей советского театра был **Алексей Дмитриевич Попов**, которого можно назвать создателем Театра имени Вахтангова. Он, конечно, находится несколько в тени Евгения Богратионовича. Участник 1-й Студии МХТ, после смерти Л.А. Сулержицкого он уезжает в Кострому, там создает театр. Студийцы, оставшись без Вахтангова, ни один год пребывают в растерянности, а потом приглашают обрат-

но в Москву Алексея Дмитриевича. Это было очень трудное время для Студии, когда начал приходиться новый зритель, красноармейцы, которые могли щелкать семечки в зрительном зале. Театр формируется вместе со своим зрителем. Насколько мне известно, документ о создании Государственного Театра имени Вахтангова был подписан уже при Попове, фигуре глубоко трагической в истории отечественного театра. И жизнь, которая в 20-х годах происходила вокруг него, чрезвычайно интересно представлена в этой книге. В 30-е годы утверждала себя новая эпоха, формировалась труппа, выявлялись самые преданные, лучшие ученики Вахтангова, кто точнее понимал его наследие. Этот процесс не прошел незамеченным и для нашего Института имени Бориса Щукина. **Борис Евгеньевич Захава** — человек, занимающий особое место в театральной педагогике, режиссуре, в отечественном театре, стал ректором Института. **Рубен Николаевич Симонов** оставался главным режиссером Театра, и в таком творческом тандеме продолжалась жизнь вплоть до конца 60-х годов. Книга В. Иванова и А. Бруссер посвящена рождению Театра Вахтангова. Он рождался очень болезненно, не директивно, не законами сверху, а созданием группы единомышленников, способных сосуществовать как творческий коллектив, не только видеть недостатки друг друга, но и приходить к согласию, к взаимным уступкам, что самое сложное. Другого пути нет. Мы это видим и в 2021 году».

Профессор Анна Марковна Бруссер, заведующая кафедрой сценической речи в Театральном институте им. Бориса Щукина — потомственная вахтанговка,



Новые издания Вахтанговского театра

внучка актеров и педагогов **Веры Константиновны Львовой** и **Леониды Моисеевича Шихматова**. Хранительница вещественной театральной памяти, А.М. Бруссер обратилась к **Владиславу Васильевичу Иванову** — заведующему Сектором театра Государственного института искусствознания с фантастической по своему размаху идеей: вместе с наследниками учеников Вахтангова разобрать дошедшие до наших дней артефакты.

Вл.В. Иванов: «Мы хотели подготовить книгу об удивительных людях, рассказать читателям, как трепетно они относились друг к другу, поддерживали дружеские отношения и за пределами сцены. Нам открылись домашние архивы. Например, выступление **Б.В. Щу-**

кина середины 30-х годов, в котором он продолжает задаваться вопросом: в чем же состоит наследие Вахтангова? После войны завлитом театра был очень интересный человек, профессор **Павел Иванович Новицкий**, автор книги, посвященной жизни и творчеству Щукина. Там была опубликована, наверное, десятая часть записей Бориса Васильевича. Но источники не были указаны. И тогда стало понятно, что искать ответы нужно в Музее Вахтанговского театра. Да, некоторые записи были методично переписаны Новицким из протоколов заседаний худсоветов, объявлений и т. д., но большей части записей Щукина в Музее не обнаружилось. Таким образом, у нашего двухтомника появилась еще одна функция — мы пу-

бликуем документы, которых никто не видел, и только тщательная работа Новицкого позволяет рассчитывать на их адекватность.

Или другой утраченный сюжет — в архиве **И.М. Толчанова** есть запись о занятиях в Мамоновской студии. Их вели **Б.Е. Захава** и **Ю.А. Завадский**. По каждому занятию делались отчеты, а на полях были комментарии Вахтангова. Документ никогда ранее не публиковался, хотя эта машинопись, подготовленная Толчановым к публикации. Нужно сказать, что мы с Анной Марковной достигли консенсуса. Я работал над первым томом, который про войну. А она — над вторым, о мире. В результате у нас получилась «война и мир» Вахтанговского театра.

Впервые публикуемые письма **Н.П. Акимова** раскрывают, как непростое все складывалось. А когда случился «Гамлет» со всеми вытекающими из этого скандалами, выступая на художественном совете, Шуккин сказал, что очень правильным был замысел Акимова, и «во всем виноваты мы, потому что не помогли ему провести свой замысел через актеров». Фигура Шуккина предстает в каком-то неожиданном масштабе. На самом деле, судьба театра все время висела на волоске. В середине 20-х годов разыгралась великая битва «Давида и Голиафа», в которой в роли Голиафа выступили ни много ни мало **А.В. Луначарский** и **Вл.И. Немирович-Данченко**, у которых была своя правда и свои права. А Давидом стали актеры во главе с **Б.Е. Захавой**. И Давид победил. Вахтанговцы потрясающе отстояли свой суверенитет.

В 30-е годы там, наверху, никак не могли решить, кто он, Вахтангов. И вместе с судьбой Вахтангова колебалась и судьба Театра. Приходилось идти на уступки, показывать, что это образец советского театра. И по письму Захавы Новицкому, бывшему в то вре-

мя большим начальником в Главном управлении театрами Наркомпроса, откуда его потом «вычистили» за «неправильную» политику, понятно, что Театр был готов уступать, чтобы доказать свою лояльность. Это были вынужденные маневры. Интересный документ сохранился после гастролей Театра в Париже 1928 года. Борис Евгеньевич переписывал его несколько раз, но было понятно, что в таком виде его публиковать нельзя, и бросил затею в связи с безнадежностью этого предприятия. Он фиксировал не только события непосредственно гастрольной жизни, но и свое отношение к Парижу, буржуазной культуре, и оно было «некорректно» по отношению к советскому читателю».

А.М. Бруссер: «Из детей и внуков всего поколения первых вахтанговцев я чуть ли не одна занимаюсь педагогикой и могу полученное богатство передать студентам. Я чувствовала, что должна что-то сделать. Но что? 12 лет назад мы с **В.М. Толчановой-Куликовой** готовили фильм к 90-летию Театра, собрались во дворе, куда все спустились со своими семейными фотографиями. Была замечательная традиция — вахтанговцы дарили друг другу свои фотокарточки с надписями и датой. Меня тогда пронзила мысль, если все это собрать воедино, дать возможность их голосам вновь звучать. И вдруг лет пять назад, уже накануне 100-летия Театра, я поняла, что нужно торопиться с реализацией этой задумки. Совершенно случайно набрался материал на целый двухтомник. Это были годы счастья. В итоге в первый том вошли воспоминания, письма, книга почетных гостей Театра имени Вахтангова, все, что связано с текстом.

Что касается второго тома, то мы из 16 архивов собрали промежуток с 1914 по 1939 год, и в хронологическом порядке поместили именные фотографии, которые до этого были реликви-



Авторы книг и участники презентации

ей семьи, а собранные все вместе превратились в срез целой эпохи. Какие чудесные слова они друг другу писали! Сюда же мы поместили рисунки, они все друг друга рисовали. У одного Щукина более 500 рисунков, а у Завадского — более 2000. Выяснились потрясающие вещи. Как рассказывали вахтанговцы, Николай Павлович Акимов приходил в дом и за пять минут за чаем делал наброски, которые потом дарил. Получилось так, что его зарисовки рассредоточены по домам. Они не были до этого момента изданы. Более того, люди даже не догадывались, что они сделаны Акимовым.

В день основания Театра **13 ноября 1921 года**, после премьеры «**Чуда святого Антония**», они все подходили к Вахтангову, и он каждому на программке оставлял какие-то «почеркушки». Мы собрали шесть таких сокровищ.

В архиве семьи Симоновых хранятся фотокарточки, подписанные **Всеволодом Мейерхольдом** и **Михаилом Чеховым**.

Кабинет Щукина был практически запломбирован с 1939 года. К счастью, это уникальное пространство сохранилось и переехало в Театр. Какие трогательные, полные нежности письма он писал своей супруге **Татьяне Митрофановне Шухминой!**

Или вот, из урока Бориса Евгеньевича Захавы: «Искусство актера заключается в том, что оно к фонарю относится как к солнцу, то есть ложь претворяет в правду».

В Бахрушинском музее мы нашли уникальный рисунок Владимирского, который написал портрет **Василия Васильевича Кузы**. Он трагически погиб в самом начале войны, в 1941, был прекрасным артистом, но также и администратором. Благодаря ему у Театра сложились такие теплые отношения с **М.А. Булгаковым**. И рисунок стал памятником этому замечательному человеку, потому что после взрыва, который буквально разрушил Театр в ту ужасную июльскую ночь, сохранились только фрагменты его одежды, и захоронения его нет.

Меня постоянно преследовала мысль во время подготовки издания, что они, наши герои, нам помогают, и если мы что-то упустили, то они тут же нам под руку говорят — а вот еще. Они не только работали вместе, жили в одном доме, вместе отдыхали, но и практически все похоронены рядом на Новодевичьем кладбище на двух параллельных аллеях. Они не расставались. Ради чего? Чтобы сохранить учение своего великого Учителя.

И еще одна удивительная история, связанная с именем **Николая Алексеевича Круглова**, архитектора нашего дома в Левшинском, а также Щукинского училища. Это человек трагической судьбы, потому что в 30-е годы его репрессировали и расстреляли. И до сих пор в путеводителях по Арбату упоминается имя инженера, спроектировавшего дом, а не Круглова. Нашей задачей было восстановить его честное имя. Я поднимаюсь на этаж выше и захожу к его внучке Леночке Кругловой: «У Вас есть фотографии Николая Алексеевича?» — «Есть». «А Ваша бабушка, художница, может быть, его рисо-

вала?» — «Да». «Сохранился ли рисунок 1928 года, когда они въезжали в дом?» — «Да». «Может, она его рисовала в 30-е годы перед арестом?» — «Да». Ничего не издано, все лежит дома! А еще у Лены была мечта — бабушка рисовала **Цецилию Мансурову**, и как было бы хорошо отыскать портрет. Это попало мне в сердце. Я позвонила внучатой племяннице Цецилии Львовны и выяснилось, что у нее в комнате висит тот самый портрет. Хочется плакать от счастья. Ради этого мы и подготовили эти книги».

Дмитрий Викторович Родионов, генеральный директор Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, отметил, что члены экспертного жюри премии «Театральный роман» во главе с **К.А. Райкиным** единодушно решили присвоить звание лауреата двухтомнику «Вахтанговцы после Вахтангова».

Д.В. Родионов: «Книги приходят к нам, когда они нам особенно нужны. Сегодня время концептуального выбора для российского театра. И появление таких книг необходимо не только Театру имени Вахтангова, но и всей нашей культуре. В последние годы наращивает темпы издательская работа, появляются энциклопедии отдельных театров, вышел первый том «Российский театр. XXI век». Для меня это совершенно понятная реакция деятелей театра на происходящее вокруг. Без ощущения единства с теми людьми, которые были до нас, которые создали фундамент российского театра, невозможно идти вперед. Время — понятие относительное. Ощущение того, что эти люди рядом, они живые, и мы только что с ними поздоровались, поговорили, эта книга дает настолько сильно и талантливо, что сказать простые слова благодарности — это слишком мало. В свое время **Соломон Михайлович Михоэлс**, выступая перед актерами Театра

Образцова, воскликнул: «Я вам рассказал о своем опыте, но вы можете выбрать свой». Как важна свобода выбора! Ученики Евгения Богратионовича выбрали свой путь. И это путь Театра имени Вахтангова. Подобный выбор требовал и мужества, и сил, и интуиции. И благодаря ему Театр существует, успешно развивается, радует спектаклями, дает пример другим театрам, как нужно бережно относиться к своей истории. Это и реставрация **Музей-квартиры Вахтангова**, и создание филиала во **Владикавказе**, и кабинет **Щукина**. Конечно же, колоссальная книгоиздательская деятельность.

Среди лауреатов «Театрального романа» также есть замечательная книга **Елены Дунаевой**, чрезвычайно нужная нам именно сейчас, книга об ее отце «**Меловой круг Александра Дунаева**».

На презентации была представлена книга «**Наш Этуш. Народный артист СССР в воспоминаниях друзей, коллег, учеников, родных и близких**», составленная вдовой артиста **Еленой Этуш** совместно с журналистом **Ольгой Белан**. Авторами собраны эссе людей разных поколений о выдающемся актере кино и Театра имени Вахтангова, фронтовике, герое Великой Отечественной войны, многолетнем ректоре Театрального института имени Бориса Щукина **Владимире Абрамовиче Этуше**.

Е.Е. Этуш: «Важно, чтобы такие книги делали не только профессиональные, но близкие, любящие люди. Тогда они получают живыми и трогательными. Мы постарались отразить масштаб личности **Владимира Абрамовича**. Не только творческой, но и человеческой. В одной книге это было сделать крайне сложно. Он получился не забронзовевшим, а очень настоящим, таким, каким его еще все помнят. И важно, что издал книгу родной для **Владимира Абрамовича** Театр име-

ни **Вахтангова**, которому он отдал всю жизнь».

Мероприятие продолжилось презентацией поэтической книги **заслуженной артистки России Елены Сотниковой** «**Если б я не была актрисой...**». Талантливый человек ищет пути проявления своей одаренности в самых разных ипостасях. Елена Сотникова — яркая актриса Театра имени Вахтангова. Кроме того, в пространстве Арт-кафе регулярно проходят ее поэтические вечера. Стихотворения о любви, приношения любимым коллегам-вахтанговцам, лирические высказывания вошли в книгу. Елена Викторовна представила несколько стихотворений и песен собственного сочинения, в которых ее артистическая душа отрывается от земли навстречу мечте, преодолевая законы физики.

Е.В. Сотникова: «Это книга — подарок мне в честь юбилея от моего любимого театра, где я служу уже почти сорок лет. Я хотела издать не просто сборник стихов, а книгу, которая бы сопровождалась фотографиями из моих ролей, чтобы эта параллельная жизнь, театр и поэзия, соединилась на ее страницах. Она состоит из трех разделов: первый — стихи о Театре. Второй — посвящения вахтанговцам, артистам и режиссерам, с которыми мне посчастливилось работать в течение многих десятилетий. Уже многих с нами нет, поэтому это мой личный вклад в столетие Театра. И третий — любовная лирика. Мы записали большой диск благодаря Театру и лично **Кириллу Игоревичу Кроку**».

Е.А. Дунаева, завершая встречу, добавила: «Как известно, главное лицо в книге — это тот, кто ее открывает. Теперь дело за читателями и нашими зрителями».

Елена ОМЕЛИЧКИНА

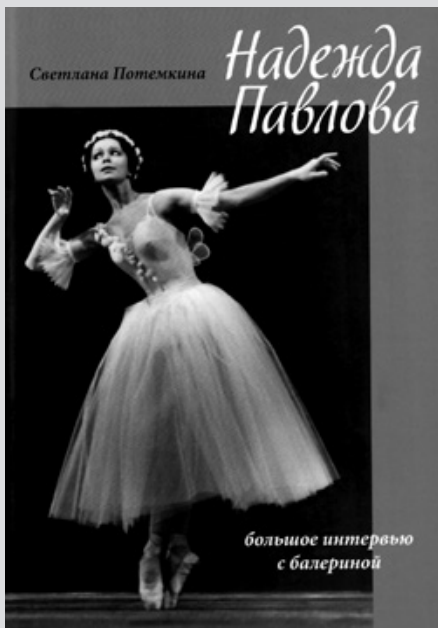
БОЛЬШЕ, ЧЕМ ЛЕГЕНДА

Светлана Потемкина. «Надежда Павлова». М.: Прогресс-Традиция, 2020.

Надежда Павлова — самая молодая в истории отечественного балета народная артистка СССР (этого звания ее удостоили в возрасте 28 лет) — больше, чем легенда хореографического театра XX века. Она — фигура, соединившая эпохи. Артистка, чей приход в большой балет был предначертан так же, как приход **Галины Улановой, Майи Плисецкой, Владимира Васильева, Рудольфа Нуреева, Михаила Барышникова...**

Павлова объявилась ровно в тот момент, когда исполнительское мастерство в балете столетия достигло зенита и все, что составило его коллективный портрет — сияло всевозможными красками, обольщало и восхищало, звало преклонить колени, сложить гимны, выгравировать прописями на скрижалях. Так и говорили: золотой век, большой балет, расцвет симфонического танца.

И вдруг — вспышка, осветившая и без того ослепительный Олимп. Молния. Сенсация. Маленькая девочка из Перми становится сначала золотым лауреатом **Всесоюзного конкурса артистов балета (1972)**, затем получает **Гран При на II Международном конкурсе в Москве (1973)**, неполные два года танцует ведущие партии в **Пермском академическом театре оперы и балета имени Петра Чайковского («Жизель» Адольфа Адана, «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева, «Дон Кихот» Людвиг Минкуса, «Чудесный мандарин» Белы Бартока**, во всех — главные партии) и в **1975 году** становит-



ся солисткой главной сцены страны — **Большого.**

Автор книги «Надежда Павлова» феномен балерины старается разгадать не только через большое интервью с ней, ставшее центром и основой монографии, но и привлекая в «соавторы» многих выдающихся хореографов и артистов, кто с Павловой работал, кто ею восхищался, кто с первых ее дебютов говорил, что ей суждено изменить исполнительскую эстетику балета, перевести его в новый «регистр». Среди провидцев — **Игорь Моисеев, Ростислав Захаров, Юрий Григоров-**

вич, Асаф Мессерер, Владимир Васильев, Михаил Лавровский, Роман Пети, Николай Боярчиков и многие другие.

Из книги Светланы Потемкиной мы узнаем, что **Алексей Варламов**, оказывается, хотел написать книгу «От Павловой до Павловой», а **Николай Цискаридзе**, обратившийся к читателям с предисловием, по сути, сформулировал феномен самого явления Павловой, заметив, что «импресарио Соломон Юрок, который много лет возил артистов по миру, сказал точные слова: “Я первым привез в США Анну Павлову и теперь могу уходить спокойно — я показал Америке Надежду Павлову”. Как Анна Павлова в начале XX века изменила эстетику балета, привнеса хрупкость, утонченность, рафинированность, красоту тонкой кости и высоких подъемов, точно так же в конце XX века Надежда Павлова изменила эстетику своими удивительными линиями. Все большие прыжки, *pas de shat* и то, что весь мир называет *six o'clock*, когда нога поднята высоко вверх, — все началось с нее, это Надежда Павлова. Никто из русских балерин конца XX века не получил такой популярности, которая выпала на ее долю. Такой успех и всенародная любовь уже не повторятся».

Надежда Павлова, определившая исполнительский стиль на многие годы вперед, из «вчера» в «сегодня», однако, вовсе не воспринималась беспримерной виртуозкой, сражавшей своей натренированностью и невиданными до нее техническими возможностями. Суть ее искусства — утверждаемся мы, перелистывая страницы книги Светланы Потемкиной, — заключалась в особом артистическом чувстве, рождаемом танцем. Это чувство хореограф Николай Боярчиков на-

звал *интуицией пластики*, когда движение (включая «большие прыжки, *pas de shat* и то, что весь мир называет *six o'clock*») может обнажить и выразить внутреннюю жизнь персонажа и художника, его воплощающего. Надежда Павлова, как Уланова, Плисецкая, Васильев и все, кто менял стиль танца кардинально, кто назван в начале этой заметки, имела свой *голос*. Голос, звучавший особыми тембрами, под власть которых не попасть было невозможно. После них, после Павловой, балет и балетный театр неизбежно становились другими, отводя в историю все свои прежние достижения. Не менее великие, но уступившие пространство новым.

В книге Светланы Потемкиной пять глав («Феномен Надя Павлова», «Надежда Павлова о том, как быть народной артисткой СССР», «Надежда Васильевна не меняет профессию», «Балетмейстеры говорят», «История одной фотографии»), композиция построена биографом вокруг захватывающего разговора с героиней, где она предстает человеком глубоким, несуетным, владеющим и даром прозрения, и даром смирения. Такой большинство из нас и представляет себе натуру выдающегося артиста-демиурга. Художника и философа одновременно.

«На Павловой, — пишет Светлана Потемкина, — закончилась эпоха легенд, когда в области балета мы были “впереди планеты всей”. Она открыла новые технические возможности для существующего поколения, но сама осталась в той эпохе, когда запоминали артистов, им верили и поклонялись. Она успела попасть в число легендарных».

Сергей КОРОБКОВ

ГРОМАДНАЯ ФИГУРА, СОЗДАЮЩАЯ ИСТОРИЮ

Шенг Схейен. «Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда». Перевод с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019

Перед нами книга нидерландского историка и исследователя Шенга Схейена «Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда». Это фундаментальное исследование всесторонне знакомит читателя с разносторонней деятельностью выдающегося антрепренера. Он не только перевернул прежние представления об искусстве, но открыл миру российских гениальных композиторов **Стравинского** и **Прокофьева**, балетных творцов Отечества — брата и сестру **Нижинских**, **Лео니다 Мясина** и **Джорджа Баланчина**, художников **Михаила Ларионова** и **Наталью Гончарову**. И, по существу, создал новую профессию — **менеджера по культуре**, которая расцвела и укрепилась сегодня как одна из главных.

Книга Схейена читается как авантурный роман, чему свидетельствуют не только приведенные факты, часто доселе неизвестные, но и увлекательный слог, дополнительно продемонстрированный прекрасными переводчицами на русский язык Н. Возненко и С. Князьковой.

Дягилев — фигура очень противоречивая. Приведу для доказательства этих слов характеристику автора книги, содержащуюся уже во Введении: «За всеми его внутренними конфликтами, легендарным шармом, чудовищными диктаторскими наклонностями, необыкновенной чуткостью к таланту, хитростью и вероломством, решительностью и провидческим даром скрывалась жажда приобщения к тайне творчества в его наивысшей форме. <...> Дягилев решил преобразить свою жизнь и эпоху».

Весьма любопытна автохарактеристика Сергея Павловича, данная в письме к любимой мачехе, ставшей для не-

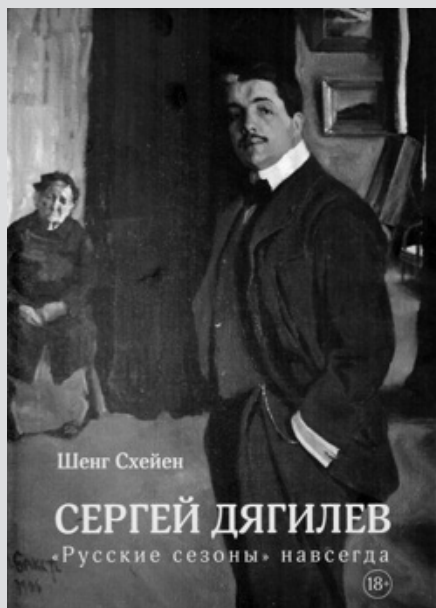
го большим другом и советчиком. Здесь перед нами портрет, откровенно дополняющий только что приведенные слова.

«Что касается до меня, то надо сказать... что я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер. В-третьих, большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность; впрочем, если хочешь, я кажется нашел мое настоящее значение — меценатство. Все данные, кроме денег, — но это придет» (последняя фраза написана по-французски).

Главная ценность книги — развернутая в 27 главах биография импресарио. Несмотря на то, что наиболее известен зрелый период его деятельности, протекавший на Западе, очень важен и этап формирования Дягилева в России, тем более в провинциальной Перми.

Родившийся **31 марта 1872 года** мальчик имел возможность с раннего детства окунуться в культурный досуг. По традиции в дворянских семействах детей учили игре на фортепиано, пению, способствовали поездкам по Европе. Отец его был музыкантом-любителем, знал наизусть «Руслана и Людмилу» Глинки. Зимой Дягилевы проводили в собственной квартире в Петербурге или за границей, а летом уезжали в свое имение в Бикбарде (более 300 км. от Перми). Оказавшись из-за материальных трудностей снова в Перми, семья старалась вести жизнь, похожую на петербургскую. Мачеха Елена и отец Павел по четвергам раз в две недели устраивали музыкальные вечера.

Дружба с двоюродным братом **Дмитрием Философовым** обогатила Дягилева интересом к литературе и театру.



Мальчики даже сумели познакомиться с оперой в венецианском театре Ла Фениче, путешествуя по Европе. Там же Сергей впервые приобщился к образцам высокого искусства. В старших классах гимназии он любил читать с листа, сочинял оперные отрывки.

Вскоре, после наступившего семью разорения, жизнь переменялась. В 1891 году Дягилев, попрощавшись с Пермью, переедет в Петербург. На его попечении два брата, служившие в разных военных полках, и престарелая няня.

Молодой человек активно ищет свое истинное призвание. Он сближается с учащимися мужской частной гимназии Мая. Кроме Дмитрия Философова, это **Александр Бенуа, Вальтер Нувель**. Взгляды их нередко расходились, однако общение с ними, несмотря на споры и обиды, продолжалось долгие годы. Формированию идеологической платформы Дягилева помогло возникновение журнала «**Мир искусств**». Ядро редакции

составляли пятеро: Александр Бенуа, **Лев Бакст**, Вальтер Нувель, Дмитрий Философов и Сергей Дягилев. В четырех главах принципиальной статьи Сергея, созданной совместно с Философовым и названной «**Сложные вопросы**», содержался манифест: «Наш мнимый упадок», «Вечная борьба», «Поиски красоты», «Основы художественной оценки» и были сформулированы важные идеи: призыв к индивидуальной свободе выражения и многообразию художественных форм. Единственно возможным национализмом объявлялся бессознательный национализм крови.

Окружение Дягилева обогатилось автором музыкально-критических разборов **Альфредом Павловичем Нурком** и молодым художником и искусствоведом **Игорем Грабарем**. Когда судьба журнала «Мир искусств» по разным причинам приближалась к концу, наступил переломный момент в жизни Сергея Павловича. Ему 34 года. Сложившаяся в Петербурге противоречивая ситуация в большой мере вынудила Дягилева в конце концов покинуть Россию. Это серьезные конфликты с определяющими отечественную культурную политику **В.В. Стасовым**, называвшим Сергея Павловича не иначе, как старостой декадентов, и Директором императорских театров **В. Теляковским**, противоположные взгляды с которым возникли по всем фронтам. С другой стороны, вначале правительство было готово поддерживать Дягилева материально, чтобы повысить международный престиж России.

Как потом выясняется, он простился с родиной навсегда, несмотря на подлинную любовь к ней, не угасающую всю оставшуюся жизнь, на страстное желание приехать на гастроли со своим знаменитым коллективом. Это в книге неоднократно подчеркивается.

В Европе Дягилев впервые заявил о себе как организатор и пропагандист рус-

ского искусства на выставке в Париже, открывшейся в 1906 году. Возникла идея и пяти исторических концертов на сцене Гранд-Опера. Программа была смешанная, но публика познакомилась с ведущими русскими артистами — в первую очередь, с **Федором Шляпиным**, а также с сопрано **Фелией Литвин** и тенором **Дмитрием Смирновым**.

Если захотеть коротко охарактеризовать западную жизнь «русских сезонов», то в ней четко чередовались подъемы и спады. Это касалось и меняющихся отношений внутри кружка, реакции на спектакли, материальной помощи. Вместе с тем Дягилеву и его окружению удалось за короткий срок не только выступать в разных городах Европы и посетить с гастрольями Северную и Южную Америки, но и стать в большой мере законодателями мод во многих художественных отношениях.

В 1908 году Дягилев подписал контракт на пятикратный показ оперы «**Борис Годунов**». Несмотря на весьма эклектичное оформление, своего рода экзотика вызывала интерес к фигуре импресарио в начале его деятельности на театральном поприще.

Однако, о чем свидетельствовали дальнейшие события, вовсе не опера была приоритетом команды Дягилева. Наиболее выразительно это провозгласил Александр Бенуа в «Беседах о балете»: «Балет позволяет выявляться двум превосходнейшим проводникам мысли — музыкальному звуку и жесту... не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль». Кумир импресарио, который стал одним из самых главных его открытий, композитор **Игорь Стравинский** также культивировал балет, сформулировав свое отношение в интервью 1912 года: «К опере меня вообще не тянет. Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед, не предугадываемая будущих путей».

Итак, бывшие «мирискусники» объеди-

нились с наиболее яркими передовыми танцовщиками и хореографами петербургской школы. Скажем, балетмейстер **Михаил Фокин** сочетал в своей работе как реалистические тенденции **Станиславского**, так и символические концепции **Мейерхольда**. Шли в дело и открытые **Айседоры Дункан**, опору на которые, в том числе танцы под самостоятельную музыку, Дягилев и не скрывал. Пригодился Дягилеву и пережитый опыт в изобразительном искусстве. Звездой кампании сразу же стал художник Лев Бакст, использующий дорогие материалы для декораций и костюмов, оригинальный эффектный грим. Публика восторженно принимала и его оформления, и выступления сразу завоевавших популярность неклассической танцовщицы **Иды Рубинштейн** и прославленного артиста **Вацлава Нижинского**.

Позже в коллективе стали постоянно работать молодые художники Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Они увлекались кубизмом, абстракционизмом, рисовали на своих лицах, руках и туловищах абстрактные композиции.

Принципиальным решением, воплотившим искания в области балета в парадоксальную реальность, стал настоящий исторический нонсенс. Опера **Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»** превратилась в «хореографическую драму», где балетная лексика и пантомима преобладали над пением оперных певцов. Поражала и сценография Гончаровой, оригинально сочетающая красный, оранжевый и желтый цвета. В оформлении использовались элементы славянского фольклора, обогащенные абстрактными приметами.

Неоднократно Дягилев проявлял себя и как настоящий тонкий музыкант. Так названную в балетном варианте оперу Стравинского «**Песнь соловья**» импресарио серьезно отредактировал — он по тактам предлагал, что надо сократить, что досочинить, что транспониро-

вать. Аналогичные вещи, констатирует автор книги, происходили и с другими признанными композиторскими авторитетами. Так, в свою музыку для балета «Игры» **Дебюсси**, по рекомендации Дягилева, добавил несколько тактов, а потом переписал весь финал. А на репетиции «**Легенды об Иосифе**» знаменитого **Рихарда Штрауса** Сергей Павлович посчитал одно место в партитуре затянутым, и маэстро, стоявший за пультом, вычеркнул десять ее страниц.

Конечно, чуткий до всего нового, Дягилев не мог пройти мимо прогрессивных западных тенденций. Его заинтересовали, прежде всего, желания признать театр самостоятельной формой искусства, не зависящей от литературы; отказ от рампы и кулис, от иллюзионизма и реализма. Он посчитал необходимым не просто познакомить своих фаворитов — сначала самого Нижинского, затем, после разрыва с ним, не в силах простить женитьбу своему любимцу, и **Мясина** с ритмической системой швейцарского педагога **Э.-Ж. Далькроза**. Принципиальное ее свойство — в танце пластика главенствует над музыкой, более того, движения танцовщиков помогают лучше понять ее.

Интересно сравнить постановки «**Весны священной**» Стравинского с большой временной разницей обоими ведущими балетмейстерами дягилевской труппы. Вот слова **Гарри Кесслера**, своего человека в дягилевском кружке, о детище Нижинского: «... Новый вид первобытности в анти-искусстве и искусстве одновременно: все «старые» формы разрушены, и внезапно из хаоса возникли новые». Другой, но также новаторской, стала постановка «Весны священной» Мясиним в конце 20-го года в Париже, то есть спустя 7 лет после спектакля Нижинского. Вывод импресарио: «Мясин... изобрел для «Весны священной» и новый танцевальный образ... мне сейчас кажется, что настало время отойти от полного соответствия танца

восьмушкам, такту и пр. Танец в нашей новой интерпретации метрически соответствует только целым периодам».

Прославился Мясин и в постановке «**Треуголки**» **Мануэля де Фальи**, с которым балетмейсер и Дягилев подружились в Мадриде на обратном пути после американских гастролей. Значение этого балета, прежде всего, в том, что здесь хореограф органично сочетает классический язык с элементами народной испанской музыки. Искусство фламенко отныне стало как бы частью русского балета.

Шел 1917 год. В России, куда импресарио по-прежнему стремился, ему предложили стать министром искусств, от чего он отказался. Наряду с русской составляющей труппы, Дягилеву приходилось для художественного обновления своего предприятия привлекать и иностранцев. Среди них были и очень знаменитые. Например, музыку композитора **Эрика Сати** — эклектическое соединение интонаций регтайма, вальса и фуги в постановке «**Парада**» он объединил с оформлением самого **Пикассо**. Его декорации представляли собой кубистическую фантазию на тему городского пейзажа. Схейен считает, что «Парад» вошел в историю как прорыв авангарда в мейнстрим элитарной европейской культуры.

Возвращаясь к роли Стравинского в антрепризе, подчеркну: большой успех достался его «**Свадебке**» — правда, уже значительно позже. По мнению Схейена, ее успех, наряду с музыкой, обязан хореографии **Брониславы Нижинской** с использованием сложных групповых сцен ритуального характера; в измененном виде сохранены и классические принципы.

Другой балет, «**Пульчинелла**» в Лондоне назвали «квинтэссенцией дягилевизма». Воспринимаемый как поклон русской придворной культуре, он обозначил новую эстетику, призыв к порядку, ясности после модернистских исканий и разочарований, связанных с войной. Од-

нако со временем Стравинский все больше отходил от своего наставника. Разрыв произошел на балете «**Аполлон Мусажет**», поставленным новым хореографом труппы, **Джорджем Баланчиным**, который стал на долгие годы соучастником балетных работ композитора.

Пришло время сказать о втором гениальном русском композиторе, честь открытия которого во многом принадлежит Дягилеву. Несмотря на то, что он был абсолютно уверен в таланте молодого человека, их отношения и вклад **Сергея Сергеевича Прокофьева** в корпорацию не сразу сложились плодотворно. К балету «**Ала и Лоллий**» Дягилев отнесся отрицательно. В постановке «**Шута**» публика оценила только музыку. Настоящие взаимоотношения с антрепренером возникли на «большевистском» балете (определение композитора) «**Стальной скак**» (рабочее название «**Урсиньоль**»), повествующем о рабочих и работницах фабрики, и особенно на «**Блудном сыне**». Посвященный импресарию, который оценил ясность, спокойствие и красоту музыки, «Блудный сын» стал любимцем Сергея Павловича.

Трудности всякого рода требовали от него сочинить новую стратегию существования труппы. Он решил разделить «Русский балет» на две части: коммерческую, обеспечивающую постоянный доход, и небольшую экспериментальную для новаторских балетов. Любопытно, как выбранная для первого блока «**Спящая красавица**» из-за неожиданного успеха была трансформирована изобретательным Сергеем Павловичем в сюиту, названную «**Свадьба красавицы в зачарованном лесу**». Успех пришел незамедлительно.

Вместе с тем для стабильного функционирования труппы Сергей Павлович мечтал найти стабильный источ-

ник существования. И с зимы 1923 года благодаря помощи известного ценителя искусства **Пьера де Полиньяка**, мужа дочери принца Луи II, такой источник был найден в казино Монте Карло.

Среди новых событий 20-х годов — обращение импресарио по совету близкого к труппе **Жана Кокто** к композиторам «французской шестерки». Из заказанных этим авторам спектаклей выделились «**Голубой экспресс**» благодаря костюмам **Коко Шанель**, сюжету о пляжном отдыхе и музыке **Мийо**, которую Дягилев назвал танцевальной опереттой. Популярны были и «**Матросы**» с почти эстрадной температурной музыкой **Орика**.

Постановка балета «**Кошки**» стала одной из самых известных в последний период жизни «сезонов». Дело шло к концу. У Дягилева обострился сахарный диабет из-за постоянных стрессов, пренебрежения диетой и хаотичного образа жизни. Это привело к фурункулезу и заражению крови. **19 августа 1929 года** импресарию не стало. Около умирающего был его новый фаворит, **Сергей Лифарь**, которого, следуя сложившейся традиции, он сделал выдающимся танцовщиком. С ним Сергей Павлович пытался обсуждать накануне смерти будущий сезон...

Все полосы западной прессы заполнила весть о кончине знаменитого антрепренера.

Книгу Шенга Схейена справедливо называть памятником выдающемуся менеджеру и его «русским сезонам». Огромный справочный отдел этого труда — свидетельство скрупулезного изучения большого числа документов, писем, воспоминаний, разных мнений и толкований. Украшения книги — редкие фотографии, рисунки, эскизы декораций и костюмов спектаклей.

Марина НЕСТЬЕВА

ДОРОГА К СЕБЕ

Дина Шварц. Дневники и заметки. Составитель Е.А. Шварц. Редактор, автор примечаний и указателей имен и названий С.В. Дружинина. СПб: ИНАПРЕСС, 2001

Переходишь Лештуков деревянный мост через Фонтанку и слева от центрального входа в **Большой драматический театр им. М. Горького** (ныне имени Г.А. Товстоногова) — ворота и дверь в маленькую будочку, где охрана строго спрашивает, к кому именно идешь. Потом несколько шагов по двору, дверь в служебный вход. Приветливая женщина вежливо попросит повесить свою верхнюю одежду, не занимая некоторые крючки, — на них привыкли оставлять свои пальто и куртки те или иные артисты и работники театра. Еще несколько шагов по коридору и — лестница, веду-

щая на второй этаж. Справа на площадке второго этажа, перед дверью в зрительскую часть, где за первой дверью — святая святых, кабинет **Георгия Александровича Товстоногова**, перед которым небольшая, очень уютная не приемная, не «преграда», а царство помощника великого Мастера, **Ирины Николаевны Шимбаревич**. Круг ее обязанностей перечислить невозможно, она нужна всегда и всем: телефон звонит, люди забегают с такими разными, порой не относящимися к театру вопросами, что у находящегося здесь посетителя голова идет кругом уже через полчаса...

Но сначала — та дверь, что на лестничной площадке: комната, в которой обитает **Дина Морисовна Шварц**, удивительная, выдающаяся женщина, пожертвовавшая блестящим театроведческим будущим, которое ей единодушно предрекали, посвятив свою жизнь Георгию Александровичу Товстоногову. Спустя много лет Товстоногов написал: «... ее участие давно уже стало для нас необходимым во всем, что касается творческой деятельности коллектива. Для меня она — первый советчик, то зеркало, на которое каждому из нас бывает необходимо оглядываться. Ее амальгама отражает чисто, верно, глубоко... Свои спектакли я могу ставить и без ее помощи. Но мне невозможно представить себе, как без ее участия я мог бы строить свой театр».

27 апреля нынешнего года Дине Морисовне Шварц исполнилось **100 лет**. **23 года** прошло со дня ее ухода из жизни, **20** — с выхода книги «Дневники и заметки», составленной ее дочерью, известной поэтессой **Еленой Шварц**, которой уже тоже нет на свете. Поверить во все эти даты невозможно! Я по сей день часто мысленно проделываю незабываемый путь от набережной Фонтанки до двери ее кабинета: ника-

Дина Шварц





Дина Шварц и Георгий Товстоногов на репетиции. 1950-е годы

кая деталь не исчезла из памяти, долгие годы «моей жизни при БДТ», годы любви и верности, неизменным остается ее облик: маленькая, хрупкая женщина с дымящейся одна за другой сигаретой была едва ли не самым надежным камнем в фундаменте театра, который построил Товстоногов.

Перечитывая книгу Дины Морисовны сегодня, в чем-то соглашаешься с одним из первых ее рецензентов **Александром Соколянским**: да, порой вызывают чувство досады пропуски достаточно важных для жизни театра лет, обсуждаемых спектаклей; значительно полнее представлена на страницах жизнь юной девочки и девушки, нежели та ее часть, в которой существовало главное — то, что Шварц и Товстоногов нашли друг друга однажды и навсегда. Это главное точно сформулировал **Кирилл Юрьевич Лавров**: «Она была ему необходима, а он был ее бог и кумир».

Но сквозь строки книги проступает иное, то, что, быть может, не увиделось и не оценилось в полной мере сразу после ее выхода: человеческая целостность, принципиальность, точность суждений и оценок и человеческая непоколебимая верность. Верность, выражавшаяся по-

рой трогательно и даже немного смешно. По воспоминаниям Кирилла Лаврова, «помимо всего прочего, она была очень хорошим человеком — добрым, умеющим хорошо относиться к людям. Хотя по отношению к своему театру не всегда была объективна и зачисляла в разряд своих недоброжелателей и даже врагов всех, кто осмелился хоть что-то критическое сказать про БДТ. Не любила говорить артистам в глаза про неудачи, всегда старалась найти какие-то смягчающие фразы, чтобы не огорчить. Не любила вывешивать ругательные рецензии. Прочтет где-то что-то — и в наивной вере, что никто, кроме нее эту рецензию не видел — прячет ее. Чтоб не дай бог артист N не увидел, что его ругают. Меня это даже иногда раздражало, и мы с ней по этому поводу сватывались. Но переделать ее было нельзя. Она хотела сохранить в театре поле доброжелательности». Поле доброжелательности — не стоит ли к этим словам приложить сегодня словарное значение?..

Перечисленное Лавровым — черты, которые ищешь и так редко (редчайше!) находишь в окружающих. И еще Дину Морисовну отличал тот высочайший уровень культуры в соединении с интуицией



Дина Шварц
за работой.
1950-е годы

и умением сочинить прошлое с настоящим, протягивая нить в будущее, чего почти не сыщешь в наши дни.

Читатель с неподдельной горечью ощутит, что период после ухода из жизни Георгия Александровича был для Дины Морисовны очень трудным. Оставшийся ей земной срок верности его памяти, попытке сохранить театр, который они строили с 1956 года, — она берегла свято. Когда-то молодая Дина Шварц, завлит **Театра им. Ленинского комсомола**, на всю оставшуюся жизнь выбрала свой путь: ушла за Товстоноговым в Большой драматический, испытывавший тяжелейшие времена, чтобы вместе с ним строить Театр-Дом. Она с трудом доживала отпущенные годы, но продолжала стойко бороться за будущее БДТ. В заметках Дины Шварц, порой очень коротких, почти конспективных, ощущается та дневниковая интонация, что присуща человеку, привыкшему записывать свои настроения и переживания с юности, но с течением времени — все более коротко и конкретно, для себя, а не для круга читателей. Но нередко именно воспоминания диктовали необходимую подробность и пронзительную интонацию. Так писала она четверть века спустя после выпуска

спектакля **«Беспокойная старость»** с блистательным **Сергеем Юрским** в роли профессора Полежаева: «Шел 1970 год... Как все это больно сейчас вспоминать... Как все было ненатурно, легко, без предварительных расчетов, с неосознанием риска... Думали, мечтали, перебирали, словно жизни впереди было — сотни лет. Был Дом, театр, где и ошибиться не страшно, были громкие триумфы, неудачи, полуудачи... И казалось, что все еще впереди, а талант режиссера найдет выход из самого сложного положения. Бесконечные мысли и «думанья» сочетались с легкостью, даже с легкомыслием и с привычкой к риску, без которого нет творчества».

И едва ли не самая известная из «Дневников и заметок» запись, не единожды процитированная: «1989. 23 мая, примерно в 7 часов (18.30) вечера, за рулем своего «мерседеса» в районе Марсова поля скончался Г.А. Товстоногов. Вот и кончилось все. Нет театра, нет жизни. С ним было связано все. Ради него я пошла в театр, без него работать не могу. Последние два года он не ставил спектакли, он болел. Очень серьезно болел, чего мы до конца не понимали. Его «сломала» Америка, бессмысленное турне, организованное мерзким дельцом,

после полуторамесячной работы». Но, думается, необходимо продлить ее: «*Июнь*. Тянутся дни без Г.А. Пустота, полная катастрофа. Ждем Лаврова со Съезда. Будто он может что-то исправить. Здравомыслящий человек, он должен быть *единоличным* правителем, хотя бы на время. Он хочет что-то вроде коллегии из 3-4 человек, это конец. Впрочем, мне все равно, мне надо исполнить долг — записать все, что помню за 40 лет... Все больше позывов уходить. Не потому, что я ни в кого не верю... а потому, что нельзя в 68 лет начинать что-то новое. Моя песенка спета — вместе с Г.А.»

Верно отметил Кирилл Юрьевич: «Она пришла в театр с Георгием Александровичем как часть его, была абсолютно слита с ним во взглядах, в принципах. Главным в этом тандеме, конечно, был всегда Шеф, но Дина так была растворена в нем, так его понимала, как будто бы была вторым его «я»...»

И это второе «я» не могло и не хотело су-

ществовать без первого, хотя свой долг продлить жизнь Дома на Фонтанке, продолжала выполнять: ездила смотреть спектакли **Владимира Петрова** в Севастополь, призывала **Темура Чхеидзе** выполнить желание Товстоногова — поставить «**Коварство и любовь**» Шиллера. И годы спустя спектакль этот вышел и покориł своеобразной данью памяти Мастеру. Трагический и светлый, он по-новому раскрыл высочайший профессионализм и неожиданные черты характеров **Президента Лаврова**, **Миллера-Ивченко**, **леди Мильфорд-Фрейндлих**, артистов более молодого поколения, **Вурма-Голубеева**, **Луизы Поповой** и **Фердинанда-Морозова**... Это было поистине яркое и вдохновляющее событие в жизни Дины Шварц, в жизни БДТ!

Когда-то давно Дина Морисовна сказала мне, что человек, став завлитом, не имеет права писать ни о своем, ни о каком бы то ни было театре. На вопрос: «Почему?» ответила безапелляционно: потому что мож-

Дина Шварц и Георгий Товстоногов на репетиции. 1950-е годы



но и необходимо оценивать для себя спектакли других театров, зная, что ты служишь единственному в мире, лучшему театру. Сегодня все изменилось. Бывшие завлиты ныне обречены заниматься пиар-деятельностью и вряд ли считают свой театр единственным и лучшим. Впрочем, может быть остались еще реликтовые представители этой профессии, но мне трудно представить, чтобы они занимались тем, о чем рассказывал Кирилл Лавров: «42 года она каждый день записывала свои впечатления от прочитанных пьес — то есть ею в рабочем порядке зафиксирована и проаннотирована история советской драматургии. Случай уникальный. Она была профессионалом высшего класса именно как завлит, но она была и очень индивидуальна. Это был уникальный случай, когда ее личность не ограничивалась рамками профессии».

Дина Шварц, действительно, была значительно «шире» привычной в то время профессии: она помогала Георгию Александровичу в создании инсценировок «Идиота», «Тихого Дона», благодаря ей появились в репертуаре «Пять вечеров» Александра Володина, «Прошлым летом в Чулимске» Александра Вампилова (с какой удивительной нежностью, любовью пишет Дина Морисовна о нем!), при ее участии создавались пьесы «Правду! Ничего, кроме правды!!!», «Третья стража» и сценические редакции пьес «Беспокойная старость», «Ханума», «Варвары», «Мещане», «Дачники», «Ревизор» и другие...

Дина Морисовна помогала Товстоногову в работе над статьями и книгами и еще — как вспоминал Кирилл Лавров — «... феноменально составляла письма, телеграммы. Вот юбилей кого-то, надо написать поздравление... Моментально садилась, брала листочек, писала страницу — и, даже не очень близко зная человека, но зная о нем какие-то главные вещи, писала так, что было впечатление — написано о близком. И всегда это носило совсем неофициальный характер, она умела придать любой бумажке теплое дружеское отношение». И это — поистине удивительное, почти ис-

чезнувшее в нашем суетливом дне сегодняшнем качество: тепло и душевно обратиться к человеку, которого мало знаешь, дать ему почувствовать себя близким, причастным к великому братству БДТ.

... Писать об этой удивительной женщине можно много, но лучше — прочитать «Дневники и заметки», чтобы погрузиться в мир, которым она жила. И вновь вспомнить Кирилла Юрьевича Лаврова: «Когда не стало Г. А., она вся осталась в том театре. Иногда это вызывало у меня даже какое-то раздражение, мы с ней схватывались, потому что по любому поводу она приводила примеры из жизни Г. А.: «А вот Г. А. в этом случае...» Я ей говорил: «Дина, ты знаешь, как я отношусь к Г. А., но его нету. Что же мы будем все время обращаться к нему? Надо делать что-то другое, что в наших силах». Но она несла тот дух Большого драматического театра, который царствовал эти 33 товстоноговских года. И сейчас, проходя мимо ее комнаты, я каждый раз забываю, что ее нет, и смотрю — есть ли в щелочке свет, есть Дина на месте или нет... Живая дверь с полосками от котина: в ее кабинете всегда бывало так накурено, что дым пролезал сквозь щели и оседал на створке двери. Эти полоски заметили только после ее смерти».

Дина Шварц осталась легендой не только Большого драматического театра, но и почти исчезнувшей профессии для всего театрального мира. Символом верности и служения.

Нет Дины Морисовны уже много лет, нет и Кирилла Юрьевича Лаврова, вряд ли остались на створке двери после ремонта здания эти полоски. А я все продолжаю свой путь наяву, а иногда и во сне: по деревянному Лештукову мосту через Фонтанку к театру, где слева от центрального входа — будочка, двор, гардероб для артистов и работников театра, лестница на второй этаж...

Это — моя дорога к себе с нетускнеющей памятью о Дине Шварц...

Н. С.

Фото с официального сайта
БДТ им. Г.А. Товстоногова

ЗАБЫТЬ НЕЛЬЗЯ ПОСТАВИТЬ

Театр «Человек» предложил молодым режиссерам поработать с малоизвестными драматическими произведениями русских поэтов. Лаборатория получила название «Забытое и полузабытое».

ВОСКОЛЕБАТЬ ИЛИ НЕ ВОСКОЛЕБАТЬ?

Для главного режиссера театра «Человек» **Владимира Скворцова** русская драматическая поэма жанр особенно близкий. Когда он в 2019 году принял эту труппу, одной из первых премьер стал «Гамлет (Сумарокова)» — пьеса, в свое время открывшая отечественному зрителю творчество Шекспира. Правда, драма Сумарокова была не переводом, и даже не пересказом знаменитой трагедии, а вполне самостоятельным произведением, написанным на тот же сюжет, Шекспиру, как известно, не принадлежавший. Сумароковский и шекспировский «Гамлеты» совпадают только в исходной точке узурпации датского трона матерью законного наследника и ее любовником, различаются же не только сюжетными линиями и персонажами, но и авторскими посланиями. Для русского драматурга, в отличие от его английского собрата, важно не столько воздаяние злу (как вольному, так и невольному), сколько раскаяние злодеев и воцарение справедливости. Поэтому у него и Гертруду «восколеблют» укоры совести, и она отречется от своих грехов, и Офелия получит награду за свою стойкость, и стремительно возмужавший Гамлет займет в итоге отцовский трон.

Драма Сумарокова была весьма популярна во времена императрицы Елизаветы Петровны, затем на четверть века сошла с подмостков, чтобы триумфально вернуться в царствование Павла I, коего вся просвещенная Европа именвала не иначе как «русским Гамлетом». Но после убийства императора пьеса подверглась опале, которая в итоге привела к почти полному забвению — два с лишним столетия к ней обращались только узкие специалисты-филологи да историки театра. Постановка «Гамлета (Сумарокова)» стала для Вла-

димира Скворцова своего рода ездой в незнаемое — к забытым текстам публика редко бывает готова. Однако зритель получил возможность не просто услышать, как датский принц и его близкие впервые заговорили по-русски, но и, что гораздо важнее, постараться понять, что наши не такие уж и далекие предки думали о любви, долге, чести, власти.

Своими поисками в этом направлении главреж «Человека» решил восколебать, как выразился бы сумароковский Гамлет, молодых коллег. Вместе с завлитом театра **Александром Висловым** они придумали режиссерскую лабораторию «Забытое и полузабытое», посвященную малоизвестным драматическим произведениям русских поэтов. Цель сама по себе благая — извлечь из небытия и попытаться вернуть к жизни тексты, некогда волновавшие умы и сердца, попробовать восстановить еще хотя бы несколько звеньев из той самой цепи времен, что связывает эпохи и поколения. Трагедия нашего времени в том, что «иванов, не помнящих родства» становится все больше и больше. И не просто не помнящих, но не желающих его помнить — мнящих себя вершиной творения, уверенных в том, что мир вращается исключительно вокруг их драгоценной персоны, а вся предыдущая история человечества не стоит и ломаного гроша на том простом основании, что их тогда еще и на свете не было. Пандемия беспамьятства куда страшнее любой другой. Лаборатория «Забытое и полузабытое», разумеется, не та соломинка, что переломит спину верблюду, но капля, как известно, камень точит.

Участники этого эксперимента (на подготовку эскиза по легшему на душу тексту отводилась всего неделя) получили завидный карт-бланш — произведение, не имею-



Сцена из эскиза «Страна негодяев». Комиссар Рассветов – Д. Филиппов, комиссар Чарин – А. Соколовский

щее сценической истории, открывает перед режиссером практически ничем не ограниченный горизонт трактовок и интерпретаций. Однако у этой медали имеется и обратная сторона: в стремлении достичь горизонта очень легко утратить то, ради чего этот эксперимент и затевался — связь с автором. Режиссура как утверждение индивидуальности постановщика за счет первоисточника — магистральное направление сегодняшнего театра. Пьеса, если можно так выразиться, с «провенансом», долго живущая на подмостках и, следовательно, более-менее хорошо известная публике, такое испытание выдержит: перенесите «Ромео и Джульетту» в наши дни и поставьте в пространстве, ну, скажем, подземного перехода, все равно шекспировская мысль до зрителя дойдет. Малоизвестные, заново открытые тексты предстают перед публикой своего рода terra incognita, на которой никакие навигаторы еще не работают, а потому передвигаться по ней пока можно только по маршруту, проложенному самим автором. Режиссеру же отводит-

ся роль проводника, скромная, но от этого не менее важная. Вот только далеко не каждый готов на нее согласиться...

ВЕЧЕР ПЕРВЫЙ.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН. «СТРАНА НЕГОДЯЕВ»

Режиссер **Андрей Крупник** выбрал драматическую поэму, стоящую особняком в творчестве поэта. Написанная в 1922–1923 годах, при жизни автора она никогда не издавалась, да и впоследствии широкому читателю известна не была — составители есенинских сборников лишь упоминали о ней в предисловиях и биографических очерках. О постановке на сцене речь и вовсе не шла. Даже как текст «Страна негодяев» воспринимается, как не до конца отшлифованный камень, чего Есенин себе, как правило, не позволял. В спектакле же все эти, не заделанные автором «швы», вылезли бы наружу, грозя развалить драматургическую линию.

Сюжету в драматизме и энергичности не откажешь — зимней ночью 1919 года банда некоего «робин гуда» по кличке Номех (яв-

ная отсылка к Нестору Махно) грабит охраняемый комиссарами эшелон, что везет в столицу золото с приисков. Но вот персонажи прописаны достаточно схематично, да и в речах их политических лозунгов и философских рассуждений куда больше, чем человеческих чувств.

Интерес к «Стране негодяев» обусловлен двумя обстоятельствами. Во-первых, позицией автора — поэт, вдохновенно воспевавший звонко чахнувшие тополя и синь, сосущую глаза, принимается нахваливать технические достижения Америки, делегировав собственное восхищение своему персонажу — комиссару Рассветову. А во-вторых, открытым финалом: бандитам удается обойти все ловушки, расставленные для них чекистами. Задумывал ли такой финал сам Есенин или просто оставил поэму незаконченной — у литературоведов до сих пор нет единого мнения на сей счет. В любом случае, зрителю есть над чем поломать голову.

В эскиз уместилась примерно первая треть поэмы, так что самого интересного (и самого сложного!) — режиссерской трактовки финала — публика не увидела. Но надо отдать постановщику должное: он сумел устоять перед соблазном втащить есенинских персонажей на пароход современности, и дал голосу поэта прозвучать в полную мощь. Если эскиз довести до полноценного спектакля, то вернее всего, выйдет театральная вариация на тему «Достояния республики», только наоборот — без положительных персонажей и утверждения победы «добра» над «злом», зато с акцентом на превосходство личного над общественным:

*Пусть те, кому дорог хлев,
Называются гражданами и жителями
И жифуют в пафшивом тепле...
А я — гражданин Вселенной,
Я живу, как я сам хочу!*

Декларация Номаха столетней давности звучит вполне в духе сегодняшнего дня.

ВЕЧЕР ВТОРОЙ.

ВИЛЬГЕЛЬМ КЮХЕЛЬБЕКЕР. «ИЖОРСКИЙ»

Это произведение принято считать программным для поэта: Кюхельбекер рабо-

тал над ним, с перерывами, в течение пятнадцати лет (ок. 1826–1841), находясь в заключении по делу декабристов. Первые две части мистерии были опубликованы благодаря ходатайству Пушкина в 1835 году без указания имени автора. Третья впервые была издана столетие спустя — в 1939 году. Между тем, сам поэт, незадолго до смерти обратившийся к Жуковскому с просьбой похлопотать о переиздании своей трагедии, настаивал на том, что она «будет иметь полный смысл» только с третьей частью «без коей она чудовищна». В ней Кюхельбекер приводил своего отчаявшегося, разуверившегося во всем и вся героя в борющуюся за независимость Грецию, давая возможность искупить прошлые грехи, и обрести не только смысл жизни, но и спасение для жизни вечной.

Специалисты сходятся на том, что автор не предназначал свое произведение для сцены — да и затеяно оно было не как театральная пьеса, а как литературная полемика (не брезгающая откровенной пародийностью) на европейский романтизм, царивший и в русской литературе первой трети XIX века. В «Ижорском» можно обнаружить отголоски и «Фауста», и «Чайльд Гарольда», и «Онегина», и даже «Маскарада», и «Героя нашего времени». Считается, что именно роман Лермонтова натолкнул поэта на мысль привести Ижорского к героической гибели за свободу угнетенных, разорвав тем самым «волшебный, страшный круг».

На первый взгляд, обращение режиссера **Владимира Жукова** к трагедии Кюхельбекера не может не радовать: тема «лишнего человека», одна из фундаментальных для отечественной культуры, сегодня, похоже, выходит на новый виток актуальности — слишком многие неожиданно для себя оказались на обочине жизни в «новом, дивном мире» перекроенном коронавирусом из прежнего, такого привычного и понятного. Но, увы, эта проблема постановщика, по всей видимости, не слишком интересует. Для эскиза он выбрал несколько inferнально-мистических сцен, с его точки зрения, видимо, наиболее эффектных, заставив нечистую силу изъясняться при



Сцена из эскиза «Ижорский»

помощи рэпа. Мегадецибельная вакханалия, клокочущая на крошечном пяточке сцены — эдакая уменьшенная копия шабаша на горе Брокен, в котором вместе с людьми принимают участие и персонажи, каких пруд пруди на любой светской тусовке, в любом ночном клубе. В таком окружении бедному Ижорскому на нравственное возрождение рассчитывать нечего.

И что с того, что Вильгельм Карлович предупреждает своего читателя (коим, по идее, должен быть и режиссер):

*Бес, за совет благодарю.
Но, демон-обольститель,
Ты века нашего, положим, представитель,
Да я не для него творю.*

Для постановщика это не более, чем глас вопиющего в пустыне. И, значит, вопрос: с какой целью он выбрал именно этот материал, — остается открытым...

ВЕЧЕР ТРЕТИЙ. «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ. ТРАГЕДИЯ»

О первом крупном (1913) произведении Маяковского Борис Пастернак писал: «Искусство называлось трагедией. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания». И это «содержанье» поэт был готов перенести на сцену, выступив в главной роли. Спектакль состоялся. Никто из участвовавших в нем ни малейшего отношения к профессиональному театру не имел. Публика, пришедшая весело провести время, одарила «артистов» скуными аплодисментами и сдержанным шиканьем, и покинула зал, так толком ничего и не по-

няв. Второе представление прошло не лучше первого, и «Трагедия» стала существовать только как литературный текст. Вторую жизнь ему рискнул дать **Филипп Григорьян** на сцене «Гоголь-центра» в 2018 году. На этот раз спектакль прожил чуть дольше, но сейчас его в афише театра нет.

Невзирая на давность лет, актуальности «Трагедии» не занимать: действие разворачивается в огромном городе, который, подобно сказочному чудовищу, опутывает людей своими щупальцами-улицами, запирает в убогих жилищах и медленно душит автомобильными выхлопами. Для любого мегаполиса жители — всего лишь «строительный материал», обеспечивающий его функционирование, безликие стандартные «кирпичики», с которых безжалостно «срезано» все, что не вписывается в конструкцию ровных, гладких стен. Одиночество человека среди себе подобных, становящееся тем острее, чем больше людей его окружает, — в чьем сердце не нашел бы отклик серьезный разговор на эту тему.

Но разговора по душам у режиссера **Полины Нахимовской** не получилось. Получился яркий, броский, азартный футуристический карнавал — дух эпохи, нужно признать, она ухватила точно, — в котором акцент был сделан на шоу, а не на драматургию. Материал оказался режиссеру не по силам: по сути, «Трагедия» — не пьеса, в ней практически отсутствует действие. Это исповедь, накаленный до предела разговор поэта с самим собой. Все эти человеки без головы, ноги или иной необходимой части тела, все женщины со слезами разных размеров, перечисленные поэтом в начале текста под ремаркой «Действуют» — никоим образом не «действующие лица», но инварианты его Я, субличности, фантомы, обитающие в недрах его воображения.

Каждая из этих субличностей выросла в поэте под давлением одного из «сотни махоньких горь», и чтобы каждая материализовалась в актерской работе, необходимо было поставить точные задачи исполнителям. Но артисты на сцене пытались дейст-

Сцена из эскиза «Владимир Маяковский. Трагедия»





Сцена из эскиза «Гондла». Гондла – Г. Батариели, Лера/Лаик – Д. Рогозинская

воват в меру собственного отношения к Маяковскому и собственного же понимания его поэзии. Зрелище возобладало над авторской мыслью, а весь эскиз обернулся попыткой постановщика докричаться до публики: «Обратите на меня внимание! Заметьте меня! Ну, пожалуйста!!!» Владимир Владимирович Маяковский нервно курил в кулисах, которых не было. А ведь он все это затеял для того, чтобы услышали его:

*Вас, детей моих,
буду учить непреклонно и строго.
Все вы, люди,
лишь бубенцы
на колпаке у бога.*

ВЕЧЕР ЧЕТВЕРТЫЙ. НИКОЛАЙ ГУМИЛЁВ. «ГОНДЛА»

«Лучшей из больших вещей Гумилёва» назвал драматическую поэму «Гондла» (1917) поэт и литературовед Николай Оцуп. Драма-сага, сказание, завораживающее самим ритмом повествования, существует словно бы на границе сна и яви. Гордые викинги, признающие только силу, получили в короли кельтского скальда, владеющего лирой лучше, чем мечом. Строптивные под-

данные попытались заставить его жить по своим волчьим законам, но над королем-поэтом как раз сила никакой власти и не имеет. Для «русского скальда» Гумилёва, убежденного в друидическом происхождении поэзии, видевшего в ней воплощение духовного родства всех поэтов, когда-либо живших на земле, эта пьеса стала одной из ступенек в определении собственных этических, нравственных и творческих приоритетов. Сегодня, когда казавшиеся незыблемыми представления о добре и зле размыты до полной неопределимости, самое время вспомнить об их первоначальном значении и смысле.

Режиссер **Иван Степашков**, единственный из всех «лаборантов», не стал обыгрывать в эскизе отдельные сцены, а попытался скомпоновать все ключевые моменты пьесы так, чтобы получилось законченное повествование. Ему удалось даже выстроить нечто вроде открытого финала, заставляющего зрителя снова и снова возвращаться мыслями к судьбе персонажей. Многие исследователи творчества Гумилёва видят в «Гондле» сильную автобиографическую линию, и режиссер пред-

принял попытку вплести в ткань спектакля отсылки к судьбе автора пьесы. «Монтажные стыки», конечно же, видны, на то он и эскиз. Однако, если бы ему суждено было превратиться в полноформатную постановку, переплетение жанров обеспечило бы ей дополнительное внимание публики — практика показывает, что спектакли с биографической «подложкой» сегодня все активнее завоевывают аудиторию.

Эскиз получился максимально адресным. Чувствуется, что постановщику интересен не некий среднестатистический зритель, не зритель вообще, а в первую очередь, единомышленник, с которым хочется говорить о самом важном — о любви, преданности и предательстве, силе силы и слове. И эскиз поставлен так, чтобы этому разговору ничто не мешало. «Поэт ... должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит последнее и самое главное», — писал в свое время Гумилёв, и режиссер сделал все от него зависящее, чтобы это «последнее и самое главное» было услышано зрительным залом.

*Новый мир, неожиданно милый,
Целый мир открывается нам,
Чтоб земля, как корабль светлокрылый,
Поплыла по спокойным водам.*

ЗРЕЛИЩЕ ДЛЯ НЕЧИТАТЕЛЕЙ

В своей книге «Черная кошка» режиссер Станислав Говорухин сетовал на то, что кинозалы заполнили «нечитатели»: «Их не возбудит остроумной вязью диалогов, им надо, чтобы на экране все время что-то двигалось, взрывалось, стреляло...» В театральные залы нечитатели пришли позже и их, по счастью, еще не так много. Но лиха беда начало. И режиссеры, особенно молодые, уже чувствуют, откуда ветер дует, и ожиданиям какой публики им необходимо соответствовать. Вот у них на сцене все и движется беспрепятственно в такт громкозвучным иноязычным шлягерам, с успе-

хом заменяющим пальбу — текста из-за них порой совсем не слышно. Да и зачем зрителю-нечитателю текст? А раз он зрителю не нужен, то и режиссер постепенно дрейфует от авторского послания к ловкому эффектному трюку.

Если верно, что в театре человек ищет того, чего ему не хватает в жизни, то испокон вечное расслоение театральной публики, будет в дальнейшем только углубляться. Медленно, но неуклонно. Одни ищут в театре аттракциона, острых ощущений луна-парка, каких им не достает в жизни. Они стараются заполнить пустоту бытия, образовавшуюся на месте подлинных чувств, стремлений, мыслей. Продуцировать подлинное становится все труднее, ведь это требует напряжения, усилий душевных и физических, но сами эти понятия уже не один десяток лет сознательно вытравляются из нашего сознания: из каждого ютуб-ютюга несется — жить надо легко, не напрягаясь, стремясь получить все самое лучшее, не прилагая для этого ни малейших усилий, исключительно на основании факта собственного существования. Соответственно, и от театра публики такого сорта будет все настойчивее требовать аттракционной легкости и шумности, яркости и мнимого бессмертия компьютерной игры, что им с радостью и обеспечивает режиссер-трюкач, для которого все — и пьеса, и драматург, и актеры — «всего лишь» детали его персонального lego, из которого он хочет соорудить как можно более замысловатую конструкцию.

И все же, не перевелся пока зритель, которому хочется видеть на сцене не голуболомные конструкции, до отказа начиненные спецэффектами, не концепты, которые существуют по законам компьютерной игры, а живых людей, похожих на него самого, и живые чувства, способные тронуть его сердце.

Гондла умер? Нет! Гондла живучий...

Виктория ПЕШКОВА

КТО КОМУ «НА РАВНЫХ»

В мае в Русском академическом театре имени М.Ю. Лермонтова (Абакан, Хакасия) прошла Всероссийская лаборатория историко-биографической пьесы «На равных» под руководством театроведа и театрального критика **Александра Вислова**. Эта лаборатория стала продолжением лаборатории 2019-го года и ее главной темы равенства. Тогда театр говорил о возрастном равенстве, пытаюсь развивать тему борьбы с эйджизмом в обоих направлениях, а сегодня перешел к теме творческого равноправия между драматургом и режиссером.

В рамках лаборатории драматурги в парах с режиссерами работали над написанием пьес и созданием эскизов, основываясь на биографиях истори-

ческих личностей. Таким образом, режиссеры вникали в процесс сбора материала, создание драматургической основы, а драматурги участвовали в постановке эскиза спектакля. Пусть и не в чистом виде, но все же был сделан еще один шаг от индивидуальной работы в театре в сторону коллаборации, к которой призывает немецкий театровед **Ханс-Тис Леман**.

Кроме того, новая лаборатория приобрела историко-биографическую тематику, в поле которой также можно говорить о равенстве исторических личностей и вымышленных персонажей, в их борьбе за внимание режиссеров и шанс быть воплощенными в качестве героя на сцене театра.

Лаборатория историко-биографиче-

«И камень твой заговорил...» Тесь – И. Слесаренко, Ирина Карачакова – Д. Тачеева





«И камень твой заговорил...»
Ирина Карачакова – Д. Тачеева.

ской пьесы «На равных» требовала более тщательной подготовки, самостоятельного и углубленного исследования биографических материалов. Так, например, специально для создания материала о **Ф.М. Достоевском** драматург **Анастасия Букреева** и режиссер **Евгения Колесниченко** отправились в **Омск** по местам каторжной ссылки Федора Михайловича. Их эскиз «**Достоевский. Повесть о несостоявшемся счастье**» был посвящен переломному моменту в жизни и творче-

стве Достоевского: аресту писателя и страшных минутах, проведенных им на эшафоте. Героями этого эскиза стали, как сам Достоевский (**Роман Кремзков**), так и персонажи его знаменитого пятикнижия: Раскольников (**Василий Власов**), Рогожин (**Валентин Бузанов**), Мышкин (**Владимир Гаврилов**), Ставрогин (**Александр Минин**), Сонечка Мармеладова (**Ирина Баженова**), Настасья Филипповна (**Сания Касимова**) и другие. Персонажи из еще ненаписанных произведений окружа-



«Я не умру». К.Злотникова, Т.Рябенко

ли Достоевского, довлея и тяготея над его разумом, возникая как фантомы в затуманенной голове автора, словно предрекая великую литературную судьбу, уготованную ему.

В рамках лаборатории Русский академический театр имени М.Ю. Лермонтова сделал еще один очень важный шаг: обратился не только к столичным специалистам, но и к своим региональным авторам. Одним из числа местных авторов стала **Дарья Верясова**. Хотя Дарью нельзя назвать неизвестным драматургом — ее пьесы возглавляют шорт-листы престижных российских и международных конкурсов современной драматургии.

Пьеса Дарьи Верясовой «**Я не умру**» легла в основу одноименного эскиза режиссера **Елены Павловой**. Эскиз о юной разведчице Зое Космодемьянской оказался самым эффектным ре-

жиссерским и актерским высказыванием лаборатории. Артисты в центре зала у микрофона зачитывали документальные хроники, повествующие об аресте Зои Космодемьянской, присвоении ей звания Героя СССР, установке памятника, перечисляли стихотворения, книги и фильмы, написанные в разное время и посвященные памяти Зои. Все это время от начала эскиза поодаль от зтецов бежала актриса **Кристина Злотникова**. Она — не Зоя, а скорее, ее агония. И если сначала бег актрисы был более энергичным и легким, то к концу эскиза ее ноги заплетались, она задыхалась от нехватки кислорода, лицо актрисы было искажено от усталости и боли. Каждый шаг звучал в микрофон, создавая глухое эхо на полупустой сцене, имитируя загнанный ритм учащенного сердцебиения. Режиссер использовала эту метафору



«Достоевский. Повесть о несостоявшемся счастье». Сцена из спектакля

«Достоевский. Повесть о несостоявшемся счастье». Достоевский – Р. Кремзуков





«Блюмкин». Яков Блюмкин – А. Израэльсон

как способ показать физические мучения человека. Наблюдать со стороны за таким самоистязанием, связанным, в первую очередь, с идеей самоотверженности героини, практически, такая же попытка для зрителей и участников эскиза, как и для самой актрисы...

Любопытно, что героями созданных произведений наряду с широко известными, такими, как Зоя Космодемьянская и Федор Михайлович Достоевский, стали еще и местные знаменитости. Например, первая женщина-скульптор в Хакасии, художница **Ирина Карачакова-Картина**.

Драматург **Наталья Кокарева** и режиссер **Алессандра Джуинтини** создали эскиз об Ирине Карачаковой-Картинной, «последней хакасской принцессе», как ее называют в Хакасии. Последняя из представительниц одного из самых знатных родов хакас-

ских баев и ее любовь к искусству не раз становились темами для телерепортажей и музейных выставок, но впервые ее биография обрела сценическое воплощение. Вспоминая о таких прославленных на своей родной земле людях, нельзя не сказать о том, как важно региональным театрам обращаться к подобного рода темам. Кому, как не театру, прославлять и популяризировать свою историю и культуру, актуализировать память поколений. Забегая вперед, можно надеяться на то, что подобные лаборатории и постановки смогут придать импульс процессу деколонизации регионов и их культуры, за который сейчас так активно борются художники из разных районов нашей страны.

Мария БЕКК

Фото Марины ПЕДОРЕНКО

СФЕРА ОБЩЕНИЯ

Невозможно поверить, что этот необычный театр возник на карте Москвы 40 лет назад! Родился не просто так, как появлялись и раньше, и в ту пору театры-студии, а потому что в нем была заложена осознанная необходимость для **Екатерины Ильиничны Еланской**, режиссера совершенно особой, пронзительной духовной настроенности, что точно ощущала потребности меняющегося времени. Родился, потому что был неосознанно или не до конца осознанно потребностью зрителей в «физической» неопределимости от происходящего не на возвышающихся подмостках, а совсем рядом, в едином и неразделимом круге смысла и сопереживания.

Екатерина Еланская на репетиции в театре «Сфера».
Фото из архива театра



Казалось бы, девочку из известной мхатовской семьи **Клавдии Еланской** и **Ильи Судакова**, ставшую востребованной актрисой **Малого театра**, а затем прошедшей режиссерскую школу **Марии Осиповны Кнебель**, Екатерину Еланскую должны были влечь вполне традиционные ценности театральной культуры. Но уже первые спектакли, поставленные молодым режиссером в разных столичных театрах, привлекли к себе внимание зрителей и критиков необычностью, может быть, и не сразу до конца угаданной. Да, это был, несомненно, русский психологический театр, но ощущалась в «**Маленьком принце**» **А. де Сент-Экзюпери** и «**Робин Гуде**» **С. Заяицкого** (Театр **К.С. Станиславского**), «**Вкусе черешни**» **А. Осецкой** («**Современник**»), «**Месяце в деревне**» **И.С. Тургенева** (Театр **М.Н. Ермоловой**) некая тяга к иному способу общения с залом, попытка помочь глубже проникнуть в то состояние, которым одарить может сегодня и здесь лишь Театр.

Традиционные, общепринятые формы казались Екатерине Ильиничне уже недостаточными, ей необходимо было их преодолеть. Ни в коей мере не жертвуя театральностью — возведя ее на более высокую ступень, в которой первое место занимало общение.

Иными словами — к «живому театру», который стал исповедью и проповедью Екатерины Еланской. А для подобного театра необходима была и совершенно особая, непривычная форма. И она нашла ее.

Мы часто употребляем слова и понятия, не вдумываясь в их расширительный, многозначный смысл. Так и со сферой. Словари дают несколько значений этого слова: «замкнутая поверхность, все точки которой равно удалены от центра; поверхность и внутреннее пространство шара; среда, общественное окружение; область, пределы распространения чего-либо». И если попытаться применить все без исключения эти толкования, от научного до бы-



Основная сцена театра «Сфера». Фото М. Гальцовой

того, — мы в полной мере оценим открытие Екатерины Ильиничны Еланской. Не только состоявшееся, но существующее во всей своей эмоциональной и интеллектуальной мощи вот уже четыре десятилетия.

Удаленность всех точек от центра (независимо от ряда, в котором располагается зритель) помогает сконцентрировать внимание именно в точке совпадения, в центре происходящего, тем более что довольно часто мизансцены спектаклей выстроены так, что артисты оказываются совсем рядом, в проходах между рядами. Таким образом поверхность и внутреннее пространство соединяются во имя того, чтобы создать единую среду, в которой теряются пределы распространения, ибо загадочное и влекущее «что-либо» захватывает всех...

Идея театра, в котором нет традиционной коробки сцены, отделенной от зрительского пространства, объединяющая актеров и зрителей «сфера общения», где только и возможен не просто сиюминутный, а остающийся на длительное время и после окончания спектакля впечатление-размышление контакт актера и зрителя.

Начиналось все на клубных сценах. А

первым серьезным опытом стал спектакль «Почта на юг» А. де Сент-Экзюпери на сцене Концертного зала им. П.И. Чайковского, где в архитектурной форме воплотилась идея Вс. Мейерхольда, объединившая амфитеатр зрительного зала и сцену в единую большую полусферу. Это была еще именно полусфера — некий проект мечты. Спектакль шел на пустой сцене, что еще больше способствовало контакту зрителей и артистов. Тем более сопровождало действие звучание живого органа. Успех был оглушительным, иного слова не подобрать. И он повторился в следующем спектакле Екатерины Еланской, «Нездесьнем вечере» Марины Цветаевой, а иначе и быть не могло, ведь режиссер собрала в этих двух непривычных действиях известных прекрасных артистов: Г. Тараторкина, А. Калягина, Г. Буркова, Л. Круглого, Л. Толмачеву, Г. Бортникову, А. Лазареву, М. Козакову, Е. Киудинову, Г. Егорову. Успех был несомненный. Затем последовал поэтический спектакль «Россия моя, Россия» М. Цветаевой и С. Есенина с участием Т. Дорониной, «Бедные люди» Ф. До-



Труппа театра в 90-е годы. Фото Вадима Шульца

стоевского, «Там, вдали...» В. Шукшина, «Письма к незнакомке» А. Моруа и А. Моравиа с потрясающей «сборной» московских театров: Е. Васильевой, Е. Весника, Е. Симоновой и уже перечисленных.

Все эти спектакли положили начало театру «Сфера», который окончательно был создан в 1981 году. Но должно было еще пройти время, чтобы появилось в саду «Эрмитаж» то здание мечты, в котором и должен был зажить полной жизнью «живой театр» Екатерины Еланской.

В конце 1984 года Е. Еланской вместе с главным художником театра В. Солдатовым и архитектором Н. Голас удалось спроектировать и воплотить идею сферического пространства: уникального по своим возможностям трансформации единственного зала — кругового амфитеатра с центральной и несколькими сценическими площадками внутри него. Попадая в этот непривычный, буквально завораживающий зал впервые, не один зритель вспомнил, наверное, строки Матери Ма-

рии: «Человечество живо одною круговою порукой добра...»

Лев Аннинский, литературный критик, литературовед, к 30-летию «Сферы» выпустил небольшую, очень содержательную книжку «Музыка “Сферы”». Она состоит из коротких, но очень емких заметок о спектаклях театра, помеченных годами выхода (многие из них были опубликованы в постоянной рубрике критика в газете «Советская культура»). Таким образом, перед нами своеобразный дневник роста не только самого коллектива и все более яркого воплощения смелых художественных и этических задач Екатерины Еланской, но и роста зрительской аудитории. И перечитывая годы и годы спустя книжку, начинаешь задумываться о том, что именно под влиянием этого театра (и Театра на Юго-Западе, который он очень любил и высоко ценил) литературный критик стал критиком театральным: с острым взглядом, тонким умением сопоставлять и соединять воедино реальность

и искусство, видеть самые мелочи спектакля и отмечать их коротко и внятно...

Нет смысла повторяться, возвращаясь мыслью к тому или иному спектаклю — Лев Аннинский, как показало время, во многом оказался прозорливым, прочитав, словно по книге, мысли режиссера. И одно из его метких определений невозможно не вспомнить:

«Я оценил открытие Екатерины Еланской: отход от театра-аудитории, где все сидят рядком и смотрят в одну сторону — к кольцевой композиции, которая продолжает жить в цирке: все сидят вокруг сцены, скрещивая на ней взгляды; а сквозь этот «цирк» виделся мне старый костер и кольцо зрителей-сородичей Единого Племени». Можно лишь продолжить: отчасти, несомненно, оживала в этом пространстве и магия народного творчества — хоровода, в котором происходящее в центре диктовало своеобразный ритм и настроение окружающих... И невольно вспоминаются знакомые всем строки: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке...»

Но зрители тянулись сюда едва ли не в первую очередь и потому, что необычен был репертуар «Сферы». Он был и остается до сей поры театром высокой не только литературы, но и культуры — так много было в нем открытий! Екатерина Ильинична Еланская и в этом оказалась первопроходцем — она сама инсценировала прозу, с поистине снайперской точностью выбирая, что необходимо театру и зрителю как единому целому в тот или иной момент. Так приходили к нам великие романы и великие драматургические создания **А.Н. Островского, А.П. Чехова, Н. Гумилёва, М. Булгакова, М. Цветаевой, В. Набокова, М. Зощенко, Б. Пастернака, Г. Пинтера, Э. Олби, У. Шукшина, Т. Уильямса, А. де Сент-Экзюпери, Ч. Айтматова, Ю. Олеши, А. Стриндберга, Г. Ибсена, М.Ю. Лермонтова, П.И. Мельникова-Печерского, Н.С. Лескова, А. Платонова...** В каждом из названных и не названных произведений открывала Екатерина Еланская главное: не просто вечную тайну человеческой души, но не всегда осознанное стремление чело-

Участники спектакля «Нездешний вечер». Внизу: В. Заманский, Л. Толмачева, Е. Еланская, Г. Егорова.
Вверху: Е. Киндинов, А. Дик, Г. Бортников





А. Коршунов на репетиции спектакля «Дядюшкин сон». Фото И. Ефремовой

века к духовному совершенству, к находжению родственных по мысли и духу людей, к тому единению, которое Аннинский в приведенной цитате сравнил с костром: объединяющим и согревающим...

Может быть, именно поэтому с радостью и готовностью принимали участие в ее спектаклях звезды московских театров? Скорее всего — именно так. И вместе с ними «на равных» трудились артисты сборной Екатериной Ильиничной талантливой труппы, с каждым спектаклем преумножая и оттачивая мастерство.

Когда Екатерина Ильинична скончалась, театр возглавил ее сын — **Александр Коршунов**, замечательный артист Малого театра, сыгравший незабываемые роли на подмостках «Сферы», проявивший себя и как интересный режиссер. Но главное — как профессионал и как личность свято почитающий традиции, заложенные в фундамент «живого театра». И это очевидно в каждой из его работ, если вспомнить хотя бы совсем недавние — удивительные по атмосфере, глубоко захватывающие актерским существовани-

ем, совершенно современные решения «**Старшего сына**» **Александра Вампилова**, «**Затейника**» **Виктора Розова**... Александр Викторович не только ставит спектакли, но и смело приглашает молодых режиссеров, экспериментирует. И все — получается. Может быть, потому что Душа этого пространства не покинула его.

... На протяжении десятилетий зрители, входя в театральный зал, могли украдкой взглянуть: сидит ли на своем месте Екатерина Ильинична Еланская. Теперь их встречает в фойе «Сферы» большая фотография создательницы, возле которой всегда — цветы. А в зрительном зале, выбрав кресло сбоку, обязательно сидит на каждом спектакле Александр Коршунов, так же, как его мать, поглощенный тем поразительным контактом, что захватывает зрителей и артистов тем «единым дыханием сцены и партера», что возможен лишь в «живом театре»...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
 Фото предоставлены театром

СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ЭТЮД О «МОЛОДОМ БАЛЕТЕ»

Смоленскому театру «Молодой балет» Дворца творчества детей и молодежи исполнилось **30 лет**. Он родился в революционном **1991** году. К тому времени в городе уже был театр балета при Доме учителя, основанный еще в конце 50-х заслуженным работником культуры РСФСР **Ириной Константиновной Джавровой** — ученицей легендарной **А.Я. Вагановой**. Этому провинциальному коллективу, который имел статус «народный», журнал «Театральная жизнь» в 1975 году посвятил целый разворот, а имя Джавровой как его руководителя упоминается в энциклопедии «Балет» 1981 года в статье «Балетная самодеятельность».

Но к началу 90-х И.К. Джаврова была уже на пенсии. Кадровый состав Дома учителя волею руководства претерпел ряд изменений, в результате чего несколько хореографов народного театра балета оказались не у дел. В том числе работавшие здесь много лет балетмейстер-постановщик **Елена Егорова** и балетмейстеры-репетиторы **Виктор Смольяков** и **Инна Ефимова** — ученики Джавровой.

По предложению директора Дворца пионеров, только что тогда переименованного во Дворец творчества детей и юношества (ныне — Дворец творчества детей и молодежи), «бездомные» хореографы решили создать альтернативный театр танца, который и получил название «Молодой балет». Возглавила его Елена Ивановна Егорова.

Балет стал содержанием жизни Елены Егоровой с детства, точнее, с момента знакомства в 1969 году с И.К. Джавровой. Угадав в своей воспитаннице будущего балетмейстера, Ирина Константиновна (редкостных душевных качеств человек) позволила ей работать со своим коллективом параллельно собственным занятиям, когда Егорова в 1983 году, отработав по распределению после института, вернулась в родной Смоленск. Настоящий педагог, Джав-

рова умела радоваться успехам своих учеников, ценила их подвижничество, умение трудиться не щадя сил во имя искусства.

Параллельно Елена Ивановна — выпускница **хореографического факультета Ленинградского института культуры** (класс **Р.Ю. Вагабова** и **Б.Я. Брегвадзе**) — преподавала в **Смоленском колледже искусств**, ставила хореографические миниатюры в **Вильнюсской школе искусств им. М. Чюрлёниса**, ее приглашали на разовые постановки в **Смоленский драматический театр**, **Камерный театр** и **Смоленский театр кукол**. Работоспособность Елены Ивановны, ее увлеченность делом, художественный вкус, душевная открытость,

Балетмейстер Елена Егорова





Елена Егорова на ступеньках Венской оперы. 2016

светлое восприятие жизни, неистощимость на выдумку в области пластических форм поражают и вызывают восхищение.

Как все новое, рождался «Молодой балет» трудно. Не было не только костюмов и декораций, не хватало пуантов, специально оборудованных для занятий балетом классов и многого другого. Костюмы и реквизит, накопленные за многие годы И.К. Джавровой, остались в Доме учителя. Было по чему вздыхать: Ирина Константиновна обеспечивала свой театр всем необходимым благодаря многолетней дружбе с педагогами Большого театра в Москве. Ведь со многими из них она была близким знакомом еще по совместной учебе в детской балетной школе и Ленинградском хореографическом училище. К тому же у Джавровой был замечательно легкий

характер. Для нее не существовало проблемы раздобыть в Большом списанные пачки и пуанты. А «Молодому балету» предстояло обзаводиться всем в пору обвала цен и хронического безденежья, что порой тяжелее тотального дефицита.

Правда, были и радости: практически все юные балерины и танцовщики, которые в Доме учителя занимались у Егоровой, Ефимовой и Смольякова, вслед за своими педагогами перешли во Дворец творчества. Ощутимая поддержка новому коллективу также была оказана областным методическим центром народного творчества.

В это же примерно время в качестве балетмейстера-постановщика Егорова была приглашена в штат **Смоленского экспериментального театра драмы** (так с осени 1991 по сентябрь 1999 года назывался областной драматический театр, ныне – **Смоленский государственный академический драматический театр имени А.С. Грибоедова**), творческий лидер которого **Петр Дмитриевич Шумейко** мечтал создать в Смоленске синтетический театр, где наряду с драматическими были бы музыкальные и пластические спектакли.

Статус штатного балетмейстера-постановщика государственного театра придавал уверенности в своих силах и профессионализме. Для артистов театра были введены тренировки по пластике. Набрана также балетная группа. В первый состав вошли семь человек: брат и сестра **Казакovy – Елена и Дмитрий, Ирина Иванова, Инна Переходцева, Людмила Пушкина, Ольга Ярошенко, Алексей Проценков**. Среди первых поставленных на сцене драматического театра хореографических миниатюр – «**Болеро**» на музыку **Равеля** – потрясающей экспрессии короткометражный спектакль на двоих, драматургической основой которого стала пьеса «**Жизнь человека**» **Леонида Андреева**. Исполняли «Болеро» Елена и Дмитрий Казаковы. Очень выразительным по пластике и эмоционально наполненным получилась номер по пьесе **С. Беккета** «**Приходят и уходят**» на музыку **Бетховена** с участием всей балетной группы.



Дмитрий и Елена Казаковы в хореографической миниатюре «Расставание»

Летом 1993 года, когда Смоленский театр драмы с «Капитанской дочкой» и «Коньком-горбунком» участвовал в фестивале по русской классике в Калуге, зрители и журналисты не поверили главному режиссеру Петру Шумейко, что в Смоленске не музыкальный, а драматический театр...

Благодаря спектаклю-сказке «Конек-горбунок» я и познакомилась с Еленой Ивановной Егоровой как с балетмейстером. Роль Кобылицы исполняла солистка театра «Молодой балет» Елена Казакова — в ту пору еще студентка мединститута. Она только танцевала. Слова Кобылицы, обращенные к Ивану-дураку, звучали в записи. Получилось совершенно как в сказке — настоящее волшебство.

Весной 1994 года в театре драмы появился **Игорь Войтулевич** — очень музыкальный, бесконечно увлеченный профессией молодой режиссер. Их творческий союз с Еленой Егоровой и художником-постановщиком **Николаем Агафоновым** оказался счастливым и необычайно плодотворным.

Логическим продолжением занятий танцем и пластикой в театре драмы стал спектакль «Играем в кабаре». Он появился в 1996 году во время финансового кризиса в стране. Актеры и сотрудники театра по три месяца не получали зарплаты. В театральном буфете еда отпускалась в долг. Первый показ спектакля на зрителя был в костюмах из подбора. Инсценировку написали Игорь Войтулевич и артист **Александр Тараньжин**, а музыку подбирали все участники спектакля. Получился, образно говоря, настоящий коктейль из произведений **Майка Наймана**, **Филипа Гласа**, других композиторов, песни и музыкальные фрагменты из репертуара **Марлен Дитрих**, **Александра Вертинского**. Принцип построения действия — в виде пантомимы — напоминал фильм **Э. Сколы** «Бал». Завсегда в кабаре, каждый со своими привычками и комплексами, бурно приветствуемые хозяином, роль которого исполнял Александр Тараньжин, встречаются по вечерам, общаются или присутствуют молча. Вместе с сидящими в зале зрителями смотрят концертную программу, составленную из вокальных и хореографических номеров, а также драматических миниатюр. Но вот начинается Первая мировая война, мужчины уходят на фронт. Потом они возвращаются, конечно, не все...

Из ярких хореографических вставок мне вспоминается танец «Расставание» в исполнении Елены и Дмитрия Казаковых. Несколько лет спустя эту миниатюру уже не в спектакле, а как отдельный номер исполняли новые выпускники «Молодого балета» **Олег Кудрявцев** и **Дарья Аристархова**.

Олег Кудрявцев, который в 2008 году окончил Смоленский институт искусств как артист театра и кино и работал актером в театре драмы, много лет подряд участво-



Сцена из балета «Белоснежка и семь гномов»

вал в майских отчетных концертах «Молодого балета». Сейчас он является постоянным ведущим этих творческих вечеров.

Почти 15 лет в репертуаре Смоленского драматического театра продержался спектакль Игоря Войтулевича «Кармен», поставленный по мотивам новеллы **Проспера Мериме**. Пьесу написал сам режиссер, сценография Николая Агафонова. Во время встречи со зрителями в Доме актера после премьеры «Кармен», которая состоялась в конце театрального сезона 1996–1997 годов, Игорь Геннадьевич назвал этот спектакль «балетом со словами». И добавил: хотя образ Кармен давно его привлекает, однако он не решился бы поставить такой спектакль, если бы в театре не было Елены Егоровой, что фактически она его соавтор.

«Балет со словами» — это, конечно, преувеличение, но, безусловно, есть здесь большая доля правды. Спектакль пластический, немного авангардный. Текст пьесы в некотором роде комментарий к происходящему. Произносит текст то главный герой — Хосе, то Автор. Очень кра-

сиво была решена сцена любви. Появление на сцене Тореадора — вообще чисто танцевальный номер. Не случайно роль Эскамильо в спектакле всегда исполнял артист Молодого балета: первым был Дмитрий Казаков, затем **Евгений Кугаков** и, наконец, Олег Кудрявцев.

Отчетные концерты «Молодого балета» ежегодно проходят на большой сцене театра драмы, которая благодаря своим размерам идеально подходит для балетных представлений. При составлении программы вечеров учитывается, что в зале присутствуют родители юных балерин и танцовщиков, которым хочется увидеть своих детей на сцене. Поэтому к итоговому концерту сезона обязательно репетируют композиции на детскую тему.

Восхищают вкус, чувство меры, такт постановщика, искренность и естественность юных исполнителей. И шуточный танец «Кавалеры» (музыка **К. Хачатуряна**) на троих танцовщиков, и живописный танец-игра «Болтушки» (музыка **С. Гутеева**), и «Летний дождик» (музыка



Сцены из балета «Снежная королева»





Танец «Тореадор»

И. Штрауса) с чудесными голубыми зонтиками, и полный щемящей искренности танец «Первое слово» (музыка **Б. Жерара**) в исполнении младшей и средней группы подкупают детской непосредственностью. Замечательна «многонаселенная» композиция «Фруктовый десерт» (музыка **Е. Крылатова**), которая заканчивается искусным трюком, когда из огромного торта, как из сказочного цветка, появляется крошечная девочка — самая юная артистка «Молодого балета». К слову, костюмы на протяжении многих лет придумывает и шьет своими руками беззаветно влюбленная в искусство балета мама одной из теперь уже бывших солисток театра — **Наталья Борисовна Агеева**, преданный и неутомимый союзник.

Во всем, за что берется Елена Ивановна Егорова, для нее наряду с внешней стороной всегда важны содержательная и воспитательная составляющие. В 2002 году ее ученики **Никита Бабарин** и **Елена Антонова** были признаны лучшим дуэтом Всероссийского фестиваля классического танца «Душой исполненный полет». Каждый

год балетмейстер готовит что-то новое, а также восстанавливает и творчески переосмысливает уже знакомые и полюбившиеся публике танцы с другими подростками и повзрослевшими исполнителями.

Несколько запоминающихся номеров из репертуара Дмитрия Казакова танцевал Олег Кудрявцев. А яркий, зажигательный танец аргентинских пастухов «Гаучо», который в 1990-е годы исполняли Дмитрий Казаков, **Андрей Витченко** и заслуженный артист РФ **Анатолий Полозенко**, в 2008 году возвратился в репертуар благодаря **Алексее Ноздрачеву** и девушкам: **Валерии Агеевой** и **Марии Васильевой**. И хотя, безусловно, «Гаучо» — мужской танец, и балерины, несмотря на костюмы, служили как бы фоном, учитывая творческую индивидуальность, мастерство и актерское обаяние Алексея Ноздрачева, эксперимент можно признать удавшимся. А весной 2012 года «Гаучо» уже танцевали подростки — юные танцовщики **Артем Сидоров**, **Арсений Кузнецов**, **Елисей Проценков**. Елисей — сын солиста «Молодого балета» Алексея Проценкова, который



«Фруктовый десерт». Младшая группа театра «Молодой балет»

входил в первый состав балетной группы Смоленского драматического театра.

За 30 лет работы художественный руководитель уникального коллектива «Молодой балет» Елена Егорова поставила пять оригинальных одноактных спектаклей. Участвуют в них не только солисты, но и кордебалет. Самой первой была «Белоснежка и семь гномов» на музыку **Карена Хачатуряна**. Существует две редакции «Белоснежки». Впервые спектакль был поставлен в начале 1990-х и горячо одобрен Ириной Константиновной Джавровой. Во второй раз – в 2008 году. Постановку приурочили к 90-летию со дня рождения любимого Учителя.

«Белоснежка и семь гномов» – спектакль динамичный, с внятно прочитывающейся сюжетной линией и драматическими акцентами. В то же время он красив по танцу и общей цветовой гамме. Как опытный режиссер, зная возможности каждого конкретного артиста, старается «прикрыть» недостатки и, наоборот, ярче осветить достоинства, так и Егорова использует такие хореографи-

ческие приемы, чтобы ее танцовщики-любители оказывались на сцене в наиболее выигрышном положении.

Маленькие балерины, исполнительницы роли гномов (средняя группа театра «Молодой балет») в спектакле выполняют в основном декорационную роль. Не так просто отличить, кто из них Умный, кто Ворчун, кто Весельчак, кто Стеснительный, да это и не нужно. По сюжету они необходимы – и они есть: маленькие, в колпачках, в одинаковых красных штанишках и полосатых гольфах. Зато можно с полной уверенностью сказать: спектакль бы не получился, если бы в коллективе не было такого замечательного артиста, как Алексей Ноздрачев. В «Белоснежке» он исполнил партию Принца. Кстати, Алексей – сын Елены Казаковой и родной племянник ее брата Дмитрия, то есть он является продолжателем артистической династии Казаковых, о которых, так уж получилось, здесь неоднократно упоминалось.

В 2008 году Алексей Ноздрачев в номинации «Классический танец» участвовал в



Сцена из балета «Кошкин дом»

VII Дельфийских играх России, которые проходили в Новосибирске. Медали он не получил, проиграв в состязании с молодыми профессионалами — солистами Новосибирского театра оперы и балета (он выступал в возрастной категории 18–23). Однако жюри оценило артистичность молодого солиста, особенно отметив «Сентиментальный этюд» на музыку Ф. Шопена (хореография Елены Егоровой).

Кроме «Белоснежки» Егорова поставила одноактные балеты «Три поросенка», «Золушка», «Снежная королева», «Гадкий утенок». О том, какого уровня эти произведения, может свидетельствовать ряд побед театра «Молодой балет» на многих фестивалях и конкурсах. Взять, к примеру, V Всероссийский фестиваль детских любительских музыкальных театров «Синяя птица» 2004 года, собравший в столице десять балетных и восемь оперных детских коллективов со всей России. Конкурс проходил на сцене Государственного детского музыкального театра им. Н.И. Сац. Гран-при получил ба-

лет Елены Егоровой «Гадкий утенок». «Казалось бы, — пишет в газете «Дом актера» театровед Ирина Муравьева, — что нового можно открыть в этом старом андерсеновском сюжете о гадком утенке, заезженном вдоль и поперек в детских театрах, мультиках и кино? Однако в спектакле Егоровой сюжет датского сказочника заиграл совершенно другими красками: вдруг оказалось, что здесь полно юмора и иронии, веселых характеров и забавных ситуаций. И трогательный гадкий утенок попал здесь не в скучный неказистый мир домашних птиц, а в блестящий и невероятной смешной птичий двор, где есть свой герой — Петух, сердцеед с подсолнухом в руках, выделявающий эффектные «па» под музыку Россини и доводящий до обморока местных красавиц — Куриц и Уток. Любовные страсти на этом дворе разыгрываются нешуточные: одни пернатые дамы борются за Петуха, другие сплетничают, третьи отплясывают разухабистый «гусачий» рок-н-ролл. Королевские утки оттягиваются на полную катушку в «нэп-



Алексей Ноздрачев в хореографической миниатюре «Сентиментальный этюд»

манском» танго. Музыка, подобранная хореографом, соответствует предложенному миксу: пернатые резвятся под немислимый набор из мелодий Брэговича, Гуно, Россини, Олдфилда. А особую прелесть этой дворовой катавасии придают юные танцовщицы, исполняющие роли утят и цыплят – птенцов, запутавшихся в любовных страстях мамаш. Егорова выводит их маленькие роли на уровень драматических, и зритель с увлечением следит, как послушные птички младенцы успевают на сцене все: и за яйцами приглядеть, и в дворовых плясках поучаствовать, и утенка, затанцевавшего с ослепительной красавицей бабочкой, с глаз своих ревнивых мамаш прогнать. И все эти дурашливые страсти, и развеселое перетягивание дворовой братвой гигантского червяка-каната, и изгнание героя, с которым тут же за околицей смачно закуривают папиросу местные гусаки-хулиганы, пронесаясь, словно наваждение, заканчиваясь удивительной по красоте сценой преображения трогательного утенка в Лебеда».

В январе 2015 года, в Хельсинки на V Международном фестивале-конкурсе детского и юношеского творчества «Скандинавские открытия», в котором принимали участие творческие коллективы из разных городов России, Азии и Европы, «Молодой балет» также получил Гранпри. На конкурс были представлены экспрессивные по замыслу и воплощению групповые танцевальные зарисовки: «Вальс» на музыку М.И. Глинки и «Мираж» на музыку Р. Дюпера.

Жюри отметило лаконичность номеров, их профессиональную хореографию и артистизм исполнителей. Поскольку хореография также отличалась оригинальностью, жюри присудило диплом «Лучшего балетмейстера» руководителю театра «Молодой балет» Елене Ивановне Егоровой. А в 2018 году коллектив стал обладателем Национальной премии в области культуры и искусства «Будущее России».

Светлана РОМАНЕНКО

ПОСЛЕ ШОПИНГА

В Музыкальном театре Республики Карелия художественный руководитель Московского академического Детского музыкального театра имени Наталии Сац **Георгий Исаакян** поставил оперу «Царская невеста» **Николая Римского-Корсакова**. Премьера стала третьей в сезоне после «Мистера Икс» **Имре Кальмана** и «Алеко» **Сергея Рахманинова**.

Через опереточную историю с драматической развязкой, но абсолютно счастливым финалом, и опыт одноактной психодрамы ученика Петра Чайковского Карельский музыкальный пришел к освоению исторической оперы темных страстей. Поступили му-

дро, выждав время, пока схлынет сезон смотрин столичных и нестоличных «Царских невест», по результатам которых эксперты «Золотой Маски» приняли суровое решение не брать в short list ни одну.

Петрозаводская «Невеста» выстрелила резкостью, прямотой и жесткостью художественного решения. Спектакль начинается сухим цокотом-«стоккато» пешеходов по одной из московских улиц еще до увертюры.

Режиссер задает напряженную прозаическую интонацию, предвещая, что время и место действия оперы будут изменены. Дирижеры **Михаил Синькевич** и **Владимир Кулагин** интегри-

«Царская невеста». Сцена из спектакля



ругают бешеный пульс безумной столичной жизни в оркестровую ткань. Гигантский прозрачный куб в центре сцены между стрелами зданий Москва-сити и золотыми куполами Успенского собора смотрится как декорация шоу «За стеклом»: наблюдательный пункт для сплетен и пересудов любопытствующих обывателей. В нем, кубе, подглядывает за своей разлучницей Марфой брошенка Любаша, чей «благодетель» Григорий Грязной после бурной ночи с эскорт-девицами предается рефлексии: «Куда ты, удаль прежняя, девалась, куда умчались дни лихих забав...» На грани распада личности, утомленный столичным солнцем, потерявший ориентиры во времени и пространстве, он, хоть и сознается в содеянном, но в себя, похоже, так и не придет. Таким, последова-

тельно проводя от начала к финалу линию поведения персонажа, запоминается **Вадим Мокин**, тогда как у его коллеги **Павла Назарова** все получается с точностью до наоборот: его Грязной пытается превозмочь обстоятельства, вырваться из плена иллюзий и образа жизни, навязанного ему партией — «вокальной» и «государственной».

Режиссер перемещает героев драмы **Льва Мея** из Александровской слободы 1572 года в Москву 2021-го со всеми сопутствующими тому обстоятельствами и эффектами. Опричнину при помощи художника **Татьяны Ногиновой** обряжает в одинаковые куртки-алаяски, заставляя, как и полагается по либретто, рыскать «добрых молодцев» в поисках неугодных. Роль сподвижника Ивана Грозного Малюты-Скуратова ложится на **Юрия За-**

Сцена из спектакля





Грязной – П. Назаров, Любаша – Е. Гудкова

ряднова как влитая. Ему оставляют шубу с богатым меховым воротом из правильных, прописанных в либретто времен, и все повадки усача-карателя, выполняющего приказы диктатора — узнаются слёту: и хищные улыбочки, и игра в породу, и обманчиво-гладкая покровительственность речей.

В насквозь лицемерном мире трудно быть самим собой, паче — исключительным, идеальным. Марфа с Дуняшей предстают при первом появлении с кучей пакетов после шопинга. Первая не различается с айфоном, куда постоянно плянется и делает сэлфи все время, пока поет свою арию про Новгород. Покрепившись направо, в сторону золотых куполов, подружки демонстрируют свои футболки с вышитыми на них гербо-

выми орлами. Так и живут — грешат да молятся.

У сопрано Эльвины Муллиной и Натальи Ландовской Марфы разные. У Муллиной смахивает на «снегурочку», не созревшую для «амуров» и не успешную насладиться собственной красотой, налюбоваться на себя в окошко гаджета. Паренек в цветастой рубашончке Ваня Лыков (сладкоголосый Чингиз Кадыров) ей точно не пара, но не «свой» он и в строю суровых чернорубашечников. Марфа Ландовской — особа психически куда более подвижная, готовая мгновенно сорваться в пропасть от столкновения с непредвиденным. В финальной сцене пистолет, оброненный Грязным, оказывается в руках бедняжки. Марфа Эльвины Муллиной



Марфа – Э. Муллина, Дуняша – Д. Батова

стреляется, будто не ведая, что творит, Марфа Наталья Ландовской, наоборот, сознательно, понимая, что выйти из мира, в какой попала, можно только в одни двери.

Исполнительницы партии Любаша тоже отличаются радикально. У **Маргариты Чемдуж** – столь юная, что и не знает, как поэлегантнее надеть вызывающе яркое платье, чем использовать последний шанс вернуть Грязного. Любаша **Евгении Гудковой**, любящая до потери сознания, водружает на себя дикий белый парик, дабы соблазнить Григория новым имиджем наповал. И акапельную песню «Снаряжай скорей, матушка родимая» поют по-своему. Обладательница чувственного, тембрально богатого и не вполне ограненного мец-

цо Чемдуж не слишком удачно пытается сыграть в эстрадную звезду, Гудкова убирает всю внешнюю красоту, погружаясь в глубины сердечные, заставляя зал затаить дыхание.

В финале Любаша выглядит так, что впору начинать новый сказ и раскручивать необъявленный постановщиками background. Является на расправу эдакой злодейкой-амазонкой в шапке-кубанке, нам очевидно намекают на ее казачье происхождение. Дальше – по лекалам Мея: кидается под нож, чтобы непобежденной соперницей отправиться в Вечность.

Владимир ДУДИН

Фото предоставлены пресс-службой
Музыкального театра республики Карелия

герман постников — легенда брянской драмы

В 2019-м, объявленном Годом театра, коллектив **Брянского театра драмы им. А.К. Толстого** и **Брянское отделение Союза театральных деятелей России** обратились в администрацию города с инициативой установить мемориальную доску на доме № 24 по проспекту Ленина в Советском районе Брянска, где жил народный артист РСФСР **Герман Дмитриевич Постников**. Идею поддержали городские чиновники и депутаты, и **25 мая 2021 года** появился этот важный знак памяти.

Таганрог–Брянск

Имя Германа Дмитриевича Постникова появилось в списке труппы Брянского драматического театра в **1965 году**. Ему

Герман Дмитриевич Постников



было 52. Заслуженный артист РСФСР приехал из **Таганрогского театра имени А.П. Чехова**, где исполнял основные роли чеховского репертуара: **Дорн** («Чайка»), **Войницкий** («Дядя Ваня») **Лопухин** («Вишневый сад»). Служил в театрах **Симферополя**, **Нижнего Тагила**, **Орджоникидзе**, в театре **группы Советских войск в Польской Народной Республике**.

В Брянский театр Постников пришел уже сформировавшимся артистом, со своей жизненной и творческой позицией, с богатым репертуарным листом (**Каренин**, **Макар Нагульнов**, профессор **Окаёмов**, **Лаврецкий**, **Тихон** в «Грозе»). И с первых же театральных работ сумел завоевать признание коллег и искреннюю любовь брянской публики.

Премьерный зритель в те времена был категорией особой... Театралы! В премьерном зале все знали друг друга, по крайней мере, в лицо. Это была особая каста брянских жителей. Они раскланивались при встречах на улице, обменивались впечатлениями о спектакле. При этом статус собеседников совершенно не имел никакого значения. А если в программке спектакля указаны были два состава исполнителей — они непременно смотрели каждого! Обсуждали, сравнивали. И вот эту публику покорила Герман Постников с первых шагов на брянской сцене.

Всего две роли: яркий, эпизодический, по существу, образ гитлеровского наместника на Украине **гауляйтера Коха** в спектакле «**Сильные духом**» и одна из главных ролей — **Чадаев** — в спектакле «**Вдовец**». Даже эти две первые работы в нашем театре позволяют судить о творческом диапазоне актера. С одной стороны — образ гитлеровского ставленника, получившийся нестандартным, не ходуль-



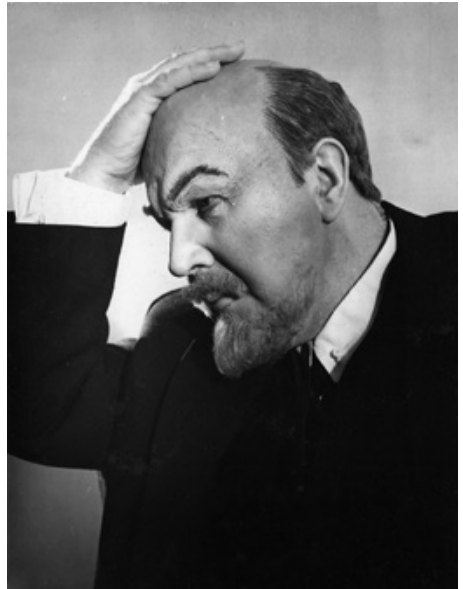
«Царь Федор Иоаннович». Шуйский – Г. Постников, Годунов – В. Богатырёв

ным, а с характерными подробностями, с другой стороны – наш современник, простой шофер-«бараночник», красоту души которого сумела разгадать незаурядная женщина. Разгадать и поверить. Следующей большой работой актера стало создание образа **В.И. Ленина** в спектакле «**Шестое июля**» в постановке нового главного режиссера театра **Анатолия Новикова**. Так творческий портрет Г.Д. Постникова определился в первый же сезон.

Сын фабриканта в образе Ленина

Герман Постников родился в **1913** году в **Нижнем Новгороде** в семье мелкого служащего. Так указал с подачи самого Германа Дмитриевича в творческом портрете актера для газеты «Брянский рабочий» в 1966 году **Александр Васильев**, директор Брянского театра и театровед. Лукавство? Да, но понятное и объяснимое. Г.Д. Постников родился в семье крупного фабриканта из Сормово (ныне один

«Третья патетическая». В роли В.И. Ленина





«Стакан воды». Герцогиня Мальборо – М. Гермацкая, герцог Болингброк – Г. Постников

из районов Нижнего Новгорода). И как вспоминает журналист **Юрий Григорьев**, сын **Л.Г. Тарасовой** – супруги Постникова: «...Когда в Брянск приехала мама Германа Дмитриевича, то в полу-шутку, а по сути всерьез, просила близких и родных называть ее «барыней», а сына «баринном»...» Сразу вспоминается парадный портрет Германа Постникова с неизменной бабочкой!

А начинался его путь в профессию как у многих. В 1930-м окончил десятилетку и по настоянию отца поступил в плановый институт. Интерес к театру проявился рано: он принимал участие в школьных любительских спектаклях. Студентом, тайком от отца, поступил в актерскую школу-студию при **Горьковском драматическом театре**.

Экзаменом на творческую состоятельность стало исполнение роли **Полежаева** в спектакле «**Профессор Полежаев**» («**Беспокойная старость**» **Л. Рахмано-**

ва) – первое публичное выступление молодого актера. Молодому человеку сложно было перевоплотиться в 75-летнего интеллигента-ученого, перешедшего на сторону молодой Советской республики. Трудная творческая задача в 22 года! Пришлось перечитать множество книг о Тимирязеве, который являлся прообразом профессора Полежаева.

В **1939 году** Постникову довелось работать над сценическим воплощением образа **В.И. Ленина** в спектакле «**Вечное перо**» **Н. Шестакова**. Необходимо напомнить, что в то время образ вождя был художественно воссоздан только выдающимся актером эпохи **Б.В. Щукиным**, а на сценах периферийных театров еще не нашел воплощения и – главное! – разрешения его воплощать. Это усложняло работу актера. Но «За удачное исполнение роли **В.И. Ленина**» **Г.Д. Постников** получил специальную премию и был награжден творческой командировкой в Москву.



«Чилийская трагедия». В роли Сальвадора Альенде

«...и вечный бой». Родионова – Т. Силина, Кержацкий – Г. Постников





*«Аристократы». Начальник лагеря – Г. Постников,
Соня – А. Корнилова*



*«Дело, которому ты служишь».
В роли хирурга Богословского*

В годы Великой Отечественной войны Постников участвовал во фронтовых бригадах на **Волховском фронте**, награжден правительственными наградами.

Пас. В футболе и на сцене

Он исключительно, порой до жестокости, был требователен к себе и мягко, но настойчиво, к товарищам по сцене. Эта требовательность шла не от человеческого характера, а от осознания актером эстетических и нравственных идеалов, от точного понимания силы воздействия театрального искусства, где не может быть места фальши. Недаром для него — заядлого футбольного болельщика (фанат, как бы теперь сказали, В. Лобановского и киевского «Динамо»), преферансиста, игрока и тонкого ценителя русского бильярда, — ключевым поняти-

ем, соединяющим хобби и профессию артиста, было слово «пас». Как важно дать «пас» вовремя, грамотно, элегантно. Именно пас определяет дальнейший процесс и приводит к победе. На сцене и на футбольном поле.

Почти двадцать лет счастливой актерской судьбы было у Германа Постникова в Брянском драматическом.

Раввин Де Сангес с молодым **Леонидом Кулагиным** в спектакле «**Уриэль Акоста**» **К. Гуцкова**. Спектакль, который до сих пор вспоминают брянские театралы! **Царь Федор** в «**Царе Федоре Иоанновиче**» **А.К. Толстого** в постановке **А. Новикова**. **Генри Сент-Джон, виконт Болингброк** — в замечательном дуэте с **М. Гермацкой** в «**Стакане воды**» **Э. Скриба**.

А образы русского купечества — мощные, колоритные, достоверные: **Кнуров**



«Энергичные люди». Вера Петровна – Т. Силина,
Аристарх Петрович Кузьмин – Г. Постников



«Зимняя сказка». Камилло – Г. Постников,
Клеонт – В. Богатырёв

(«Бесприданница» А.Н. Островского), Егор Булычев в одноименной пьесе М. Горького, Хлынов из «Горячего сердца» А.Н. Островского.

Брянский Сальвадор Альенде

Яркими событиями семидесятых годов в истории театра и творческой карьере Г.Д. Постникова стали спектакли «Аристократы» Н. Погодина (чекист, начальник лагеря) и «Чилийская трагедия» (Сальвадор Альенде, президент Республики Чили) Ю. Чепурина в постановке нового главного режиссера театра В. Терентьева.

Спектаклем «Чилийская трагедия» Брянский театр одним из первых в стране откликнулся на события в Чили, всколыхнувшие весь мир в 1972 году. Спектакль удостоен памятного вымпела ком-

мунистической партии Чили. О нем писала центральная пресса. Театр показывал спектакль в Москве на сцене Театра им. Вл. Маяковского и на гастролях в Народной Республике Болгарии.

На Всесоюзном фестивале спектаклей, посвященном 30-летию Победы, спектакль «Господин бургомистр» П. Лучина в постановке Владимира Голуба отмечен дипломами Министерства культуры СССР и Министерства культуры РСФСР, а исполнитель главной роли Герман Постников награжден Серебряной медалью памяти народного артиста СССР А.Д. Попова.

Но самыми важными и значимыми наградами для Г.Д. Постникова были аплодисменты зрительного зала. Ему и его коллегам по сцене (а коллеги!!! – Мария Гермацкая и Татьяна Силина, Констан-



Знак памяти артисту Герману Постникову



Торжественное открытие мемориальной доски на доме в Брянске, где жил Герман Постников

тин Вологдин, Василий Богатырев, Николай Лисовский, Александр Бабаев, Борис Зайденберг, Леонид Кулагин, Павел Ефимов, Инга Хотяновская, Марина Гаврилова, Валерий Прохоров, Валерий Мацапура, Владимир Мусатов и ...) аплодировали на спектаклях «Энергичные люди» Василия Шукшина, «Горе от ума» А.С. Грибоедова и «Берег» Юрия Бондарева, «Зимняя сказка» У. Шекспира и «Чудаки» Максима Горького. Аплодировали в родном Брянске и в гастрольных поездках театра.

В 1976 году Г.Д. Постникову присвоили почетное звание «Народный артист РСФСР».

Его театр

Артисты редко уходят на пенсию. Герман Постников ушел. В 70 лет. Здоровье больше не позволяло выходить на сцену. Из окон его квартиры на проспекте Ленина хорошо видна Театральная площадь и кусочек здания театра. Его театра. Но этот порог он больше не переступал. Ни разу. Вот такой характер.

Ушел из жизни в 1996-м, на 83-м году жизни, а в истории Брянской драмы осталась почти двадцатилетняя страница творческих побед народного артиста РСФСР Германа Дмитриевича Постникова.

Ирина ДРОХАНОВА

Фото из архива Брянского театра драмы им. А.К. Толстого

«НАДЕЖДЫ ЛУЧШИЕ И ГОЛОС БЛАГОРОДНЫЙ...»

Олега Далья невозможно представить 80-летним. Зная артиста близко, называли его человеком без возраста. И, смущаясь, добавляли, что на самом-то деле они его не знают. Он так и остался человеком-тайной...

Сквозь туман кремнистый путь блесит

«...думая о Дале, — признавался **Борис Львов-Анохин**, последний режиссер в жизни артиста, — я совсем не могу представить его себе остепенившимся, постаревшим, погрузневшим. Не могу представить его в пятьдесят, шестьдесят, семьдесят лет. В душевной памяти навсегда остался этот юношеский силуэт, этот надменный, иногда почти жестокий духовный аристократизм, этот образ принца из сказки — только со стальным мужским характером».

Даль — не загадка, а именно тайна. Ключ к ней, если он вообще существует, скрыт в поэзии **Лермонтова**. Уход из

мира поэта и появление в нем артиста разделяет столетие, за которое человечество ни на шаг не приблизилось к ответу на, возможно, главный для себя вопрос о том, что такое свобода и где пролегает граница, отделяющая ее от несвободы. Для мальчишки из тогдашнего подмосковного города Люблино поиск ответа станет смыслом жизни, но вряд ли Олег, выбирая профессию, знал об этом. Может быть, догадывался?..

Кем только он не мечтал стать — художником, музыкантом, летчиком, спортсменом. Стал актером, решив, что это — профессия универсальная: можно прожить, «проиграть» все, о чем мечталось. Впрочем, в каком-то интервью Даль

Олег Даль





Кадр из к/ф «Женя, Женечка и "Катюша"». Женя Кошлыкин — О. Даль, Женечка Земляникина — Г. Фигловская

признался, что выбрал актерство, когда впервые прочел «Героя нашего времени» — чтобы непременно сыграть **Печорина**. И ведь сыграл... Воля у него была железная. Олег с детства картавил, но исправил этот изъян, как говорится, своими силами.

На экзамене в **Щепкинском училище** выдал монолог **Ноздрёва** из «**Мертвых душ**». Комиссия рыдала от смеха — слишком велик был контраст между «каноническим» видом гоголевского персонажа и внешностью абитуриента. Но когда юноша с горящим взглядом начал читать «**Мцыри**», строгие экзаменаторы поняли: внешность в нем — не главное. Старательного студента Щепка не получила — со второго курса Даль начал сниматься в кино. **Николай Александрович Анненков**, мастер их курса — а вместе с Олегом учились **Виктор Павлов**, **Виталий Соломин**, **Михаил Кононов** — с усмешкой признавался, что учиться ему было просто некогда.

В «**Современник**» **Олега Даля** привела **Алла Покровская** — Ефремов всегда отправлял своих актеров на дипломные спектакли в поисках достойных кадров. Показ проходил в два этапа — на первом соискатель играл отрывок по своему выбору, на втором — из спектакля театра. Что именно показывал Олег, сейчас уже не установишь, но впечатлением от этого показа поделилась впоследствии **Людмила Гурченко**, тоже пробовавшаяся в этот день: «... когда реакция стала особенно бурной, я заглянула в фойе, где проходил показ. Худой юноша вскочил на подоконник, что-то выкрикивал под всеобщий хохот — оконные рамы сотрясались и пищали, — а потом слетел с подоконника чуть ли не в самую середину зала, описав в воздухе немислимую дугу. Ручка из оконной рамы была вырвана с корнем. На том показ и кончился. Всем все было ясно. После такого триумфа мне оставалось только сделать тройное сальто и вылететь в фор-



Фильм-спектакль «Страницы журнала Печорина». Печорин — О. Даль, Вера — О. Яковлева

точку». Впрочем, Гурченко взяли в труппу и без этого.

На втором туре Даль и Павлов выбрали **«Голого короля»**, сыграв сцену между **Генрихом** и **Христианом**. Приняли обоих и тут же ввели в спектакль. Вводов было много, но остальные — на эпизодические роли в **«Сирано де Бержерак»**, **«Обыкновенной истории»**, **«Декабристах»**... Первой значимой самостоятельной роли пришлось ждать два года.

Что же мне так больно и так трудно

В спектакле **«Всегда в продаже»** по пьесе **Василия Аксенова** партнершей Дalia была Людмила Гурченко: «Олег исполнял роль трубача-джазмена, а я его подружку — стилистку в черных чулках и короткой малиновой юбочке. История знакомая: поженились, ребенок, бедность. Их соединила музыка. И они жили музыкой: «А помнишь, Элка, как ты стояла у сцены, а я играл...» Мы пели с Далем на два голоса нашему ребенку ко-

лыбельную — популярный американский рождественский блюз. Зал притихал. И от этого мы пели еще тише. И чувствовали, что «туда, туда»... Когда Даль выходил на свое соло, когда он появлялся на авансцене с трубой, когда его длинная, неправдоподобно узкая в бедрах фигура изгибалась вопросительным знаком — никто не верил, да и не хотел верить и знать, что это звучит из динамика фонограмма. Конечно, это играл сам артист. Трубач в исполнении Олега Дalia был образом музыканта, артиста, взлетевшего высоко и прекрасно понимающего свою высоту».

В 1968 году Галина Волчек поставила пьесу **Горького «На дне»**, где Олег Даль сыграл **Ваську Пепла**. И показал удивленному зрителю не закоренелого преступника, но человека с нежной, возвышенной душой поэта. Потом были **Камаев** в **«Провинциальных анекдотах»**, **Балалайкин** в **«Балалайкине и Ко»**, **Борис** в **«Вечно живых»**, сэр Эн-



«Веранда в лесу». О. Яковлева и О. Даль

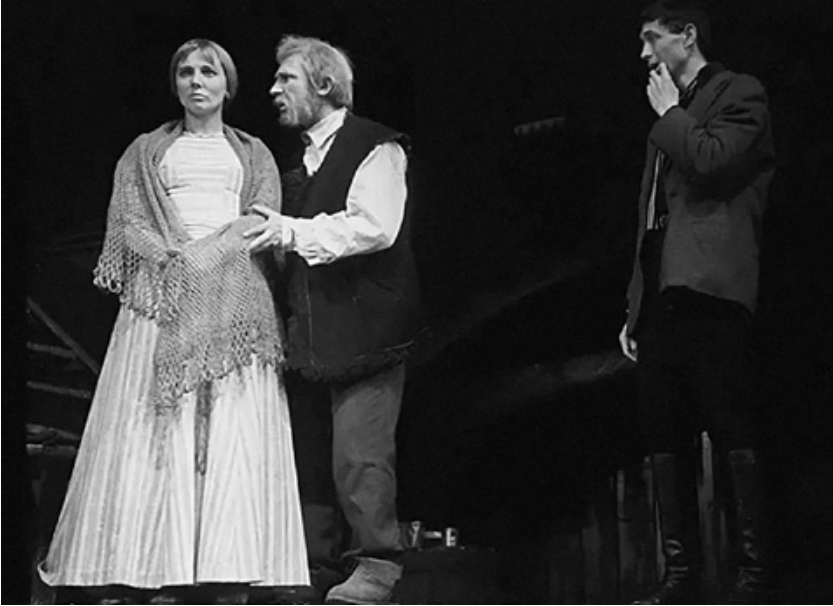
дрю Эгьючик в «Двенадцатой ночи». Играй себе и радуйся. Но это было не про Дая. На свое несчастье, он достаточно быстро терял интерес к новой роли — она становилась для него пройденным этапом. А если его назначали на роль, которая не казалась ему интересной, то неизменно следовал отказ: так произошло сначала с «производственной» постановкой «Погода на завтра», с «Вишневым садом», где актер должен был играть **Петю Трофимова**. В довершение всего создатель театра покинул его. И Даль, набравшись смелости — известно, что он завидовал коллегам, кто нашел в себе силы сделать это раньше, — ушел из «Современника».

И дело было не только в Ефремове. Даль продолжал жить по тому Уставу, который всеми остальными уже был сдан в архив. **Валентин Гафт**, долгие годы друживший с Далем, с грустью констатировал: «Его уходы из театров мне понятны. Мне, например, повезло. Я

нашел «Современник» сразу и гораздо раньше. А Олег после «Современника» театра уже не находил. Я до сих пор живу памятью о гармонии в театре — это было только в раннем «Современнике» и больше никогда. Может быть, и успехи в дальнейшем были значительнее, сыгранные роли не хуже, может быть, даже лучше... Но... Там все совпало — молодость, время, состояние театра. Олегу же все время не везло. Он как бы попадал «на спуск». Его поколению не везло. В хрущевскую короткую «оттепель» мы были взрослые. Он застал все это уже на «излете». Потом и в «Современник», и в другие театры он приходил в тот момент, когда театр уже, по существу, умирал».

Чтоб в груди дремали жизни силы

В 1975 сбывалась его давнишняя мечта — сыграть Печорина. **Анатолий Эфрос** пригласил его в телеспектакль «**Страницы журнала Печорина**».



«На дне». Олег Даль – Васька Пепел

Этой ролью актер гордился. Считал ее едва ли не самой удачной. Его связь с Лермонтовым имела, возможно, некую инфернально-энергетическую природу. Незадолго до смерти Даль побывал в Тарханах и попросил разрешения побывать в фамильном склепе, где покоятся Михаил Юрьевич и его бабушка, Елизавета Алексеевна Арсеньева. О чем думал он, оставшись наедине с прахом поэта?..

Режиссер **Владимир Мотыль**, у которого Даль снялся в «**Жене, Женечке и Катюше**», прекрасной картине с трагической судьбой, с искренней болью писал об артисте: «Подобно Печорину или Обломову, Даль замкнулся, ушел в себя. Общению с циничными душами большинства коллег он предпочел чистый Дух единственного единомышленника своего – Лермонтова. Я вслушиваюсь в его не по годам усталый голос, слышу интонации исповеди, которыми он наполняет стихи Лермонтова в записях, к счастью сохранившихся и из-

данных. <...> Пронзительно-личное чувство вкладывал Даль в лермонтовский образ. И не только в Лермонтова. Осознанно или нет, в его творчестве, в образах, созданных им в 70-х годах, так или иначе проступала горечь поколения, столкнувшегося с наступлением бездуховности».

Через несколько лет **Владимир Трофимов** (на съемках «**Варианта «Омега»**», одного из лучших в кинокарьере актера, он был оператором-постановщиком) пригласил Даля в музыкальный фильм «**На стихи Пушкина**». На Олеге лежала вся «немузыкальная» канва картины. Снимали ее в Михайловском, природа которого становилась рамой для пленительных пушкинских романсов, и в квартире поэта на Мойке. В кабинете Пушкина лежит ящик с дуэльными пистолетами. Актеру разрешили подержать их в руках. «Он обрадовался по-детски, – вспоминал потом Трофимов. – В дуэльной стойке он то прикры-



Галина Волчек, Олег Даль, Владимир Высоцкий. 1974. Фото Ю. Абрамочкина

вал пистолетом грудь, готовясь принять удар, то, прищурив глаз, медленно поднимал пистолет на вытянутой руке. «Хорошо было выяснять отношения в те времена?» — «Да-а-а, — раздумчиво отвечает он, — в те времена я бы и до двадцати не дотянул... Думаешь, тогда было мало подонков?.. Пришлось бы через день драться...»

Я ишу свободы и покоя

Покинув «Современник» Даль с головой окунулся в кино, и даже начал всерьез подумывать о том, чтобы заняться кинорежиссурой. Даже поступил на Высшие режиссерские курсы при ВГИКе. Но Анатолий Эфрос уговорил актера вернуться в театр. Так Даль попал на **Малую Бронную**. «Он сочетал в себе, — писал Эфрос, — очень серьезную личность, самостоятельную, гордую, непокорную, и ак-

терскую гибкость, эластичность. Жизнь сейчас стала очень подвижной, даже сверхподвижной, и в этой сверхподвижности надо уметь сохранить себя. Даль был именно таким человеком. <...> Он был человек крайностей. В нем клокотали какие-то чувства протеста к своим партнерам, к помещению, в котором он работал. Потому что где-то внутри себя он очень высоко понимал искусство. Хотя это смешивалось и с долей безалаберности, которая в нем была, недисциплинированности, анархичности, которая в нем тоже была. Но все-таки корни этой непослушности уходили в максимализм его взглядов на искусство. Он ненавидел себя в те минуты, когда изменял этому максимализму».

На Малой Бронной Даль успел сыграть только две роли — **Беляева** в «**Мясе в деревне**» и **следователя** в «**Веран-**

де в лесу» по пьесе **Игнатия Дворецкого**. И обе не любил страшно. До зубовного скрежета. Но если во втором случае речь шла о действительно проходном спектакле, то в первом все были единодушны — он был идеальным Алексеем и играл его грандиозно. Но артист был собой категорически недоволен. И вот судьба, словно в качестве компенсации преподносит Далю подарок — главную роль в новой пьесе **Эдварда Радзинского** «Продолжение Дон Жуана».

Свою первую встречу с актером драматург запомнил на всю жизнь: «Было летнее утро, но вдруг все потемнело. Какая-то булгаковская туча повисла над Москвой. Готовилась гроза. Когда я пришел, репетиция была в самом разгаре. Стоял Даль — сухой, с лицом Керубино, в каком-то фантастическом костюме. Декорацией была арена, посыпанная песком, а вдоль арены висели платья, но вместо женских головок в них прятались черепа, напоминающие о некоторой быстротечности красоты и жизни... Вышел Даль. Когда он начал играть, за окном стало совсем темно — и миг разразилась гроза. Я не помню такой грозы. Все было черно, и только во вспышках молний виднелись лица актеров. Партнером Даля был Любшин. Но он не отвечал Любшину. Он мгновенно включил грозу в репетицию. Он отвечал грому, он смеялся над громом, он боялся грома. И весь его рассказ о путешествиях во времени — о его странном путешествии сквозь звезды в дрянном камзолчике, — вся эта мистическая шутка вдруг стала необычайно бытовой. Это был быт, это была правда. Все так же было темно, все так же вспыхивали молнии, и в их свете я видел лицо Даля и лицо Эфроса. Так и остались у меня в памяти эти два лица, освещенные жутким светом».

У тех, кто присутствовал на репетициях, сложилось впечатление, что Даль в какой-то мере играл историю о самом себе, о судьбе неординарного человека в век господства массового тиража. Вскоре

Олег начал репетировать еще одну пьесу Радзинского — «**Лунин, или Смерть Жака**», которую ставил режиссер **Александр Дунаев**. Драматург в театре дневал и ночевал, перемещаясь с одной репетиции на другую. «Я навсегда запомнил, как он играл, — признавался Радзинский. — На сцене все время отсутствовал свет, потому что осветители забывали давать его, а режиссер забывал им кричать, чтобы они его давали. Он играл такой физический ужас, такой вещественный ужас перед смертью, и играл на таком страдании, что было ясно: так невозможно сыграть всю пьесу — это немыслимо. В зале стояла невероятная тишина...»

Театральная Москва полнилась слухами, все с нетерпением ждали премьеру, справедливо полагая, что и в обоих случаях это будет подлинное событие. Но ни ту, ни другую премьеру Даль не сыграл. Радзинский попытался его отговорить, но все было тщетно: «я понял — не хотел понимать, но понял. Он был болен одной из самых прекрасных и трагических болезней — манией совершенства. Он знал, как это играть надо, но нельзя было на этом безумном темпераменте, на этой беспредельной боли и нерве, на этих слезах в горле провести всю роль — так можно было только умереть...»

В перспективе у него был **Гамлет**, заветная роль для любого актера. Но Даль написал заявление об уходе. Узнав, что актер перешел в **Малый театр**, Анатолий Васильевич был изумлен: «...я совершенно не понял этого шага. Думал, что всё это прихоти недисциплинированного актера. Но теперь я думаю, что всё это были метания. Он не находил своего места, не находил себя. Он был «отдельным» человеком. И в «Современнике», и при Ефремове, и без Ефремова, и рядом со мной — он всегда был «отдельным» человеком».

Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Выбор Далем Малого театра был и в самом деле парадоксален. В его дневниках

сохранились весьма ироничные отзывы об укладе, царившем там. Вряд ли бы он там задержался надолго, но все сложилось так, как сложилось. В начале сезона 1980/81 года режиссер Борис Львов-Анохин собирался делать инсценировку романа Горького «**Фома Гордеев**» и в роли **Николая Ежова**, школьного товарища заглавного героя, видел именно Даля, полагая, что суть образа паразитическим образом совпадает с творческим кредо артиста. В инсценировке Львова-Анохина у Ежова было всего две сцены, однако, прочитав текст, Даль сказал: «Да — это мое! И текст замечательный... Только ассоциации ведь учуют, ишейки!.. Как бы не попросили вымарать эти сцены». Чутье артиста не подвело, но цензуровать самого Горького ревнителям чистоты оказалось все же затруднительно, и все кончилось тем, что из двух сцен попросили сдирать одну.

Фому Гордеева играл **Василий Бочкарёв**, соученик Даля по Щепкинскому училищу. Сцена встречи долго не видевшихся однокашников, когда-то отчаянно споривших друг с другом, а теперь, после стольких лет вынужденных признать, что мир, в котором они живут, бессмыслен и ничтожен. Фактически вся она была отдана страстному монологу Ежова о судьбах русской интеллигенции. «Олег выделялся среди всех своим природным осознанием собственного „я“, — говорил о коллеге Бочкарёв, — ощущалась его исключительность, осознание своей значимости. Тогда, когда перед каждым в студенческие годы стоит, естественно, проблема познания профессии и поиск своего места в ней, для Даля такой проблемы, казалось, не существовало. Ему было все ясно про себя, в нем чувствовалась мцарттовская легкость! Его действительно Бог поцеловал!»

Однажды, обсуждая с Олегом прошедшую репетицию, сорежиссер спектакля

Владимир Седов сравнил Ежова с драматической кошкой и это дало актеру пластическое решение начала сцены — он забрался под стол и свернулся там в клубочек. «Начало было найдено, — вспоминал тот день Седов, — и Олег, потирая руки, сказал, что теперь можно сыграть сцену абсолютно по-настоящему». Это было во второй половине февраля. Даль собирался на несколько дней в Киев на пробы новой картины, поэтому следующую репетицию решено было провести с постановщиком.

«От него исходил свет трагического Моцарта, — напишет впоследствии Борис Александрович Львов-Анохин. — Слова роли были не просто выучены артистом, а выстраданы. Весь текст лился и клокотал у него, как хлынувшая горлом кровь. Он казался человеком с содранной кожей, мучительно страдающим, дрожащим от каждого прикосновения жизни. Слова сливались в единый стон, крик боли. В его исполнении роли Ежова сочеталась несокрушимая, почти надменная уверенность и внутренняя хрупкость, бесстрашная душевная обнаженность и беспощадная исповедальность. Даль в этой роли был воплощением бунтующего, страдающего духа человеческого. Он напоминал колеблющееся, мятущееся, стелющееся пламя от свечи, которую несут против ветра».

Режиссер чувствовал, что эта небольшая роль станет событием и для артиста, и для почитателей его таланта. Но до премьеры Даль не дожидился...

Олег Даль был тайной из разряда тех, что так и остаются неразгаданными. Он не был любимцем «широкой» публики, потому что она предпочитает существовать в своем времени, а Даль, по большей части, его опережал и намного. Он был скитальцем, бродягой, непоседой.

Таким мы его и помним, и любим.

Виктория ПЕШКОВА

«МИР ДОЛЖЕН СПАСТИ КРАСОТУ...»

В Лиане Жвания жила неиссякаемая энергия. Поиск точного слова и способа его выразить. Трудолюбие и самосовершенствование. Проницательный ум. Нетерпимость к фальши. Тяга к знаниям. Самобытность образов. Острота чувств. Сила. Свободоволие. Парадоксальный юмор. Тонкое партнерство. Женственность. Жизнь.

Жизнь, что прервалась **25 марта 2021 года...**

Роль **Королевы** в культовом фильме «**Двенадцать месяцев**» прославил актрису на всю страну, став началом ее творческого пути. Театр всегда был на первом месте: Лиана Жвания окончила курс **З.Я. Корогодского** и на протяжении **50 лет** верно служила **ТЮЗу имени А.А. Брянцева**. За это время актриса стала обладателем премии «**Золотой Софит**» за роль **Евпраксииньюшки** в спектакле «**Господа Головле-**

вы» и сыграла более 50 ролей, среди которых **Липочка** из «**Свои люди — сочтемся**», **Мисс Оргон** из «**Месс-Менд**», **Мадам Маленжар** из «**Пыль в глаза**», **Кукушкина** из «**Доходного места**», одноименная роль из «**Мадам Маргариты**», **Мать** из «**Обещания на рассвете**» и многие другие.

И вот ее не стало. Мы публикуем интервью, которое осталось незаконченным, но так точно выражает характер актрисы, ее природу чувств и отношение к миру. Она влюбляла в театр, была пропитана художественным талантом и азартом поиска.

— *Лиана Дмитриевна, ваше детство было счастливым?*

— Спасибо за этот вопрос. Из состояния детства я не выхожу, потому что мой учитель Зиновий Яковлевич Корогодский часто говорил: «Мастер — ребенок, способный быть взрослым». Есть, правда, опас-

Лиана Жвания. Фото С. Жуковича





«Свои люди – сочтемся». Липочка – Л. Жвания

ность... «впасть в детство», особенно в моем возрасте, но держит в тоне работа именно в родном театре, который тесно связан с детьми, юностью и теми зрителями, кто душой не стар. Так что детство – категория, в моем понимании, постоянная.

Что же касается «счастливости» одного, позволю себе обратиться к словарю В. Даля. Смотрим: «счастье» – «сочастье», «доля», «удача», «пай» и т. д. В слове сочастье есть принципиально важный для меня смысл: быть частью какого-то целого – природы, семьи, коллектива, спектакля...

Я была рождена в прекрасной стране Грузии (к которой навсегда привязана душой), мне выпала доля быть согретой любовью моих дорогих отца, мамы и старшего брата. Так удачно сложилась судьба, что мы переехали в Ленинград, когда мне было четыре года, и часть моего сердца до сих пор отдала этому мистическому, волшебной красоты городу. И всю юность, и зрелость я являюсь частицей огромного, талантливого коллектива Театра Юных

Зрителей, который совсем скоро будет отмечать 100-летний юбилей.

– Выбор профессии не был случайным?

– Меня удивляет, когда многие говорят в интервью: «Попала в институт случайно», «Друзья позвали, и я пошел» и т. д. Мне же, чтобы обрести, так сказать «приют комедианта» пришлось основательно «поработать!» Уже в шесть лет я выступала перед Ринной Зелёной (нашей дальней родственницей). Как-то она пришла в гости к моим бабушке и деду. Я знала от родителей, что она великая артистка, я видела ее в кино, слышала по радио, но осмелилась попросить: «Тетя Рина, а изобразите кого-нибудь». Тогда я не могла понимать, что тетя Рина Зелёная умеет не только играть, но и читать, и наверняка смеялась над рассказом А.П. Чехова, где одного мальчика гости хором просили: «Пава, «изобрази!» И Пава «изображал».

Ответ был краток и суров: «Гуленька (это мое домашнее имя), я не изображаю, а играю. А играю я только в театре». Я подбежала к деду (до революции он был штурманом



«Наш, только наш»

на царской яхте «Штандарт»), попросила у него китель, морскую фуражку и кортик и пошла в коридор переодеваться. Никто ничего не понял. Я же из бабушкиной спальни взяла ширму, открыла дверь. Перед гостями появилась ширма, и за ней раздался писк: «Выступает Гуля Жвания!!!»

О том, что я делала, рассказывает семейное предание. Достаточно долго я показывала... как по улице идут «пьяные мужчины, просила милостыню, размахивала кортиком на поклонах». Этих первых аплодисментов я никогда не забуду.

Тяга к игре заложена в природе человека. Ее необходимо сохранять в себе и во взрослой жизни, чтобы развивать воображение. Ведь оно первое и необходимое условие для обогащения и свежести восприятия мира. А для профессии актера это особенно важно. Мне повезло расти в творческой семье. Брат деда Андрю Жвания — крупный абхазский поэт. Папа, отдав всю жизнь картографии (существуют даже таблицы Жвания), переводил стихи грузинских поэтов,

бабушка не расставалась с томиком Тютчева и играла на гитаре, двоюродная сестра заканчивала Петербургскую консерваторию и потом всю жизнь была скрипачкой в Большом театре, тетя Тамара, родная сестра отца, была замужем за крупным дирижером Б.В. Бровцыным. Сводный брат отца Шура, дошедший до Берлина, в молодости был великолепным актером в провинциальном театре. Мой брат и отец очень любили играть на гитаре. Я же пела в детском хоре радио и телевидения и иногда солировала. В нашем доме была большая библиотека, и папа читал нам такие книги, как «Рейнеке Лис» Гёте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Витязь в тигровой шкуре» Руставели.

Мы часто ходили в Мариинку и Консерваторию, так как жили у Поцелуева моста напротив Новой Голландии. Господи! Да как же после этого не стать артисткой?.. Участь моя была решена. Я не знала только, что Рок готовит мне большое испытание, а Судьба-индейка могла изменить всю



«Мадам Маргарита». Маргарита – Л. Жвания

жизнь. Речь идет о моем поступлении в театральный институт.

— С какими сложностями вы столкнулись на этапе сдачи экзаменов в ЛГИТМиК?

— Окруженный неизвестными мне солидными людьми сам Л.Ф. Макарьев строго смотрел на меня. Я решила почитать сначала Блока, потом Гоголя — отрывок про даму, приятную во всех отношениях, а напоследок любимую басню «Ворона и лисица».

— Что у вас?

— Блок.

— Что?

— Александр Блок.

— Ну-ну, читайте.

— Когда ты загнан и забит людьми, заботой иль тоскою,

Когда под гробовой доскою, все, что тебя пленяло, спит.

Когда по городской пустыне, отчаявшийся и больной...

— Стоп, что еще?

— Борис Пастернак. Я — Гамлет. Холодеет кровь, когда плетет коварство сети, и в сердце...

— Стоп, достаточно. Очень хорошо. Но... —

Он ласково улыбнулся. — Ваши внешние данные не соответствуют внутренним. Спасибо. Следующий, пожалуйста.

— А у меня еще Гоголь.

— Следующий.

Я аккуратно закрыла за собой дверь и на ватных ногах подошла к большому зеркалу в вестибюле. На меня смотрели две щеки с красными пятнами. Две больше щеки. Я не знаю, сколько это длилось... В зеркале за моей спиной началось какое-то движение. Юноши в белых рубашках, некоторые в галстуках, один был с бородой, выстраивались в очередь. Тот, который был с бородой, закричал: «Кто последний к Корогодскому?»

Блеснул луч некоторой злорадной надежды. Обернувшись, крикнула: «Я!» Выяснилось, что Зиновий Яковлевич Корогодский набирал режиссерский курс, но мне уже было все равно. Я только лихорадочно соображала, с чего начать. Начала с Гоголя. Помню, что, когда я «изображала» даму, приятную во всех отношениях, красавица с пышной длинной косой (это была Т. Уржумова) хохотала так, что я даже при-



«Господа Головлёвы». Евпраксинышка – Л. Жвания

ободрилась, а сам Корогодский, поглядывая на меня, что-то писал.

В списке прошедших в первый тур после фамилий: Й. Вайткус, А. Мексин, О. Дектярь, М. Лурье, А. Народецкий, Г. Руденко, О. Мендельсон, стояла фамилия – Жвания. Корогодский набирал режиссеров, которые должны были учиться с актерским курсом. Я похолодела. Какая режиссура?! 18 лет?! Но мне надо было в театр. Я попросила у того, кто был с бородой, томик Станиславского на пару часов, и села в садике напротив института ознакомиться с режиссурой в общих чертах.

Я прошла во второй тур. Надвигался третий, где в комиссии должны были быть Корогодский, Фильштинский, Шведерский, а председательствовал сам Г.А. Товстоногов. Вдохновленная тем, что про метод действенного анализа никого пока не спрашивали и, сыграв у ребят во всех этюдах, я прочитала очередную басню, сплела «Яблочко» и, задыхаясь, села напротив Г.А. «Какой у него большой нос», – мелькнула мысль. «Скажите, Лиана, что такое метод действенного анализа?» Вспомнилась поче-

му-то, когда я внимательно смотрела на его большие роговые очки, знаменитая фраза из сказки «Красная Шапочка»: «Волк, почему у тебя такие большие глаза?» Мэтр отечественной режиссуры повторил свой вопрос (тяжелой поступью Командора Рок вступал в свои права...). Пауза неприлично затягивалась... Думая, вероятно, что задаст вопрос попроще, В. Фильштинский спросил: «Что такое сквозное действие?» (Рок приближался все ближе...). Я метнула взгляд в Зиновия Яковлевича. Тот улыбался («Неужели он с ними заодно?»). Тогда Товстоногов достал из кармана пачку сигарет и, обведя своим мощным профилем сидящих слева и справа, изрек: «Может мы узнаем, что такое режиссер? А?» Я вцепилась взглядом в эту пачку сигарет, как хватается утопающий за спасательный круг (вдруг он захочет покурить, объявят перерыв, и я спрошу у кого-нибудь про весь этот ужас?). Но он продолжал: «Для чего он нужен в театре?» О, Боже! Глазами кающейся Марии Магдалины я взглянула на Корогодского. Он странно хохотнул. Потом Георгий Александрович рассмеялся. Потом засмеялись

все. И тогда я тоже, неуверенно улыбаясь, выдавила из себя: «И в самом деле, для чего?» Товстоногов (бодро): «Будут еще вопросы у комиссии?»

Шведерский: «А кто сейчас президент во Франции?»

«Валери Жискар д'Эстен», — выпалила я со скоростью пулеметной очереди (это я знала).

Корогодский: «Пригласите следующего».

Что-то дружеские объятия подхватили меня в коридоре...

Ожидание списка поступивших длилось бесконечно. Но вот, наконец, вышел В. Фильштинский. Моей фамилии не было. Как футболисты бросаются друг на друга после забитого гола, так сбился в радостную кучу будущие звезды режиссуры... Разноголосый гул счастья звенел в моих ушах, пока я бежала... Вестибюль, лестница, дверь, Моховая, дождь, подворотня. Всё. Теперь никто не увидит моих слез. Я просто прячусь в подворотне от дождя...

И тут рывком — назад. Может, ошибка? В дверях налетела на В. Фильштинского. «Жвания, куда вы убежали? Корогодский берет вас на второй курс актерского отделения, в студию ТЮЗа. Завтра в 11:00 вас будет ждать в Красном Зале Лев Додин».

Гарантии в том, что я буду учиться в студии ТЮЗа, у легендарного Корогодского, еще не было. Сначала я должна была доказать, что овладела всем материалом первого курса.

— *Что или кто помогал вам на пути к этой цели?*

— Что? — Моя мечта. Кто? — Однокурсники. Педагог — Лев Абрамович Додин, невероятно трудолюбивый и талантливый человек. Мастер. Мой главный Учитель. Суворый. Заботливый. Любимый З.Я. С благодарностью вспоминаю усилия Наташи Поповой, помогавшей мне по просьбе З.Я. осваивать азы учебы (тренинги, скороговорки, этюды с воображаемыми предметами и прочее). А Саше Мексину (он поступал со мной на режиссуру) особенно благодарна. К решающему для меня показу он подготовил рассказ Дж. Сэлинджера «На ялке». Таня Шестакова играла мальчика, сбежавшего из еврейской семьи. Я — его маму, которая пыта-

лась вернуть сына. Эта полная человеческого тепла, щемящая душу история, была сыграна нами так, что я навсегда поняла «для чего нужен в театре Режиссер...»

Стоит ли описывать мои чувства, когда, подслушивая под дверь обсуждение педагогами результатов экзамена, услышала родной голос З.Я.: «Жвания — компенсированный перрррвый курррс!!» За этот щедрый аванс счастья я благодарна уже полвека.

— *Какие знаковые студенческие работы вы бы отметили?*

— Все было важным. Но прежде всего — спектакль «Наш Цирк» — феерическое действо, придуманное и поставленное Корогодским, Додиным и Фильштинским вместе с моими замечательным однокурсниками, которые внесли свою внушительную лепту в рождение этого спектакля в виде ярких наблюдений над жизнью циркового мира. Их бесшабашно-веселые придумки, красочные как цветные камешки калейдоскопа, органично вплелись в общее действо, великолепно оформленное Заветом Аршакуни. Фантазирующая энергия задора, молодости, юмора, фантазии потянула за собой вереницу и других спектаклей: «Наш Чуковский», «Наш, только наш», «Открытый урок».

— *Что объединяет эти спектакли?*

— То, о чем я говорила в начале: Игра. То, что заложено в природе человека. То, что часто тускнеет, вянет и умирает в душах людей под тяготами жизненных обстоятельств. То, что чистым огнем радости озаряет лица детей и взрослых. То, что помогает человеку искать и обнаруживать красоту этого мира, который сейчас так болен.

Так что игра, как таковая, в этих спектаклях носила элемент Высокого Искусства.

— *Лиана Дмитриевна, чему основному в профессии вас научили учителя?*

— Корогодский часто повторял: «Научить — нельзя. Научиться — можно». Никакой педагог не поможет, если ученик не способен самостоятельно осмыслить процесс учебы, обогащать свой художественный мир, ощущать все краски и флюиды жизни и природы, удивляться бесконечному разнообразию животного мира, возвращать в себе, как он говорил, «опыт нерв-



Лиана Жвания. Фото С. Жуковича

ной клетки», некую «бескожесть», чтобы быть сострадательным к людям.

Все это элементы со-частия с Жизнью, которые необходимы для выбравшего эту профессию человека. И тогда двойное богатство этого мира, дарованное тебе жизнью, откроется ученику через Учителя, если этот Учитель — Творец. И я счастливый человек, ведь я начала свой путь в окружении таких великих педагогов.

– Как вы считаете, хороший режиссер может не быть хорошим педагогом?

– Интересный вопрос. Ответу так: хороший педагог может не быть хорошим режиссером. А хороший режиссер не может не быть хорошим педагогом. Ибо в профессии режиссера (теперь-то я немного знаю о ней), в которой важны знания, воля, серьезное образование, яркое воображение, способность к анализу и синтезу, умение и необходимость работы с художником, чувство целого, музыкальность, энергия, физическая сила, эмоциональная память, еще нужна ... одна малость. Всего лишь... любить. Любить Актера. Как любит

мать свое дитя. Чтобы, имея «манки», подходы к каждому, помочь раскрыться, насытить и вырасти актерской душе. А так как актер (возьмем за аксиому) — это «большой ребенок», ибо он всю свою жизнь «играет», то его надо прежде всего любить.

Педагогика — это в первую очередь любовь. А уже потом создание такого репетиционного процесса, в котором энергия актера потекла бы в нужное режиссеру русло. Повторюсь, это не избавляет артиста от самостоятельного поиска, самостоятельной работы над собой и материалом. Принцип — «зажги меня» — в настоящем театре не проходит. А принцип «чего изволите?» — еще хуже. Боязнь, страх, вообще не соотносятся со словом «актер». Бояться нужно волков в лесу. Если уж чего и бояться, то это лености в мыслях, пустоты в душе, безынициативности. Всё это признаки неправильного выбора профессии.

Я считаю, что актера должно распырять желание творить, сочинять, предлагать!!! А уже дело режиссера, как именно соотносить и соотносить ли эти идеи со своим ху-

дожественным замыслом. Мудрость режиссера в том, чтобы создать благоприятную, доверительную, теплую атмосферу на репетиции, когда каждый может преодолеть известную робость и непринужденно влиться в общий процесс творчества. Поэтому что театр – это дело коллективное...

P.S. Последний вопрос, который я задала Лиане Дмитриевне: «Может ли красота спасти мир?» Она ответила: «Мир должен спасти красоту...»

Елизавета РОНГИНСКАЯ

Фото предоставлены пресс-службой

ТЮЗа им. А.А. Брянцева

СЦЕНА — МОЯ ЖИЗНЬ

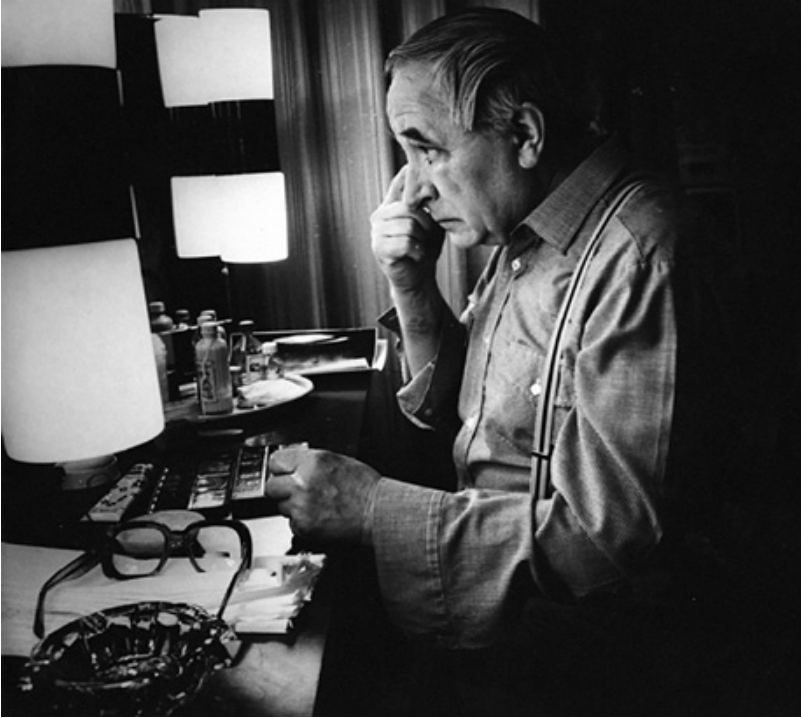
В очередной раз заглянув в свой архив радиожурналиста, я обратила внимание на передачу, героем которой был один из корифеев товстоноговского Большого драматического театра **Евгений Алексеевич Лебедев**. Это была моя последняя встреча с выдающимся актером, которая состоялась в Латвии на **Рижском взморье**, в **Юрмале**. Вместе с супругой **Нателлой Александровной Товстоноговой** Евгений Алексеевич был почетным гостем **V Международной Театральной Мастерской Михаила Чехова** летом **1996** года. (Это был чрезвычайно интересный международный проект, который начался в **1992** году в **Берлине**, потом были **Москва**, **Лондон**, снова **Берлин**, **Юрмала**, **Чеховское Мелихово**, **Страсбург**. Куратором от России и руководителем Мастерских в нашей стране и в Латвии был режиссер **Владимир Байчер**.) Евгений Алексеевич был бодр, энергичен, в прекрасном настроении.

Никто не мог подумать, что ровно через год **9 июня 1997** года он уйдет из жизни, отметив свое **80-летие**.

Мастерская – это летняя профессиональная театральная школа, куда съезжались молодые актеры, режиссеры, театральные педагоги со всех концов света. Они занимались изучением творческого метода воспитания артиста великого русского актера и педагога **Михаила Александровича Чехова**. Ежедневно шли занятия утром и вечером, а также проходили встречи с выдающимися мастерами сцены. Все эти занятия вызва-

ли большой интерес у Евгения Алексеевича. Он приходил на открытые вечерние мастер-классы, сидел, внимательно вглядывался в лица юных артистов и как будто примерял на себя этюды, которые они делали с необыкновенным увлечением. И вот наступил вечер встречи участников Мастерской с **Е.А. Лебедевым**. Наши участники прекрасно знали, кто такой Евгений Лебедев. А иностранцы поняли, какой это артист на его творческом вечере. Никто не хотел упустить возможность заглянуть в его творческую лабораторию, задать вопросы... В тот вечер в самом большом классе, как говорится, яблоку негде было упасть. Сидели на диванах, креслах, принесли из столовой стулья, кому не хватило мест, расположились на полу. Тем, кто не знал русского языка, на английский переводила **Ирина Арцис**, педагог Школы-студии **МХАТ**. Это был высочайшего класса синхронный перевод.

Евгений Лебедев: Я буду говорить с вами как с артистами о том, что важно для каждого. Во-первых, артист должен владеть своим телом от пальцев ног до кончиков волос на голове, чтобы все подчинялось ему. У нас был такой предмет: мимика. Я не знаю, существует ли он сейчас. Если бы кто-то посторонний вошел в класс во время занятий мимикой, он бы решил, что сидят сумасшедшие и что-то невероятное делают со своим лицом.



Евгений Лебедев

Евгений Алексеевич продемонстрировал, что такое занятия мимикой, показал для примера, какое у него было лицо в роли Кутузова, и сказал: «Необязательно клеить бороды и усы, все можно решить мимикой». Все дружно хохотали. А он продолжил: «Это дается тренировкой. Рот, губы, брови, уши – все должно подчиняться роли, а тело будет спокойным». Проведя этот наглядный экспресс-урок, он говорил.

— Когда я получал роль, я влюблялся не в роль, а в человека. И это чувство, которое во мне вдруг открывалось, позволяло увидеть жизнь по-другому, с одной стороны, как будто затрудняя работу над ролью, но оно было настолько сильным, что обостряло и те чувства, которые должны родиться для самой роли. Сколько было ролей, столько влюбленностей. Но актер должен владеть своими чувствами. Разум, мне кажется, не то, что далек от вдохновения, но может разрушить что-то. Организм актера

должен быть очень чувствительным. Моя душа, как губка, которую я на каждом спектакле сжимаю, и, выжав ее, должен опять эту душу заполнить, чтобы она была той же губкой на следующем спектакле.

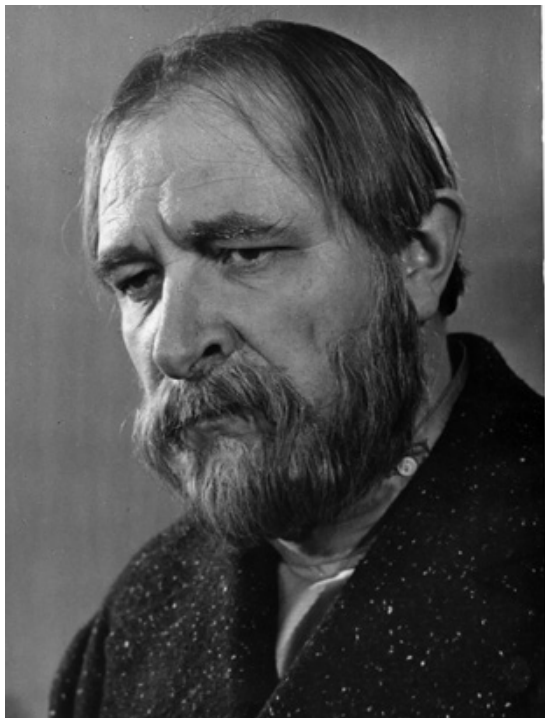
Если музыкальный инструмент не настроить, он очень плохо звучит. У артиста, независимо, балета, драмы или оперетты, как у скрипки, должны быть натянуты струны, чтобы в твоей памяти возникло все то, что болело у тебя, отчего болела твоя душа. Я должен все это нести на сцену. Потому что театр — основная жизнь. Сцена моя жизнь. И сцена меня спасает, если я прихожу на нее с багажом памяти, эмоциональной, чувственной.

Когда я был в вашем возрасте, мне казалось, что я знаю больше, чем сейчас. Вот «Холстомер». Что это? История лошади, которая разговаривает человеческим языком? Мне кажется, что у Льва Николаевича Толстого это произведение, может быть,



«Вишневый сад». В роли Фирса

одно из самых сильных. Его недооценил и сам Толстой. Недаром эта повесть писалась в течение двадцати с лишним лет. Начинаясь как история лошади. Настолько пошло натуралистическое описание лошади, что дальше все остановилось. Через много-много лет, когда Толстому что-то важное надо было сказать людям, он вдруг в эту лошадь вкладывает жизнь человека, мужика. Там есть слова такие: «Когда я родился, я думал, что я лошадь. Я не знаю, что такое Пегий...» А я знаю. Потому что в жизни я тоже был Пегий. У меня в жизни так случилось, что мать и отца я похоронил, как говорится, «заживо». Этого требовала от меня система, в которой я жил. Разве это не обидно, разве это не больно? А Толстой, которого отлучили от церкви, ведь он был человек верующий. Может быть, его вера сильнее, он веру никогда не терял... В Холстомера я вкладывал свое собственное. Я жил теми мыслями, теми обидами, теми чувствами.



«Мещане». В роли Бесеменова

Все это я выплескивал через роль. Это было видно в «Истории лошади», надеюсь, что это было видно во всех моих ролях.

Молодые актеры-участники этой встречи прекрасно поняли, о чем говорил Евгений Алексеевич: накануне в концерте они видели Лебедева-Холстомера и слышали этот монолог.

— Я, наверное, очень трудный актер для режиссера, даже самого лучшего. Ходят слухи, что я сяду на молодых режиссеров, это неправда. Я просто сам к себе предъявляю большие требования. Многие режиссеры хотят, чтобы актер, получив роль, пришел на первую репетицию со знанием текста. Я этого не могу делать. Если я выучу, мне кажется, что я испорчу роль, это я, Лебедев, буду говорить. Вот у меня Крутицкий в пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», человек, которому много лет. Для меня важно еще старше

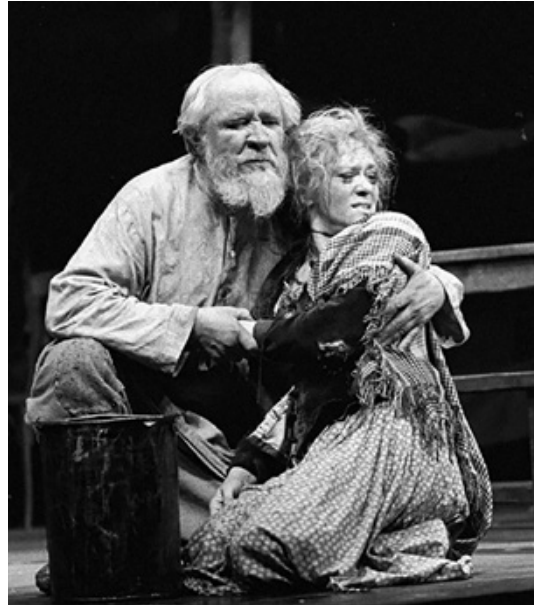
его сделать, чтобы ему было лет 125. А ум у него шестилетнего ребенка. Как он ходит? Какие у него ноги? Он быстро забывает, что хотел сказать. Нужно выдержать паузу: вспомнит — не вспомнит... И в этом есть процесс. Он же генерал, и у него генеральский голос. *(Лебедев тут же преобразается в Крутицкого, шепелявит, подает команды. Зал в восторге. — М.Р.)* Я сейчас наигрываю. А если органично идет, то у Крутицкого не хватает дыхания досказать свою мысль и т.д. чтобы получился «старый склеротик»

Участники Мастерской попросили Евгения Алексеевича рассказать о его женских ролях.

— Я закончил Театральный институт, проработал в театре много лет, сыграл много ролей и, наконец, мне доверили Ведьму в спектакле «Аленький цветочек» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола. Потом я играл мадам Ку-ку в «Безымянной звезде» в БДТ. Ясно было, что нормальную женскую роль в театре мне не дадут. Некоторые задавали вопросы: что среди актрис вашего театра ни одной Ведьмы не нашлось? Я перебрал весь женский состав, могла бы быть и не одна. Но Товстоногов сказал: «У тебя больше данных, тебе даже гримироваться не надо». Но я все-таки загримировался, чтобы меня не сразу узнавали на улице. Если все Ведьму играли подбородком вперед, я сделал наоборот. И стали говорить, что я играю по-новому.

И Евгений Алексеевич показал свою Ведьму, демонстрируя высший актерский пилотаж. Весь зал умирал от смеха. Но участники Мастерской попросили Лебедева научить их смеяться и плакать на сцене. И такой урок они получили. Какие только варианты смеха Евгений Алексеевич ни показывал, и как серьезно все объяснял. Это надо было видеть и слышать!

— Моя профессия состоит из вопросов, и я сам должен найти на них ответы. У меня, как у каждого актера, есть роли, которые не сыграл... Для меня после «Мещан», где я сыграл Бессеменова, и даже раньше возник король Лир. Я думал об этом короле. Я



«На дне». Лука — Е. Лебедев, Настя — А. Фрейндлих. 1985

работал с польским режиссером Эрвином Аксером, который поставил у нас в БДТ «Карьеру Артуро Уи» Б. Брехта, где я играл Уи. И я ему рассказал о короле Лире, что без Достоевского его ставить нельзя. Достоевский дает основание понять, что же такое король Лир. Он заинтересовался, но у нас так и не получилось. Я сыграл Лира в Бессеменове. Семейная драма. И «Короля Лира» решали как семейную драму. Я видел такой спектакль. Я задумался над тем, что в трагедии Шекспира многие не обращают на это внимание, пышное действие происходит две или три тысячи лет до нашей эры. Шекспир — великолепный педагог для актеров. У него три тысячи лет до нашей эры, а люди такие же были: костер, жарят мясо, в шкуры одеты, дикари. Для меня Лир — это урод. Но он умирает светлым человеком, потому что прошел через муки и боли, все горести пережил от начала до конца. Это и есть Достоевский. И когда стал человеком, тут ему и конец.

Остается только пожалеть, что Евгений Алексеевич Лебедев так и не сыграл короля

Лира. Наверное, это было бы очень интересно. Мне повезло: вместе с Нателлой Александровной и Евгением Алексеевичем мы гуляли по Юрмале, он нас без конца смешил, рассказывая всякие байки. И я попросила его об интервью. Собственно, это не было интервью с вопросами и ответами. Мы сидели на балконе их номера и говорили о взаимоотношениях актеров и режиссеров и о многом другом, вспоминали его знаменитые роли...

– Думаю, что актер и режиссер должны быть как муж и жена. Режиссер должен полностью растворяться в актере, а актер – в режиссере. И тогда общее получается. Ведь в актере тоже существует режиссер. Нужно только не быть непримиримым, но отстаивать свою позицию. В жизни вы же тоже отстаиваете свою позицию, уступаете в чем-то, не уступаете, убеждаете, ссоритесь, но не можете разойтись, потому что другого такого человека нет. Конечно, это счастье, когда актер находит своего режиссера, или режиссер находит

своих артистов. Поэтому, когда создается театр, то создается театр единомышленников, во главе стоит вождь, можно называть – диктатор. Я добровольную эту диктатуру принимаю.

– Вам повезло, вы нашли своего режиссера Георгия Александровича Товстоногова. Жизнь вас связала с юности.

– Георгий Александрович на полтора года старше меня. Он учился на режиссерском факультете в ГИТИСе, а я на актерском. Я знал многих его однокурсников. Стал большим режиссером еще только Борис Александрович Покровский. Тогда мы были мальчишками, кто знал, что Товстоногов станет Товстоноговым. Мы с ним снова встретились в Тбилиси. Я приходил смотреть его спектакли. Тбилиси очень театральный город. Тогда был знаменитый Русский театр и Русский ТЮЗ. У нас в ТЮЗе был режиссер Николай Яковлевич Маршак. Мы считали его нашим учителем. Он никакой театральной шко-

«История лошади». В роли Холстомера. Фото Ю. Белинского





Евгений Лебедев

лы не кончал, самоучка. Из самостоятельности сделал ТЮЗ, научил артистов. Это был диктатор страшный. Но он как никто и никогда понимал жанр, стиль автора. Мы тогда вместе с Товстоноговым начали преподавать. Я ничего не знал, не понимал в педагогике, он подсказывал то, что мне и в голову не приходило.

— У вас связь неразрывная — вы с Георгием Александровичем оказались в Ленинграде сначала в Театре им. Ленинского Комсомола, а потом в БДТ. Вы еще и на его любимой сестре женились. Сколько за эти десятилетия вы сыграли прекрасных ролей, некоторые мы вспоминали: Бессеменов в «Месяцах», Уи в «Карьере Артуро Уи», даже Ведьму в «Аленьком цветочке» и Мадам Кужу в «Безымянной звезде», один из ваших шедевров — Холстомер в «Истории лошади». Для меня еще и шедевр — ваш Монахов в «Варварах». Эту роль никогда так не играл. В жалком, ничтожном существе, как, впрочем, и в других так называемых отрицательных ролях, вместе с Товстоноговым вы искали и находили человека. В финале Монахова было очень жалко.

— В искусстве, мне кажется, есть вечные темы: человек, его природа. От этой природы уходить не нужно, а наоборот, находить эту природу в себе. Как вот это дерево. Я смотрю на него — дай мне силы. Я тебе дам воды. Какое ты прекрасное! Я разговариваю с ним. Это для меня упражнение. Я упражнения делаю на каком-нибудь стихотворении, как его разные люди воспринимают. Шел я недели две назад, просто задумался об этом. «Вороне где-то Бог послал кусочек сыра». Вдруг мне как будто кто-то подсказал: а ты спой.

Евгений Алексеевич спел мне эту басню, а я записала и храню эту запись. А «Ворона и лисица» в жанре то ли оперы, то ли мюзикла стала настоящим концертным номером, который Евгений Алексеевич исполнил на своем концерте в Юрмале. Не найду слов, чтобы описать, какой был успех.

Прошло столько лет, я думаю, какие счастливые для Евгения Алексеевича были эти летние дни в Юрмале в 1996 году.

Мая РОМАНОВА

7 мая ушел из жизни Владимир Андреевич КАЧАН, замечательный артист **театра и кино, народный артист РФ, певец, автор-исполнитель, композитор, писатель** — человек, щедро одаренный разными дарованиями.

Окончил **Щукинское театральное училище**, курс **В.К. Львовой**, после которого вошел в труппу **Московского ТЮЗа**. Владимир Качан пробыл там недолго, но запомнился зрителям двумя блистательными работами — ролями **Зурико** в спектакле **Г. Лордкипанидзе «Я, бабушка, Илико и Илларион»** **Н. Думбадзе** и **Д'Артаньяна** в **«Трех мушкетерах»**, поставленных **А. Товстоноговым**. На постановку невозможно было попасть, ведь это был яркий музыкальный спектакль, послуживший позже основой для известного фильма с Михаилом Боярским. Владимир Качан был совсем другим героем — более сдержанным, хотя порывы его были поистине огненными; влюбленным, верным, знавшим цену настоящей дружбе.

Через несколько лет по приглашению **Анатолия Васильевича Эфроса** Качан перешел в **Театр на Малой Бронной**, где сыграл главные роли в спектаклях **«Лето и дым»**, **«Дорога»**, **«А всё-таки она вертится!»**, **«Три сестры»**.

А затем судьба привела Владимира Андреевича в театр **«Школа современ-**

ной пьесы», где он стал ведущим артистом труппы. Здесь были сыграны значительные, разножанровые роли в таких спектаклях, как **«А чой-то ты во фраке»**, **«Без зеркал»**, **«Миссис Лев»**, **«Чайка»**, **«Провокация»**, **«Своими словами»**, **«Ниоткуда с любовью»** и многих других.

Фильмография Владимира Качана обширна и разнообразна. Интересна и его проза. Много и плодотворно работал артист над исполнением песен в фильмах (наверное, не найти человека, который бы не помнил его голос в **«Звезде пленительного счастья»**: «Кавалергарда век недолог...») и озвучании мультфильмов. Он писал песни на стихи разных поэтов и на свои собственные, поколению отнюдь не только его ровесников помнится романс **«Таёт желтый воск свечи...»**, в котором во времена, когда любовь Натальи Гончаровой к Пушкину подвергалась сомнениям, он воспел ее преданность поэту...

Яркий, разносторонний, энергичный человек, казалось, не поддававшийся годам, с неизменной печалью в глазах, но отдававшийся во многих своих ролях высокой комедийной театральности, он запомнится надолго. И будут звучать для нас только его голосом песни и романсы — веселые и грустные, оставляющие в душе горечь утраты...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»



10 мая скончался режиссер **Владимир Анатольевич КУЛАГИН**. Он был по призванию и по складу характера подлинным свободным художником — в своей работе в разных театрах страны, в привязанности к любимым артистам, в литературных и драматургических пристрастиях.

Закончив Колледж культуры (актерский факультет) в **Архангельске**, Владимир Кулагин всерьез заинтересовался режиссурой и поступил в **Театральный институт им. Б.В. Щукина**. Это было естественно при его совершенно особом складе души и дарования — на протяжении всей своей жизни Владимир Анатольевич ставил спектакли исключительно по тем произведениям, которые вызвали в нем самом и могли вызвать в зрителе чувства высокие, прекрасные, заставляя задуматься над скоротечностью жизни, таинством смерти, загадками любви и верности.

Кулагин принадлежал к тем «негромким», но удивительно чутким и тонко ощущающим литературный материал режиссерам, для которых важно было одно: глубокое внутреннее состояние человека-артиста, способное возвысить

мысль и душу человека-зрителя. Недаром несколько десятилетий назад увиденный на одном из фестивалей поставленный им моноспектакль **Нatalьи Кузнецовой «Запев Мадонны с Пинеги»** по **Федору Абрамову** запомнился навсегда, покориw простотой и чистотой женской души. А позже, на многих других фестивалях, этот спектакль неизменно потрясал зрителей разных городов.

Никогда не стремясь к эффектам, к многонаселенности своих спектаклей, Владимир Кулагин добивался полной сосредоточенности на глубокой разработке психологии того или иного персонажа, мастерски инсценируя прозу. Не случайно таким успехом пользовался его спектакль, поставленный в **Красноярске**, «**Небесные беглецы**», по рассказам **И.А. Бунина «Холодная осень»** и «**В Париже**». В разных городах ставил режиссер такие произведения, как «**Триптих о войне**», «**Васса. Третий вариант**», «**Негромкие слова любви**», «Небесные беглецы» и другие. Моноспектакль «**Soul**», авторскую импровизацию на тему произведения **Т. Уильямса** и **Э. Олби**.

«История обретает особый смысл и ста-



новится исповедью удивительного человека, ищущего выход и ответы на вопросы в мире, полном одиночества. Владимир Анатольевич предпочитает старомодную интеллигентность собеседования со зрителем, приходящим в театр с желанием что-то понять о человеке и человечности, о сути жизни, о цене ее обретений и потерь. И обязательно находит в спектаклях Кулагина возможность таких размышлений в широком культурном контексте», — было справедливо написано в одной из не столь многочисленных статей об этом режиссере.

Камерность его спектаклей была не данью форме, а той необходимостью, при которой максимально возможно «подключить» зрителя к сложному миру человеческих взаимоотношений, к самым глубинным чувствам и мыслям. Может

быть, именно поэтому никогда не слился Владимир Анатольевич Кулагин в ряду «модных» режиссеров? Он был истинным интеллигентом в почти забытом значении этого понятия, прекрасностаромодным и — необходимым зрителям особенно в эпоху всеобщей развлекательности и эпатажа.

Человек поистине удивительной скромности и душевной щедрости, он был другом нашей редакции. Как это всегда бывает, мы не успели сказать Владимиру Анатольевичу слова признания, благодарности, глубокого уважения и любви.

Его не стало накануне Дня поминовения, Радоницы — и нам осталось помнить. Уже навсегда.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 9–239/2021

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.



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

Новый выпуск № 8-238/2021



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Король Лир» и «Недоросль»
в Вольском драматическом театре

«Горе от ума» в Липецком драматическом
театре им. Л.Н. Толстого

ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный фестиваль «Радуга»
(Санкт-Петербург)

Международный театральный фестиваль стран СНГ
и Балтии «Встречи в России»

ЛИЦА

Алексей Бородин (Москва)

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

90-летие Самарского академического театра
оперы и балета

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru