

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1-241/2021



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

25 лет назад, трудно поверить, задумывался и создавался «Страстной бульвар, 10». Тоненькую информационную книжечку невозможно сегодня назвать журналом — это был первый, робкий шаг на пути к тому, чтобы российские театры, утратившие привычные связи, могли установить их хотя бы на бумаге в непростые «лихие 90-е». Спасибо всем вам, что вы вместе с нами поверили в эту возможность восстановить разрушенное: не сразу, но постепенно начали писать о том, что происходит, — рассказывать о премьерах, поздравлять коллег с юбилеями, прощаться с уходящими от нас, рассказывать о фестивалях!..

Четверть века промелькнула, как оказалось, почти незаметно. «Страстной бульвар, 10» стал нужным вам. Менялись редакторы, изменился до неузнаваемости благодаря незабвенному дизайнеру Татьяне Загорской облик и стиль журнала. Наш уже многолетний дизайнер Людмила Сорокина, человек и художник чуткий и тонкий, не отказалась, как это часто принято сегодня, от сложившегося, а творчески продолжила работу над оформлением. Работающие сегодня над журналом редакторы, Елена Глебова и Евгения Раздирова, стали за прошедшие годы настоящими профессионалами. Осталось главное, то, ради чего задумывался и осуществлялся наш и ваш «Страстной бульвар, 10»: мы не стремимся угнаться за модой, не отвергаем те ценности, которые совсем не случайно зовутся вечными, — они проверены веками и очень просто сформулированы в одной из сказок Андерсена: «Позолота вся сотрется, свиная кожа остается».

Сегодня мы снова переживаем далеко не лучшие времена: скандальные, неоправданные увольнения, разрушение устоявшихся репутаций театров, кинематограф и телевидение все глубже погружающиеся в пошлость и бессмыслицу, пандемия, лишившая театры зрителей, принесящая много неожиданных смертей. Давайте в это трудное время вспомним о том, что история оставила для всего мира страшные, трагические примеры эпидемий, войн, революций, «сбрасывания с корабля современности» всего, что было дорого человечеству, нелепых указаний и распоряжений «сверху», уничтожавших целые поколения. Но оставались Болдинская осень, клейкие зеленые листочки и дорогие могилы, о которых говорил Иван Карамазов, оставалось то Чудо, что зовется Жизнью. И она побеждала — часто поздно, почти никогда рано, но побеждала!

И с этой надеждой вступает «Страстной бульвар, 10» в свой новый сезон. Как все десятилетия — для вас, наши дорогие авторы и читатели. Мы вместе — и это главное...



*Искренне ваша,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



На обложке: «Таланты и поклонники». Театра «Русская антреприза» им. А. Миронова (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

130 лет со дня рождения
Михаила Чехова. *Р. Тольская* 2

В РОССИИ

Краснодар. *С. Колесникова* 12

Орел. *И. Радова* 18

Хабаровск. *С. Фурсова* 23

ФЕСТИВАЛИ

XXII Международный
театральный фестиваль
«Радуга» (Санкт-Петербург).
В. Фёдорова 28

V Международный
театральный фестиваль
«Поговорим о любви...»
(Новошахтинск, Ростовская
область). *А. Климашевский* 37

III Международный фестиваль
«Театральная гавань»
(Новороссийск). *Э. Алекперов,*
А. Климашевский 47

XII Молодежный фестиваль
«Будущее театральной России»
(Ярославль). *И. Азеева* 60

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Убить папашу»
(Московский академический
театр Сатиры). *В. Фёдорова* 69
«Тайна Распутина»
(Московский театр «У Никитских
ворот»). *Л. Лебедина* 73

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Рифкат Ибрафиллов
(Оренбург). *Н. Веркашанцева* 79

ЛИЦА

Людмила Чурсина
(Москва). *В. Пешкова* 93

Марина Фадеева
(Томск). *Т. Веснина* 99

Иван Дробыш
(Курган). *Т. Андреева* 106

МАСТЕРСКАЯ

Всероссийский семинар
драматургов «Авторская
сцена» (Тюмень).
Б. Цекиновский 110

Неделя выпускных спектаклей
«Прощай, ГИТИС!»
(Мастерская М. Карбаускиса).
А. Овсянникова-Мелентьева 119

ГАСТРОЛИ

Санкт-Петербургский театр
«Русская антреприза»
имени Андрея Миронова.
Г. Степанова 126

МИР МУЗЫКИ

«Орлеанская дева»
(Мариинский театр).
Е. Соколинский 132

МИР КУКОЛ

Уличный спектакль «Made in
Ural» (Курганский театр кукол
«Гулливвер»). *Т. Андреева* 137
«Антигона» (Курский
государственный театр кукол).
Л. Третьякова 139

ВСПОМИНАЯ

Ксению Драгунскую
(Москва). *А. Слаповский* 144
Людмилу Сичкареву
(Смоленск). *Е. Киреева* 147
Вадима Гаевского
(Москва). *С. Коробков* 152

IN BRIEF

«Русская классика. Лобня —
2021». *Э. Макарова* 67

ЮБИЛЕЙ

Борис Эйфман (Москва) 77
Борис Гунин (Владимир) 108
Андрей Колобинин (Курск) 130

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Станислав Сафонов
(Новокузнецк) 155
Нина Баденова (Элиста,
Республика Калмыкия) 156
Марина Соколова (Орел) 157
Сергей Дубов (Кострома) 158
Наталья Исаева (Киров) 159

ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК

К 130-летию со дня рождения Михаила Чехова

СВЕТ И ТЕНИ

«Учитесь играть у Чехова». Такой совет получили от **К.С. Станиславского** встретившиеся с ним в Москве американские режиссеры, руководители знаменитого **Групп-театра Харольд Клэрман, Стелла Адлер и Ли Страсберг**. А молодым актерам МХТ Константин Сергеевич говорил: «Изучайте систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности. Он — могучий талант, и нет такой задачи, которую он не сумел бы на сцене выполнить».

Сегодня мы терзаем дошедшие до нас книги М. Чехова в поисках секретов его мастерства, в надежде понять и освоить его методику, разгадать тайны предложенных им путей постижения профессии артиста. Его сценическое существование соединяло в себе искренность и правду, свободу и экспрессию. Уникальность чеховского дарования, его воздействие на зрителя признавали многие деятели театра, но разгадать секрет и объяснить свойства этой феноменальной личности мало кому удалось. Те, кто видел Чехова на сцене, были едины в оценке его таланта: «Это чудо, которое нельзя разгадать». Актриса **Серафима Бирман** на вопрос Чехова о том, что она думает о нем, ответила: «Ты — лужа, в которую улыбнулся Бог». А **М.О. Кнебель** — ученица Станиславского, режиссер, актриса, талантливый педагог — писала о М. Чехове: «... он вызывал в зале массовую зрительскую радость».

Зритель в театральном зале готов понять и разделить переживания, чувства персонажей на сцене. Смех, слезы или напряженная тишина — реакция на происходящее. Но «массовая зрительская радость» — это волшебство и дар гения — нам, простым смертным не доступно. И мы, простые смертные, любящие театр,

хотим и готовы изучать в теории и практических пробах чеховскую технику, погружаться в освоение чеховских тренингов, чтобы открывать новое, неизведанное в своей профессии. Но, к сожалению, мы очень торопимся и не выдерживаем закрытости и напряженной лабораторной работы. Нам хочется фокуса — некоторое количество встреч, тренинговых занятий... и вот в результате... А что в результате? Результат выглядит не очень. Или его нет. Азарт новизны исчезает, остаются неудовлетворенность и нежелание продолжать. В некоторых европейских студиях та же проблема. Но они в силу дисциплинированности и ответственности продолжают успешно функционировать, постепенно превращаясь в клуб любителей Михаила Чехова. Их участники становятся очень похожими на спортсменов, которые без конца тренируются, но никогда не берут вес, не выходят на ринг, не участвуют в соревнованиях. Результатом занятий таких студий никогда не бывают спектакли, иногда внутренние показы для друзей и родственников. В общем, такие домашние радости. Ну что же, у людей есть интерес, время, возможности для подобных встреч. Прекрасно, почему нет? Но Михаил Александрович Чехов все-таки занимался профессиональным театром, разрабатывал для него новую технику, мечтал о своем театре классического репертуара.

ИГРА ИНТЕРЕСОВ

К сожалению, поиски Чехова не нашли поддержки у коллег и руководителей МХАТа 2-го. В недрах театра психологического реализма зрело что-то противоположное. И это развивающееся дитя оказалось ему не под стать. В просьбе о предоставлении возможности создания театра классического репертуара было отказано. Но соединение многолетнего опыта



Михаил Чехов. Фотограф В.К. Булла. 1910-е гг.

работы в Первой студии, освоение школы Станиславского, участие в творческих опытах Вахтангова, руководство МХАТ-2, режиссерские пробы и педагогическая деятельность — все это требовало продолжения и оформления в единую программу. Одержимый и одухотворенный своей идеей, Чехов продолжал студийные эксперименты, в результате которых выявились принципиальные противоречия по всем направлениям в развитии театра. Только частично метод Чехова соприкасался с системой Станиславского. Если Станиславский уделял большое внимание перевоплощению актера, то Чехов, скорее, разделял актера и роль; он говорил о раздвоении актера в творческом процессе, считая, что актер является носителем двух функций одновременно (пользуясь терминологией, сочиненной **Анатолием**

Васильевым, функции «персоны» и функции «персонажа»), и считая такую раздвоенность артиста, одновременного существования «внутри» и «вне» образа — нормой. «Теория имитации», предложенная Чеховым, основана на примате воображения как одного из основополагающих элементов в создании сценического образа и ставит под сомнение результаты эксплуатации эмоциональной памяти. Появилось понятие «архетипа» (его нужно рассматривать как созданный воображением внутренний образ человека, к которому артист стремится как к идеалу). Выявлены возможности создания образа через импровизацию. Предложены способы репетирования на основе жеста с окраской чувства; создание атмосферы, изменения и столкновения атмосфер для рождения сценического конфликта; «психологический жест» как способ репетирования и его отличие от бытового жеста.

Актерские тренинги, полученные в наследство от учителя, обрели своеобразное развитие и толкование в тренингах, разработанных Чеховым. Каждый аспект чеховской программы требует своего раскрытия. Метод совершенствовался и постепенно складывалась стройная театральная система, эстетически и этически не совпадающая с общепризнанной.

КТО НЕ С НАМИ...

Наталья Крымова пишет: «Обвинения в упадочничестве, мистицизме, идеализме, отрыве от действительности и т.п. сопровождали не только каждый шаг Чехова как руководителя театра, педагога и общественного деятеля, но и оценку таких его актерских шедевров, как **Хлестаков**, **Гамлет**, **Аблеухов**, **Муромский**. Все это регулярно выливалось на страницы печати».

Опубликовано письмо Чехова к **А.В. Лучначарскому**, в котором Михаил Александрович пишет о своем изгнании из российской театральной жизни, о том, что его жизнь потеряла смысл, излагает свою театральную программу. В предисловии к публикации читаем: «Хроника общественной жизни конца двадцатых



«Царь Федор Иоаннович». В роли Федора Иоанновича. Суворинский театр. 1911

годов — это все более набиравшая силу кампания грубого политического нажима на деятелей культуры, свободное и независимое существование которых вступало в противоречие с интересами неограниченной власти».

В 15 главе воспоминаний Чехов рассказывает об угрожающем ему аресте и атмосфере конца 20-х годов. Во введении к первой публикации этой главы в России Н. Крымова пишет: «Чехов рассказывает о страшных, диких вещах — о беспардонном, наглом вмешательстве государственной власти в сферу искусства. О петле, которую вот-вот могут набросить ему на шею». Очарованный мечтой о новом театре, создавший метод и программу для осуществления мечты, Чехов оказался изгнанником.

В ПОИСКАХ РАДОСТИ

В 1928 г. Чехов взял отпуск по состоянию здоровья и уехал лечиться в Берлин. Это стало началом странствий по миру в поисках возможностей осуществления своих творческих планов. Главными направлениями его деятельности должны были стать педагогика (создание студии), режиссура и организация нового театрального дела — театра классического репертуара.

В Берлине состоялась встреча Чехова с **Максом Рейнгардтом**. Переговоры касались в основном работы в кино в качестве артиста, что не очень привлекало Чехова. Трудно складывались отношения с театром «**Габима**», временно обосновавшимся в Берлине. Предстояла постановка «**Двенадцатой ночи**» Шекспира, но театр был заинтересован в переносе постановочных идей знаменитого спектакля Станиславского и исполнении Чеховым роли **Мальволио**. Однако, Чехов сумел заинтересовать актеров новыми для них способами репетирования, создания спектакля. «Двенадцатая ночь» поражала зрителя удивительным комедийным талантом актеров. Спектакль был показан в **Лондоне**. Ирландский драматург **Джон О'Кейси** писал об игре актеров: «Их ритм, радость, цвет и общее очарование даже приводят в замешательство. Вот наконец шекспировская комедия! Вот большое сердце поэта!» Позже были большие гастролы по Европе: **Литва, Латвия, Польша, Чехословакия, Австрия, Югославия, Франция, Бельгия и Англия**. **Гордон Крэг** восхищался ансамблем актеров, **Джон Гилгуд** писал: «Хотя спектакль по духу и замыслу совершенно отличается от Шекспира, но он несомненно потряс бы и самого автора благодаря необычайной изобретательности актерского исполнения и режиссуры».

Но **Германия** не стала «опытным полем» для чеховского метода. Эксперимент по созданию интернационального театра был связан с **Парижем**. Неудачи преследовали. Неверный и странный выбор сказочного материала — представ-



«Вишневый сад». В роли Епиходова.
Художественный театр. 1914



«Ревизор». В роли Хлестакова.
Художественный театр. 1921

ление было названо «**Дворец пробуждается**» (по мотивам русских народных сказок). В спектакле почти не было звучащего текста, много живой музыки и пантомимы. Все это не заинтересовало зрителей, ритмические и пластические выразительные средства остались непонятыми и не разгаданными. Нелестные отзывы местной прессы были поддержаны бойкотом со стороны русских зрителей. Попытка основания интернационального театра оказалась сомнительной. «С каждым днем тоска все больше наполняла мое сердце... Но все же кое-какие художественные цели, намеченные мной, осуществить удалось», — писал Чехов. Это касалось прежде всего совершенствования ритма и жеста в актерском искусстве.

Ожидания не оправдались, будущее было темно, и не было сил думать о новых

начинаниях. Однако очарование идеи нового театра, мечта о его создании, страсть к воплощению мечты толкали к продолжению странствий и поисков. Через несколько месяцев после неудачного интервью рижской газете «**Сегодня**» Чехов говорил о том новом пути, по которому он пытался пойти: «Этот опыт научил меня очень многому. Гораздо больше, чем я думал. Конечно, были допущены ошибки, но этот опыт и эти ошибки еще более укрепили меня в том, что я стою на истинном пути».

РАССЕИВАЮТСЯ ТЕМНЫЕ СУМЕРКИ

Рига оказала Чехову «московский» прием. В репертуаре Театра русской драмы были «**Ревизор**», «**Потоп**», рассказы **Антоня Павловича Чехова**; привлекала возможность актерского и режиссерского творче-



«Эрик XIV». В роли Эрика XIV

ства, контакт с труппой театра и сердечная связь со зрителем.

В Национальном театре Латвии шли репетиции «Эрика XIV» Августа Стриндберга и «Гамлета» (премьера 21 октября 1932 г.), в Театре русской драмы осуществлялись постановки «Двенадцатой ночи» и «Села Степанчиково». Премьеру «Эрика XIV» (8 марта 1932 г.) считали исключительным явлением. Премьера «Двенадцатой ночи» состоялась 15 марта 1932 г. Несмотря на успех, настроение Чехова было тревожным. Такая спешная работа не приносила удовлетворения; русским актерам, работавшим в рижском театре, казалось более удобным использование привычных, наработанных годами штампов, а не освоение новой техники.

Спектакль по пьесе А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в постановке Чехова (премьера 23 апреля 1932 г.) имел большой успех и воспринимался как один

из редких спектаклей нового, серьезного искусства. Отмечалось необычайное мастерство исполнителя главной роли. Роль Иоанна Грозного была последней большой ролью Чехова за границей.

Одновременно с работой в латвийских театрах Чехов не оставлял мыслей о создании «театра будущего». К концу первого рижского сезона он возвращается к идее студийного театра и продолжает работу над книгой об актерском искусстве. Сотрудничество с Театром русской драмы закончилось постановкой спектакля по повести Достоевского «Село Степанчиково» (премьера 25 ноября 1932 г.). Желание актеров работать по старинке, репетировать удобными, освоеными способами, требование руководства выпускать по одному спектаклю каждую неделю — все это не способствовало осуществлению планов Чехова. Год работы в Риге принес ему славу и признание, но это не приблизило к мечте о создании актерской школы для нового театра.

В Латвии началось националистическое движение. «Чужак», «иностранец», «лишний» — все громче звучали фашистские лозунги.

Чехов заключил контракт с Государственным театром Литвы на постановку двух спектаклей и проведение занятий по актерскому мастерству. В результате он поставил три спектакля: «Гамлета» (1932), «Двенадцатую ночь» (1933) и «Ревизора» (1933). С этими произведениями Чехов работал еще в Москве, а Хлестаков стал его актерским триумфом. Несмотря на полемику, возникавшую в театральных кругах вокруг чеховских постановок, каждая была событием и получала высокую оценку. Чехов доказал свою режиссерскую зрелость, а о «Гамлете» писали как о явлении большой театральной культуры и вершине в развитии литовского театра. «Ревизор» вызвал критические отзывы. Рецензенты обвиняли Чехова в искажении русской классики, обмануты были ожидания публики увидеть веселого Гоголя.

Было не до веселья. Еще до премьеры



«Петербург». В роли сенатора Аблеухова. 1925

«Ревизора» положение иностранцев, особенно русских художников, в Каунасе ухудшилось настолько, что Чехов предвидел необходимость прекращения работы в Литве.

Параллельно открывались новые возможности работы в Риге: заключен договор на постановку «**Волшебной флейты**» Моцарта, начинались занятия в оперной школе, в Риге и Каунасе активно и успешно действовали классы по актерскому мастерству, вместо отложенной на неопределенный срок «Волшебной флейты» поступило предложение осуществить постановку «**Персифаля**» Вагнера. В разгар репетиций Чехов оказался в больнице с сердечным приступом, но выйдя из нее, закончил постановку оперы. 14 марта 1934 года премьеры в Национальной опере Латвии состоялась. В латышской прессе были восторженные отзывы. Со всех сторон сыпались предложения ролей, режиссерской рабо-

ты. Эти три года были перенасыщены активной деятельностью в области педагогики и режиссуры. Чехов нуждался в лечении и отдыхе. В октябре 1934 г. он проходил курс лечения в **Италии**.

После прекращения работы в Риге и Каунасе Чехов начал гастролить в Европе с «**Пражской труппой МХТ**», а в начале 1935 г. труппа отправилась в **Америку**.

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

Продолжились странствия по миру в поисках места и возможностей организации театральной школы, а потом и воплощения мечты — создание театра, основанного на методе, разработанном для профессиональных актеров.

Несмотря на восхищение талантом Чехова, его успешной режиссерской деятельностью, несмотря на многочисленные приглашения и сотрудничество с европейскими театрами, мало кого интересовало то, что было главным для него: школа, театр. Изгнанный из родного отечества, странствующий по миру и не находящий своего места в нем, почти отчаявшийся художник продолжал писать одну из главных своих книг — «**О технике актера**». Это была работа «в стол» с попытками вносить элементы метода в репетиции и актерские курсы. Не всегда актеры откликались на предложенные новшества. Надежнее было использовать отработанные приемы, гарантировавшие успех испробованные штампы. Быстро иссякал интерес к отработке элементов, к тренингам. Только оставленные в Риге и Каунасе курсы продолжали как-то самостоятельно существовать. Маленькие полигоны, преданные Чехову. Надежда таяла, как мираж. Но она же и умирает последней.

В американских театральных кругах о Чехове знали, его личность и талант вызывали огромный интерес. Американские критики посвящали его искусству восторженные статьи. Редактор театрального журнала «**Theatre Arts Monthly**» Эдит Айсакс писала: «Он очень талантливый артист, педагог и ре-



«Село Степанчиково». В роли Фомы Опискина.
Театр Русской Драмы. Рига. 1932



В роли Гамлета

жиссер... Мне рассказывали, что Станиславский считает его единственно возможным руководителем МХТ. Ему предлагали также место в другом большом театре в Москве. Однако, он очень хочет избежать бремени политики и тому подобного, и поэтому ему очень не хочется возвращаться в Россию, а хочется открыть театр или школу в Англии или Америке... Я видела его исполнение, и, несомненно, он настоящий артист и знает все лучшее по русской системе».

Чехов получил два предложения. Одно от директоров **Групп-театра** – стать во главе организуемой студии экспериментального театра. К нему он вернется, но значительно позже. Второе предложение приехать в Англию и возглавить театральную студию пришло от американ-

ских меценатов, **фонда Дороти и Леонарда Элмхерстов**, и было принято. В **1935 г.** Чехов переехал в Англию, где через год открылась Студия Чехова в старинном имении **Дартингтон Холл в Девоне**, на юге Англии. Так началось чудо возрождения.

Студия открылась 3 октября 1936 г. На курс набрали 22 студента из разных стран: **Америки, Англии, Канады, Новой Зеландии, Германии, Австрии, Латвии, Норвегии**. По окончании учебы предполагалось создать профессиональный театр. Целью трехлетнего курса обучения была подготовка молодых актеров, способных поднять на новый уровень современный театр. Чехов хотел бороться с отсутствием идеала в современном натуралистическом театре, осуществить реформу театраль-

го организма в сотрудничестве режиссера, автора, артиста и художника, участвующих в создании спектакля. Он почувствовал, что его идеал театра может быть наконец осуществлен.

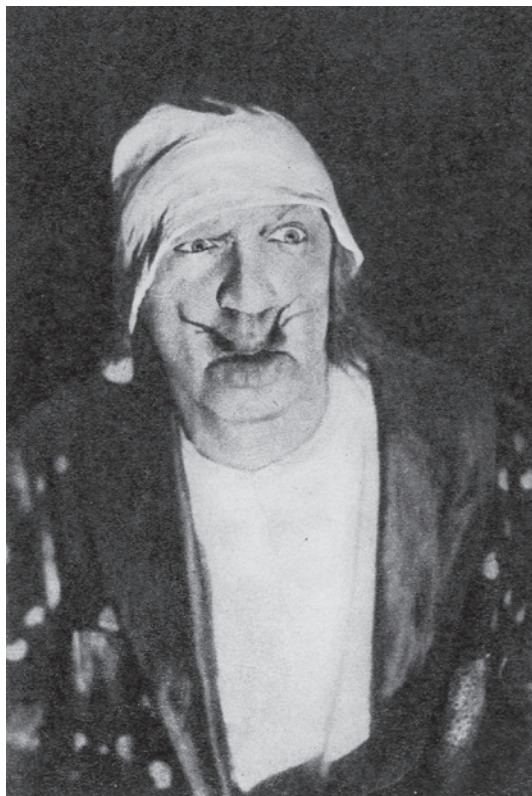
Началась новая жизнь Чехова в сказочном мире: были созданы большие аудитории для занятий, прекрасно оборудованные общежития для студентов, Чехов жил в доме, окруженном садом. Занятия проходили по принципам, изложенным в книге «О технике актера». Впервые за многие годы странствий Чехов мог свободно проводить эксперименты по своему методу.

Постепенно созрел замысел спектакля в стиле итальянской комедии масок («Испанский вечер»). Для второй постановки выбрали инсценировку по романам **Достоевского**.

Осенью 1938 г. мировые политические события вторглись в спокойное течение студийной жизни. Угроза мировой войны становилась реальностью. Большинство студентов были иностранцами, их дальнейшее пребывание в Англии стало проблематичным, английских студентов призвали в армию. По настоянию Чехова Элмхерсты решили перенести студию в Америку. Прощальные спектакли были сыграны 13 и 14 декабря 1938 г. — «Испанский вечер», сцены из «Пер Гюнта» и один акт пьесы **Горького** «На дне».

ТЕАТР УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ ТЕАТР

В начале 1939 г. в США открылся **Театр Михаила Чехова** и при нем **Школа-студия**. Она располагалась в **Реджфилде**, недалеко от **Нью-Йорка**. Здесь в течение четырех лет Чехов руководил репетициями спектаклей и преподавал в Школе-студии. Он был полон энергии и планов. Вместо проводимых ранее экспериментов он начал подготовку стационарной труппы и занялся специальными проблемами профессии актера. За первые полтора года школы в Реджфилде окончили пятнадцать студентов. С ними был выпущен спектакль «Двенадцатая ночь» — остроумный и увлекательный, покоривший зрителей.



«Двенадцатая ночь». В роли Мальволио.
Театр Русской драмы. Рига. 1932

В университете **Вермонта** успех был таким, что спектакль пришлось почти остановить из-за смеха и веселья в зале.

Осенью 1940 г. Чехов начал осуществлять давно задуманный план гастролей «**Артистов Театра Чехова**». На открытии сезона в октябре в Элмхерст-театре в Реджфилде была показана «Двенадцатая ночь» и «**Сверчок на печи**» по **Диккенсу**.

Начались гастроли. С 14 октября до середины декабря «Артисты Театра Чехова» выступали буквально на колесах. Это было мероприятие, которое редко осуществлялось в таком масштабе. Труппа путешествовала на двух автобусах, костюмы и декорации перевозились в фургоне. С собой возили маленькую вращающуюся сцену. Выступления прошли в



М.А. Чехов
с участниками
фестиваля
театрального
семинара в Сигулде.
1933

35 школах, университетах и культурных центрах пятнадцати штатов и удостоились самых высоких оценок.

В Реджфилде Чехов продолжил занятия с актерами и строил планы на будущее. Он думал о давно интересовавшем его «**Короле Лире**» и верил в способность молодой труппы справиться «с этой великой пьесой, может быть, самой великой в мире». Это был смелый эксперимент. Чрезвычайно интересный и подробный анализ пьесы содержится в книге «О технике

актера» в главе «Композиция спектакля». В главе «Полярность» Чехов пишет: «Вся трагедия превращается в свою противоположность — из плоскости земной она переходит в плоскость духовную».

Творческие поиски проводились в трех направлениях: комедийно-психологическая линия («Двенадцатая ночь»), камерная и сказочная линия («Сверчок на печи») и трагедийная («Король Лир»). Осуществилось и стремление Чехова создать ансамбль актеров-единомышленников.

В 1941–1942 гг. успешно работала студия в Нью-Йорке при Театре Чехова, где проводились занятия для профессиональных актеров. Это помогло распространению метода Чехова. Исключительный режиссерский дар проявился в постановке в Нью-Йорке «Сорочинской ярмарки» Мусоргского. Премьера состоялась в сентябре 1942 г. и имела большой успех. Но мировые события снова вмешались в театральную жизнь Чехова. Весной 1941 г. деятельность Студии и Театра из-за войны пришлось остановить. Это стало настоящей трагедией. После закрытия театра Чехов получил возможность продолжить свою актерскую карьеру в Голливуде, где за 12 лет он сыграл в десяти художественных фильмах. Это давало средства для независимой и уединенной жизни в домике с садом в Реседе, долина Сан-Фернандо, в 30 милях от Голливуда. Тут можно было сосредоточиться на чтении, размышлениях, продолжать писать. Но чувство неприязни к Голливуду появилось очень скоро после знакомства. Чехов пишет: «О, какой это ужасный, нехудожественный, жестокий и бездарный мирок!»

В 1948 г. Чехов начал давать у себя дома частные уроки и читать лекции в Театральном обществе Голливуда. В течение семи лет у него занимались такие голливудские актеры, как Ингрид Бергман, Дженифер Джонс, Гэри Купер, Юл Бриннер, Энтони Квин, Херт Хатфилд и многие другие. На индивидуальных занятиях с Мерилин Монро он проходил с ней роль Корделии из «Короля Лира».

Две книги, изданные при жизни Чехова в США — одна на русском языке, другая на английском, — способствовали распространению его метода актерского искусства и оказались полезны не только для драматических артистов, но и для киноактеров. Книга «О технике актера» стала настольной для американских актеров; до сих пор ее используют как учебник в театральных школах.

Незадолго до смерти Чехов читал лекции голливудским актерам и вел домашние уроки. Он умер 30 сентября 1955 г.

PS.

Возрождение интереса к методу Чехова в России произошло в последние 15–20 лет. Студийные занятия проводятся во многих городах. Зачитанный до дыр и выдержавший несколько переизданий двухтомник дополнился новыми собраниями лекций и тренингов.

Дейдре Хёрст Дюпре застенографировала и сохранила педагогическое наследие Чехова. Когда-то актриса-студентка, а затем ассистент и личный секретарь мастера, она составила архивный каталог педагогических опытов, насчитывающий тысячи страниц — результат двадцатилетней совместной работы. Часть расшифрованных стенограмм представлена в книге «Михаил Чехов. Уроки для профессионального актера» (на русском языке Издательство ГИТИС, Москва, 2011 г.) и выпуском второй книги «Михаил Чехов. Уроки для педагогов» (Изд. Ассоциации «МІСНА», 2018 г.).

Театром Анатолия Васильева «Школа Драматического Искусства» в Москве был создан семинар «Десять времен года» под руководством Михаила Михайловича Буткевича. Предполагалось теоретическое и практическое освоение чеховского метода на протяжении двух с половиной лет. Театром были предоставлены все условия для занятий и полная свобода в экспериментировании. Результатом был показ студенческого спектакля по роману Б. Пастернака «Доктор Живаго», большой спектакль-импровизация «Commedia dell'arte», спектакль по рассказам А. Платонова. В заключение был сыгран импровизационный спектакль по роману А. Платонова «Чевенгур» в театре г. Лонджано в Италии совместной русско-итальянской труппой, подготовленный М. Буткевичем. Подробно о деятельности М. Буткевича можно прочесть в двухтомнике «К игровому театру» (Издательство ГИТИС, Москва, 2010 г.).

Розалия ТОЛЬСКАЯ

КРАСНОДАР. Минуй нас...

Трагикомическое начало этого спектакля — «Горе от ума» А.С. Грибоедова — как бы берет свое начало в повседневности Краснодарского академического театра драмы последних 10–15 лет. В самой реальности его жизни, полной кадровых перипетий, поисков путей собственного самоопределения, нервных бросков за театральным прогрессом и возвращением в родное, спокойное жизнеподобие. Словом, испытаний вполне житейских, и испытаний, так сказать, Духа. Театр трудно ищет баланс. Немногие (еще со времен Михаила Алексеевича Куликовского) убежденные академики не могут себе позволить экспериментальную дичь с матом и непристойностями современных текстов и сюжетов. Но и отставать уже не желают. Театр принимал у себя миссионеров от современной драмы с «актуальным материалом», устраивал лаборатории и таинство «читки» (наимоднейшая спекуляция). В такие часы и минуты ведется тяжелая, упорная разъяснительная работа о необходимости дать место современности. И уже мелькают в афише знаковые англицизмы — хепленинги и вербатимы, жанровые трансформации, типа «аритмия любви», «недобалет». Вот именно, что недо...

Театр распахнулся блогерам, пишущим, то есть, думающим, что пишут о сценическом искусстве. «Тремя сестрами» театр в поисках контактов с продвинутым зрителем открыл орен айг (открытую сценическую площадку). И теперь в зажатом между служебным входом и трамвайной линией пространстве, под стук вагонных колес еле слышится: «В Москву, в Москву...»

Всё напрасно, современная пьеса, как и современный спектакль повсеместно «от Москвы до самых до окраин» не набирают голосов и не проходят в актуальное поле зрительских и профессионально-цеховых ожиданий. Не в контакте!

Усилиями отдельных адептов внутри театра, случалось, некая пьеса добиралась до сцены и недолго удерживалась там: «**Dawn-Way**» **О. Богаева**, «**Наташина мечта**»

(2011), «**Жанна**» и «**Как я стал**» **Я. Пулинович** (2013), «**Танго втроем**» («**Дамское танго**») **В. Аслановой** (2016) и «**КРАС PLACE, или Место под солнцем в первом ряду**» **И. Васьковской** (2017). Одинокие режиссерские декларации, сопровождающие появление таких пьес, быстро рассыпаются в живой реальности. Неумение написать пьесу для театра накладывается на неумение ее поставить. Не работают ни шоковые провокативные приемы, ни, казалось, острые события и факты, лежащие в основании сюжетов. Ничего не работает. Работает «**Хитроумная влюбленная**» **Лопе де Веги** (в репертуаре 18 лет), «**Женитьба**» **Н.В. Гоголя** (23 года), «**Евангелие от Воланда**» по **М. Булгакову** (26 лет). Упомянутые современные пьесы на два сезона главный тогда режиссер Александр Огарёв оберегал, это хороший показатель; а «**КРАС PLACE...**» был также в репертуаре два сезона, возможно, из-за жанрового статуса — вполне доступная для понимания комедия о взаимоотношениях поколений. Мы констатируем добровольный и вполне осозанный отказ театра ставить современную пьесу. И создателям ее уже не на кого обижаться — никто не прячет от зрителя ни текстов, ни их проблематики. Происходит естественное, здоровое отторжение.

На другом полюсе активности — русская классика, но, конечно, преобразенная всем трагикомическим контекстом жизни. Ее также коснулись предлагаемые обстоятельства безрадостного театрального бытия. Ставят не просто классику, но «ставят на классику», учитывая ее смысловую емкость и способность к резонансам в любые времена и в контексте любых нравов. Способность сочетать утилитарное (школьную программу) с инновационным также берется в расчет, как в случае с последней премьерой по Грибоедову. Возможно, даже главное, из-за чего в афише появилась эта божественная комедия — шедевр слова, интриги, остроумия, театральных положений, захватывающих споров ума и глупости, порыва и расчета, любовной горячки и холодного

равнодушия... Словом, вечного восторга и ожиданий, сопровождающих актера и зрителя почти 200 лет.

Впечатление растерянности, пожалуй, главное, с чем сталкиваешься в зале уже при открытом занавесе. Театральному сознанию постановка ничего не подсказывает, ни с чем не соотносится. Она существует вне социальных и художественных координат. Из-за чего (кого) поставлен спектакль — как часто мы спрашивали друг друга и себя, измеряя именно этим вопросом его ценность. Какая высшая необходимость кроется в его основе, «цель стремления» (К.С. Станиславский). Какие амбиции в художественном споре беспокоят всех этих людей в квазиисторических костюмах, собравшихся на сцене; может, острое высказывание художников и труппы о жизни, ситуации, состоянии души и мира вокруг них? Все пустое... Спектакль поставлен как бы от безысходности. Это тяжелое и равнодушное перемалывание сюжета с акцентами на отдельные узнаваемые фразы или грубыми аллюзиями на современный мир.

Насквозь политизированная постановка

«Горе от ума» на краснодарской сцене в 1937 году **К.Ф. Степановым-Колосовым** (он также ставил эту вещь в Костроме и Ярославле) видится сегодня содержательней. Был занят весь коллектив, к списку действующих лиц прибавлены и в ряде случаев получили эпизодические роли бессловесные персонажи, создававшие историческую достоверность действия. Художник **О.Н. Бузоверов** и композитор **Ф.Ф. Багрецов**, выступая в согласии с общей концепцией, на бытовом уровне выстраивали картину нравов чиновничьего мира. В общем, как и полагалось в то время, все занималось критическим реализмом. Но внешняя, нагнетаемая масштабность при догматизме постановочных подходов все же откликнулась коллективными усилиями современника постичь великую пьесу.

Режиссер **Роберт Манукян** (он ставил здесь «**На всякого мудреца довольно простоты**» на малой сцене) признавался, что ориентировался на школьников. Он даже и достиг своего: вышел спектакль в лучших традициях стереотипных представлений девятиклассников о самой пьесе; кратко и

«Горе от ума». Хлестова — В. Великанова, Софья — Е. Велиган





«Горе от ума». Сцена из спектакля

с пародийным налетом передано содержание, — вполне достаточно. Легким движением руки режиссер убирает «ненужные» монологи о Максим Петровичах, реплики о «прелестных» мужьях и шпицах, «утомительные», «пустые» диалоги. Даже если вы читали текст давно, любые компиляции — грубые или тонкие — режут слух; вы чувствуете прерывистый пунктир вместо единой линии развития действия. Чего здесь больше — деланной наивности, мол, пьеса и так заговорит, куда не денется? Или абсолютного бессилия перед текстом, который с каждым годом становится все более нагруженным, емким, выбирая по ходу триумфального следования из XIX века к нам призывки времени, обертоны, а то и настоящие открытия в области сюжета, плана, композиции, характеров и прочего?..

Это серьезная проблема! Так называемый хрестоматийный текст под силу поднять только творчески сильным театральным коллективом. Даже московские «Современник» (2007) и Театр драмы и комедии на Таганке (2007) оказались беззащитными перед поэтическим массивом, его проблематикой, не говоря о театрах

более скромных возможностей. Со временем сложности интерпретации «Горя от ума» лишь нарастают. Пьеса, удаляясь от эпохи создания, эстетики и первоначальной проблематики, напрямую зависит от новых духовных реалий, общественного интереса, состояния театра как самобытного, творческого феномена. Едва ли не единственный из виденных мной — пример того, как «Горе от ума» способно удерживать предшествующую культуру и «свое суждение иметь», это **Малый театр**, постановка **Сергея Женовача** (2000), абсолютно уникальный спектакль, с годами наращивающий внутреннее содержание. Но это и есть Малый театр!

Мы не к словам цепляемся на краснодарских подмостках. Хотя и стоим по-прежнему на том, что из гениального текста слов не выбросишь. А выбросишь, жди смысловых потерь — оттенков, полутонов, юмора, иронии, диалектики души, самого вещественного образа жизни. Да и где нам искать полноты, как не в академическом коллективе со столетней историей и трупшой в 50 человек? Обитатели фамусовского дома в краснодарской постановке явно не могли



Чацкий — А. Фогелев, Скалозуб — А. Сухоручко

знать ничего про Кузнецкий мост и французов, про моды и вкусы времени. Художник-постановщик **Ксения Шимановская** соорудила в центре сцены двухэтажную функциональную конструкцию, в общих чертах напоминающую портик русской усадьбы в псевдоклассическом стиле — по боковым лестницам фамусовское общество расположится для коллективной критики героя; ему же для ответной критики отведена верхняя площадка, с нее виднее трибунные или дирижерские жесты юноши; он спускается и в зрительный зал и оттуда бросает московскому обществу свой бессмертный последний монолог. Пластиковые колонны, балясины, банкетки в форме капителей; белый рояль слева, за него сядет в финале несчастный, почти умалишенный Репетиллов и патетически заиграет (мейерхольдовская отсылка к спектаклю 1928 года, там Чацкий не входил в прямые отношения ни с кем, кроме рояля, которому постоянно доверял лирические излияния). Бильярдный стол для Фамусова и Скалозуба (также мейерхольдовская отсылка); драпировка задника сцены как в лучших домах культуры семиде-

сятых годов, ядовито подсвеченная всеми оттенками неона (художник по свету **Мария Панютина**). Художник по костюмам **Анастасия Кекелия** с ассистенткой **Еленой Плотниковой**, видимо, отрабатывая задачу пародировать все, бьют рекорды по этой части: женщин они нарядили в оголтелые рюши ярких цветов, Софью увенчали проволочным кокошником, на головах дам из фамусовского общества бонапартистские шляпы (двууголки), отсылающие к армейскому духу и демонстрации власти над местными мужчинами.

Знаковые заострения призваны поддержать объявленный жанр трагикомедии. Известному тексту режиссер хочет дать оригинальное звучание через пародию и намеренное педалирование уцелевших здесь хрестоматийных реплик. Прием возымел обратное действие, вернее, ожидаемое: он проводится артистами на грубом нажиме. Пародируется все, что является на сцену и что звучит. Нажимом компенсируются сокращения. Оставшиеся крылатые выражения, вошедшие в пословицы, принимают на себя всю тяжесть, весь напор актерского способа существования и стиля игры.



Софья — Е. Велиган

Олег Метелёв — Фамусов, как и все остальные, делает это напористо и агрессивно, абсолютно отринув интеллектуальную составляющую характера. Фамусов не глуп, ошибка так думать и так его представлять. Как и Хлестову, даму с прошлым, с любовным прошлым, звезду здешних мест, интеллект которой превосходит многих в этой зале; единственную, в сущности, понявшую что-то в этом странном юноше (пусть для кого-то это и покажется спорным). **Вера Великанова** говорит громко и нервно, будто бы стремясь сблизить литературную Хлестову с расхожим образом кубанской халды и мужененавистницы.

Артисты множат карикатуры. Однокрасочен Скалозуб (**Алексей Сухоручко**), Горичи, Тугоуховские, Хрюмины, Загорецкий и остальные сливаются в общую неразличимую, плохо индивидуализированную массу, однако «заточенную» на ту же трагикомическую пародию как ее понимает режиссер Манукян. Кто лучше, кто хуже отыгрывает общую установку на узнаваемость и бющую в глаза социальную конкретность. Что-то проглянуло в Репетилове, каким его показал **Алексей Мосолов**. Им понята лири-

ческая и, главное, страдательная природа образа, он освобожден от социального критицизма учебников и ученых трактовок и развивается в сторону необходимой тут человечности — он, единственный в пьесе не поверил в безумие Чацкого и по-настоящему сочувствовал ему. Артист как бы принимает на себя черты неадекватности, в которых обвинен его товарищ, — бешено играет на рояле и бьется в конвульсиях. И возникает — на короткий миг! — столь необходимая стереоскопия грибоедовских смыслов, рождающая настоящую печаль.

В современном театре, как послушаешь режиссерские декларации, все выявляют смыслы. Новые смыслы! Если бы. Это один из штампов режиссерской самопрезентации. Его вспоминаешь на таких вот спектаклях как в Краснодаре. Драматургу тут отказано в уме. Ум — базисный концепт комедии. В ней именно извивы ума заводят героя в тупик. И не его одного, а троих — Чацкого, Молчалина и Софью. Все стороны треугольника у Грибоедова очень умны и изворотливы — и всех троих настигает обескураживающий финал. Это почему-то не берется в расчет. Молчалин (**Роман**



Г.Н. — Г. Хадышьян

Бурдеев) просто фигура убывающая, едва заметная, говорящая все время каким-то приглушенным хриплым голосом. Софья (**Елизавета Велиган**) более определенна, в ее игре нет перебора и пошлости, она даже с нахлобученным дурацким кокошником на балу умудряется остаться в классическом понимании образа.

Чацкий! Александр Андреевич. Что с ним? **Арсений Фогелев** играет свою законную роль — он герой и быстро снует вверх-вниз, взбираясь на подиум и потом сбегая на авансцену, с готовностью, немного заученной, бросает в зал: «А судьи кто?» Он производит нужную сенсацию, являясь на бал в шотландской юбке-кирте, и все окончательно понимают, что парень не в себе. Артист органичен в любых ситуациях, но и одинаков, ибо титульный грибоедовский концепт «ум» подменен в его игре трюком. С ним не связано главное потрясение основ — разящий ум внедряется в токсичную среду и ретируется, осмеянный ею. В рамках текущей режиссерской повестки сыграть что-то сверх нее, самостоятельно не представилось возможным. От себя он смог предъявить только свое обаяние.

Даже если представить, что режиссера нововала оппозиция любовной пары и светского общества — «дистанция огромного размера» — и поэтому они выделены из массы как носители человечности, все равно это слишком мелко для концепции такой пьесы. Ее гибкий текст способен рождать отклик зала в разные политические эпохи. Она всегда соответствует политическому моменту и одновременно живет самостоятельной, живой жизнью, позволяет себя интерпретировать с разных позиций, на уровне слова и интонации. И при этом остается цельной структурой. Но это не значит, что «Горе от ума» пригодно лишь для карикатуры нравов и грубых аллюзий на современную жизнь, которых к тому же мы видели-перевидели. Это не значит, что из нее нужно отжать многое и оставить сюжетную канву о любовниках и зловещих стариках да старухах. «Горе от ума» — сверхъьеса. Она разряжается своим искрящим смыслом, когда из нее не изымают, а к ней приращивают. Тогда ее совершенство и заключенный в ней разум созидающе влияют на современный мир.

Светлана КОЛЕСНИКОВА

ОРЕЛ. Феллини — это дорога жизни

В «Свободном пространстве» поставили спектакль «Ночи Кабирии» по мотивам одноименного киносценария Федерико Феллини, Эннио Флайно, Туллио Пинелли и Паоло Пазоллини.

Проект осуществил главный режиссер Ярославского театра юного зрителя им. В.С. Розова Игорь Ларин, актер, своими моноспектаклями заслуживший признание публики и высокие оценки критики; режиссер, работающий в России и за рубежом, организатор театров «Особняк» и «Монплезира», лауреат всероссийских и международных театральных фестивалей.

В 1997 году Ларин поставил в Орле «Станционного зрителя». Спектакль до сих пор памятен любителям театра. В 2019 на IX Международном фестивале камерных и моноспектаклей LUDI во внеконкурсной программе он представил моноспектакль «Записки покойника» по «Театральному роману» Михаила Булга-

кова, а в конкурсной программе участвовала «Медя» в его постановке.

Нынешний спектакль в какой-то мере можно считать памятным: в прошлом году мир отмечал 100-летие со дня рождения Федерико Феллини, вероятно, самого отчаянного мечтателя, с небывалым лирическим напором и стилем, одновременно метафорически пышным и головокружительно утонченным технически. Он стал воплощением кинематографа, символическим эквивалентом слова «режиссер».

Если задаться вопросом, с каким художником ассоциируется живопись — наверняка, вспомнится Леонардо, задумаемся о музыке — первым будет Моцарт, а, размышляя о сущности кино, в зеркале памяти материализуются диковинные образы фильмов Федерико Феллини.

Драма 1957 года «Ночи Кабирии» — горестная и трогательная история проститутки Кабирии, где за внешней пошлостью и кажущейся бесхитростью кро-

«Ночи Кабирии». Кабирия — Е. Шигапова, Оскар Д'Онофрио — Н. Рожков



ется глубокая трагедия. В итальянском «*cabiria*» означает «снеть», «пища» — ее съедают, как жареного цыпленка, каждый ею пользуется, манипулирует, в то время как ее отроческая душа полна чудес.

У Феллини это также метафора странствия и мытарства души по серой пустыне жизни, где ее подстерегают зыбучие пески и притаившиеся хищники. Киноведы поясняют, что у неореалистов «протитутка» — образ не социальный, а мифологический, а цирк — важнейшая часть эстетики Феллини, символ перехода в область бессознательного. Таким образом, сцена, когда героиня оказывается в цирке на сеансе гипноза, где перед праздною публикой, сама того не желая, раскрывает сокровенные тайники души и, благодаря этому, знакомится с мошенником и убийцей Оскаром — это еще и иносказательное погружение в себя, во сны своего разума, рождающего чудовищ.

Джульетта Мазина, муза Феллини, актриса, сделавшая своего персонажа одним из самых узнаваемых женских образов мирового кино, говорила: «В сущности, все

персонажи, которых я играла — не Джульетта Мазина, а по большей части сам Федерико. Кабирия — это Федерико». Проститутка «с зонтиком, которым она потрясает, словно шпагой, и в ее круглых, широко открытых глазах ночного эльфа написаны бесконечное удивление и жадный интерес», — так описывал образ сам режиссер.

В России было лишь две постановки «Ночей Кабирии» в любительских театрах, то есть спектакль «Свободного пространства» — первый масштабный проект, своеобразная рефлексия по мотивам легендарной кинокартины. У Игоря Ларина уже был опыт работы с киносценариями: он несколько раз ставил Бергмана, переписывал его сценарии. В случае с «Ночами Кабирии» Ларин, на мой взгляд, следует внутренней линии картины Феллини, добавляя к исходному полотну то, что в характере и душевном строе героини близко и понятно современному российскому зрителю.

Режиссер говорит, что в работе над спектаклем он, прежде всего, исходил из основной идеи послесоветного кинематографа 50-х годов: голод, холод, разруха, жизнь му-

Кабирия — Е. Шигапова





Человек с сумкой – М. Артемьев, Кабирия – Е. Шигапова

Альберто Ладзари – В. Лагоша, Джесси – О. Чибисова





Кабирия – Е. Шигапова, Фокусник – И. Нарышкин

чительна, жить невозможно, но люди выживают. Эта идея, по его словам, по-прежнему актуальна.

Интерпретация Ларина не противоречит сюжету и подтекстам итальянской картины, но эмоционально звучит очень по-русски. Феллини говорил, что давно мечтал снять фильм о современной Золушке – несчастной проститутке, всеми обманутой, обиженной, мертвым кольцом окруженной царящей повсюду несправедливостью, сердце которой, тем не менее, остается чистым и наивным, а сама она непостижимым образом выживает и даже остается верной собственной мечте.

Кабирия в исполнении **Елены Шигаповой** тоже трагическая Золушка, пронзительная, отчаянная и, в то же время, кроткая. Но это русская Золушка, у нее русский менталитет: в ней больше тоски и острее ощущение безысходности. Поэтому финал спектакля кардинально отличается от концовки фильма: он не оставляет ощущения печальной радости,

там нет знаменитой феллиниевской парадоксальности. Может быть, гениальным ходом такой финал не назовешь, однако он логически проистекает из обстоятельств личной и окружающей жизни и свойств личности героини. Кроме того, та ее ошеломляющая улыбка стала символом итальянского кинематографа, и повторять ее не имело бы смысла.

В финале отдаленным эхом слышатся отзвуки судьбы Ларисы Дмитриевны из «Бесприданницы», Катерины из «Грозы» и других женских ипостасей лишнего человека в русской литературе. Чувство нравственного потрясения – кода спектакля, океан слез, затопивший материк Кабирии.

Все актерские работы удачны, и каждая заслуживала бы отдельного рассказа. Вот поэтический, полусновидческий образ нищенки Хильзы (**Маргарита Рыжикова**), которая когда-то была первой красавицей, знаменитой и богатой, но «всякий раз влюблялась по-настоящему и кончала жизнь самоубийством три



Гипнотизер – А. Мальцев

раза», поэтому теперь, закутанная в бесформенное тряпье, смирившаяся, ставшая тенью тени той, что была, она прозябает на самом дне.

«Человек с сумкой» (**Михаил Артемьев**) – волшебник не из этой Вселенной, спускающийся в ад, чтобы облегчить страдания земных мучеников. Их участь очевидна, но они одни из немногих, чьи сердца не набиты опилками.

Вот король сцены, самодостаточный, пресыщенный светский лев Альберто Ладзари (**Валерий Лагоша**). Опытная, битая жизнью, не безвыходно ожесточившаяся Ванда (**Нонна Исаева**), способна на сочувствие. Оскар (**Николай Рожков**), очередной «возлюбленный», воспользовавшийся доверчивостью Кабирии, в последней сцене, где он планировал убить девушку, из живого человека будто обращается в нежить, в подделку под реальность, с него, как со свиты Воланда, покидающей Москву, слетают все покровы.



«Кабирия». Рисунок Федерико Феллини

Спектакль черно-белый, как и жизнь Кабирии: день – ночь, полоса белая – полоса черная. Минимум декораций. Используется живая камера. Аскетичный минимализм на сцене и выразительные крупные планы акцентируют внимание на главном персонаже, обуславливая всю структуру повествования.

Такой подход соответствует художественной стратегии Феллини: он, словно сквозь лупу, рассматривал персонажа, делая главными героями тех, на кого прежний кинематограф не обращал внимания. **Мартин Скорсезе** писал: «Феллини – это дорога жизни, и все, идущие этой дорогой, в конце концов, приходят к берегу моря». Зрители спектакля пройдут этой дорогой туда, где бесконечное обновление и вдохновение, где открывается новое понимание человеческой души.

Инга РАДОВА

Фото с официального сайта театра

ХАБАРОВСК. На пир к Пушкину

Приступая к постановке пушкинских «Маленьких трагедий», режиссер и художественный руководитель **Хабаровского камерного театра «Триада»**, заслуженный артист России **Вадим Гогольков** не мог предположить, что чума XXI века под названием коронавирус раскинет над миром свои сети, отрезав путь к общению, исполнению желаний, надеждам, планам. Но удивительное дело. Спектакль, вобрав в себя опыт, переживаемый человечеством: раздумья, страхи, растерянность, — слившись с текстом Пушкина, явил удивительно слаженное гармоничное зрелище, очень яркое и театральное. При этом никаких «современных прочтений классики», никаких «новаций», все традиционно, по Пушкину.

Замечу, что постановка «Маленьких трагедий» не первая встреча Гоголькова с творчеством Пушкина. В репертуарной

афише «Триады» и «Евгений Онегин» («Раут»), и фантазия на тему «Пиковой дамы» («Страсть»), которая почти 20 лет не сходит со сцены. Да и «Маленькие трагедии» не единожды ставились режиссером.

В. Гогольков: *«Первая постановка «Маленьких трагедий» была предпринята мною задолго до сегодняшнего спектакля, с неопытными еще артистами самодеятельного театра пантомимы. Тогда мне казалось, что чем сложнее я поставлю перед исполнителями задачи, тем реальнее мы приблизимся к статусу профессионального театра. Но тогда к выполнению таких задач мы не были готовы. Второй раз обратился к «трагедиям» в 1999 году, когда мы обрели свое помещение и статус муниципального театра, это был совсем другой спектакль, но и тогда нам не удалось разгадать того главного, что было заложено в пьесе. А именно – ее простоты, той гениальной пушкинской простоты, которая есть суть мудрости.»*

«Маленькие трагедии». Сцена из спектакля





Барон – В. Гончаров

Наверное, стремление глубже проникнуть в поэтический текст, а также предыдущий опыт постановок помогли режиссеру создать на сцене ту удивительную атмосферу погруженности в предлагаемые обстоятельства, когда текст, музыка, хореография, костюмы, сценография слитны и неразделимы. Когда одно вытекает из другого, и стихи звучат, говоря словами одной из пушкинских героинь, «как будто их рождала не память рабская, но сердце». При этом никакой «иконы», на сцене Пушкин живой, простой, наш, при всем глубочайшем к нему уважении. Пришли легкость и простота, а с ними свобода и персонажи приблизились к нам сегодняшним.

В. Гогольков: «Считается, что «Маленькие трагедии» — пьесы для чтения. Они написаны и ставятся как четыре самостоятельных и не связанных друг с другом сюжета. Но мне показалось интересным включить «Моцарта и Сальери»,

«Скупого рыцаря», «Каменного гостя» в сцене «Пира во время чумы», чтобы в спектакле ощущались не только разгул и веселье, но и атмосфера нависшей над всеми гибели. Примеряя на себя различные маски и личины, персонажи по ходу действия разыгрывают каждый свой спектакль, вынося на суд зрителей историю, взятую из собственной жизни. Такое своеобразное исследование на тему, что чувствуют люди в преддверии возможной гибели. Объединить отдельные сюжеты в единое целое, превратить массовку в ансамбль, призван персонаж от театра – Шут, которого придумала и сыграла актриса и хореограф театра Юлия Новикова».

Добавлю, что «массовка» в данном случае — понятие условное, она, строго говоря, в спектакле отсутствует. А карнавальный образ, то лукавый, то серьезный триадовский Шут не только воплощает идею уличного балагана, но и правит бал, соединяя, предостере-



Лаура – О. Маркина, Карлос – М. Васюков

гая, провоцируя и помогая участникам действия.

Не случайно также решение Гоголева взять за отправную точку спектакля трагедию «Пир во время чумы», ибо именно эта пьеса является переводом сцены из драматической поэмы **Джона Вильсона «Чумный город»**, где автор описывает лондонскую чуму 1665 года (в пьесе только песни Мери и Председателя принадлежат перу Пушкина). А осенью 1830 года в России, как известно, свирепствовала эпидемия холеры, которую все называли чумой.

Сценография, в которую главный художник театра **Сергей Ким** поместил спектакль, лаконична и выразительна. Сцена, находящаяся внизу, словно раскрытая ладонь, на которой в центре сооружен помост, сложенный из сундуков, напоминающий то театральные подмостки, то Голгофу, а то, словно вспомнив свое прямое назначение, становит-

ся сундуками с золотом в подвале дома Барона (**Вадим Гончаров**).

«Скупой рыцарь» — самая печальная пьеса, ибо она о несвободе. Мы все рабы своих привычек, говорит театр, зависим от скупоности, от власти, от богатства, от догм и правил, от самих себя. Так в чем же смысл, в чем счастье, которого мы все ищем и так и не находим? Зрители в зале не сразу понимают, в какой момент чужая придуманная история проникает в душу и становится твоей собственной, шутка оборачиваются трагедией, а трагедия превращается в фарс. Только нет среди участников представления счастливых и удачливых, хороших или плохих, все обречены на гибель, крах, разочарование. Проигравшие все.

А может, это музыка **Дмитрия Голланда** ворожит, колдует и завораживает, начиная свой разбег по кругу. Кажется, только что завершилась очередная история, отзвучали аплодисменты, раскланя-



Дона Анна – Ю. Новикова

лись преувеличенно радостные уличные актеры. Но из темноты снова и снова возникает знакомый рефрен «зачинателя игры», неотвязно, вкрадчиво. И шоу продолжается.

На сцене хрестоматийно известный «Моцарт и Сальери». Но где пудренные парики и кружевные рукава? Моцарт в исполнении **Павла Данилкина** буднич- ный, немногословный молодой человек, похожий на преподавателя вуза, который зашел в студенческую аудиторию прочесть очередную лекцию. Данил- кин – актер «с тайной», которую все

время хочется разгадывать. Его Мо- царт то и дело прислушивается к тому, что происходит внутри него, и ему нет никакого дела до переустройства ми- роздания и чужих комплексов. Он лег- ко сочиняет свои гениальные мело- дии, смеясь, называет «безделицей» то, что останется в веках, и это приводит в ярость его друга Сальери (**Илья Ли**). Снедаемый болезненной, все сокруша- ющей завистью, которая как из кипяще- го котла вот-вот вырвется наружу, Са- льери искренне не понимает, почему ему, «жрецу, служителю музыки», кото-



Сцена из спектакля

рый «усильным, напряженным постоянством достигнул степени высокой», так непросто даются моцартовские высота и легкость! Актер показывает природу и динамику развития этого чувства — от первых уколов самолюбия до последнего шага. Кстати, в сохранившейся обложке рукописи Пушкина, дошедшей до нас, первоначальный заголовок пьесы, написанный рукой поэта, значится: «Зависть».

Против всего косного, лицемерного, воплощенного в огромной нелепой статуе, восстает Дон Гуан в «Каменном госте». **Юрий Шарымов** — Гуан (он же Председатель в «Пире во время чумы», Герцог в «Скупом рыцаре»), как всегда, убедителен. Его герой, бунтующий, безрассудный, жестокий, лицемерный, влюбленный — сам как вызов судьбе («Всё, всё, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслаждения...»). Пусть гибель, смерть, толь-

ко бы действовать, любить, добиваться. Жить!

Театр как бы предостерегает, без назидания, без указания перстом: остановитесь, пока не поздно, оглянитесь вокруг, прислушайтесь к голосу разума, не то проживете в сыром подвале, охраняя груды металла или корчась от зависти — и умрете, не насладившись жизнью, чуждые любви к ближнему, не познав радостей и веселья.

В. Гогольков: Теперь понимаю, что прежние мои опыты («Онегин», «Страсть») были лишь подступами к Пушкину. На сегодняшний день задачи, которые ставил перед собой, я выполнил. Кажется, впервые сделал то, что хотел. Разумеется, не так легко нам далась эта «простота»: монологи, диалоги, ансамбль, стихи долго не получались. Но преодолели...

Светлана ФУРЦОВА
Фото Дарьи МАРЬЕНКО

ДУША, ОТРЫТАЯ МИРУ И ЛЮДЯМ

XXII Международный театральный фестиваль «Радуга»

В Санкт-Петербургском ТЮЗе имени А. Брянцева состоялась традиционная «Радуга», за два десятилетия ставшая одним из самых значимых событий в культурной жизни северной столицы. Пандемия внесла свои коррективы в жизнь этого престижного форума. В 2020 году «Радуга» прошла в декабре, в 2021 году встреча состоялась в конце мая – начале июня. Привычные круглые столы и лекции дополнили два обсуждения спектаклей, которые провели **А. Вислов, П. Руднев и Е. Авраменко.**

А в остальном – много гостей и представителей российских театров, критиков, режиссеров. Завязываются новые отношения, радуются встречам давние друзья. Отменная организация, внимательные волонтеры, традиционная прогулка по Неве и экскурсия в Кронштадт.

Но, главное, это, конечно, программа фестиваля. 14 спектаклей, из них 4 зарубежных коллектива из **Литвы, Абхазии, Греции.** И феерическое выступление коллектива «**THE NO SMOKING ORCHESTRA**» во главе с **Эмиром Кустурицей.** Российские спектакли из семи городов (три работы московских театров), **Екатеринбург, Воронеж, Буинск, Пермь, Барнаул, Новосибирск** и спектакль устроителей – **Санкт-Петербургского ТЮЗа имени А. Брянцева.**

В основном были показаны работы российских режиссеров среднего поколения, которые активно ставят в Москве и городах России. Были продемонстрированы постановки тех, кто уже сегодня определяет лицо российского театра. Впечатления пестрые, что-то нравилось, что-то раздражало, что-то вызывало споры, но, несомненно, картина оказалась интересной. Имена **Уланбека Баялиева, Юрия Муравицкого, Дмитрия Егорова,**



«Железнова Васса мать». Анна – Т. Малиникова, Васса – И. Ермолова. Свердловский государственный академический театр драмы

Романа Феодори, Андрея Прикотенко, Артема Устинова, Айдара Заббарова у многих на слуху. Их спектакли анализируют, награждают, приглашают на фестивали, самих режиссеров ждут во многих театрах на постановку.

Спектакли **Уланбека Баялиева** в третий раз показывают на «Радуге»: **Вахтанговский** спектакль «Гроза» из **Москвы, «Зимняя сказка»** в **Брянцевском ТЮЗе.** И новый «Железнова Васса мать» из **Ека-**



«Электра». Электра – М. Барциц. Русский театр драмы им Ф.А. Искандера (Сухум, Абхазия)

теринбурга. Спектакль суровый и нежный, обстоятельный и стремительный. Никакой мощной Вассы Железновой — на сцене молодая интересная женщина, полная страстей и жизни, столкнувшаяся с жестокой действительностью, мечтающая о крепком доме, желающая оградить детей от мерзостей жизни.

Удивительно — в финале сойдутся три женщины, прижмутся друг к другу в поисках понимания и опоры: мать, дочь, невестка (**Ирина Ермолова, Татьяна Малинникова, Ольга Мальчикова**) — и возникнет переключка со знаменитой мизансценой из «Трех сестер» Вл.И. Немировича-Данченко, пронзительной нотой в памяти зазвучат голоса сестер Прозоровых: «Если бы знать...» Эта мизансцена — отчаяния и поиска тепла и понимания отзовется темами и поисками русской литературы начала XX века, предчувствием скорой гибели мира, который так страшно, кроваво, жестоко устраивают герои Горького во имя будущего — какого? Если бы знать...

Спектакль был уже показан на разных фестивалях, критики высоко оценили расчетливый режиссерский рисунок, холодную сдержанность, обыденность зла. Все то, что не может спасти от отчаяния.

Почти во всех представленных спектаклях обнаружилось стремление режиссеров максимально приблизить классические произведения к реалиям сегодняшней жизни. Отсюда желание переписать, дополнить, пересказать своими словами привычные тексты. На мой взгляд, такое осовременивание текстов, разрушая авторскую логику, вызывает недоумение, выглядит лишь «вставным номером», а газетно-плакатная актуальность не способствует созданию полноценного художественного произведения.

Так случилось в спектакле «**Электра**» **Русского театра драмы им Ф.А. Искандера (Сухум, Абхазия)**, поставленном **Артемом Устиновым**. К трагедиям **Софокла** и **Еврипида** добавлены отрывки из философских трактатов **Платона**, которые смотрятся вставными номера-



«Антигона». Антигона – Э. Мильграм. Пермский академический «Театр-Театр»

ми. А начало спектакля – рассказы современных бытовых историй участниками спектакля, никак с античным мифом не связанных, и вовсе вызывают недоумение. Хочу отдать должное Русскому театру из Абхазии, несколько очень разных и всегда ярких спектаклей которого мне довелось увидеть. История страдающей и одержимой жаждой мести Электры в мощном, эмоциональном исполнении **Мадлены Барциц** завораживает. Орест (**Осман Ахтуба**), Клитемнестра (**Наталья Папаскири**), Эгист (**Саид Лазба**), Кера (**Лоида Тыркба**) заставляют с ослабевающим вниманием следить за ними, вслушиваться в их аргументы, вместе с ними размышлять о справедливости, добре и зле, праве на решение вопросов о жизни и смерти.

Режиссер и художник-постановщик **Юлиана Лайкова** выстраивают мизансцены вокруг огромного круглого стола, который становится и лобным местом, и эшафотом, и мрачным каменистым пространством, враждебным человеку. В

спектакле парадоксально соединяется высокая философия, неподдельная страсть, столкновение моральных принципов и мелочное, сиюминутное, приземляющее и умаляющее происходящее.

Думаю, ближе всего по общим устремлениям этот спектакль к работе **Пермского коллектива «Театр-Театр»**, который обратился к «**Антигоне**», превратив миф в актуальную «оперу для драматических артистов» (композитор **О. Шайдуллина**). Художник-постановщик **Даниил Ахмедов** выстраивает две серые высокие стены, соединяющиеся углом. На эти стены будут проецироваться слова, которые поют актеры и массовка. К привычным коллизиям Креон-Антигона, Гемон, Исмена, добавляются выступления толпы, возмущенного народа, который требует, чтобы был решен вопрос с оплатой за электричество и за газ. Сразу вспомнился эпизод из жизни молодого «Современника», когда в пафосной сцене противостояния власти и борца с нею борец воскликнул: «Вы ответите за все ...» и вместо продолжения – «и за всех»



«Идиот». Князь Мышкин – А. Григорьев. Новосибирский театр «Старый дом»

«Старуха». Сцена из спектакля. «Студия театрального искусства» (Москва). Фото А. Иванишина





«Человек из Подольска». Вильнюсский городской театр (Литва)

оговорился: «и за свет». Молодой, остроумный партнер добавил — и за газ, и «расколовшиеся» актеры, не сумевшие сдерживать смех, буквально «уползли» со сцены.

Вот и здесь неразрешимое столкновение государственной и личной ответственности, столкновение двух правд, каждая из которых гибельна, справедлива и порочна одновременно, приводят к сиюминутной актуализации, к современным аллюзиям, что от высокого и философского снижает к попытке угадать, против кого выступают создатели спектакля.

Спектакль поставлен одним из интереснейших режиссеров **Романом Феодори**, который демонстрирует великолепное владение формой, выстраивает интересные мизансцены, создает впечатляющий рисунок ролей и Креона, и Антигоны, заставляет следить за их схваткой с неослабевающим вниманием. (Увы, вопросы с программками остался открытым, поэтому во избежание ошибок не называю фамилий актеров. В хорошем общем буклете перечислены имена участников, а за

программками предстояло «гоняться», не всегда их удавалось найти и успеть купить, а просто напечатать на листике действующих лиц и исполнителей и раздать прессе никому в голову не приходит).

Та же актуализация присутствовала и в спектакле **Новосибирского театра «Старый дом» «Идиот»** по роману **Ф.М. Достоевского** в постановке **Андрея Прикотенко**. Текст, конечно, был переписан. «Инсценировка Андрея Прикотенко по мотивам романа Федора Достоевского «Идиот» указано в программке. Критики наперебой расхвалили спектакль, который был выдвинут в 11 номинациях на театральную премию «Золотая Маска». Получил ее исполнитель роли Ипполита Терентьева **Тимофей Мамлин**. Актерские работы, действительно, высокого класса. **Анатолий Григорьев** (князь Мышкин), **Альбина Лозовая** (Настасья Филипповна), **Анастасия Пантелеева** (Аглая Епанчина) буквально приковывают к себе. Действие происходит в узком замкнутом черном пространстве, которое один из



«Чернобыльская молитва». Сцена из спектакля. Никитинский театр (Воронеж). Фото Д. Веселова

критиков назвал «зеркальным тоннелем» (художник **Ольга Шаишмелашвили**). Тотально долгий, порой гипнотизирующий, порой раздражающий, соединяющий идеи и страсти героев Достоевского с современными реалиями, спектакль вконец изматывает зрителей. Странное, противоречивое, порой восхищающее, чаще вызывающее недоумение чрезмерно затянутое зрелище оставляет много вопросов о путях воплощения на сцене классических произведений.

О «Старухе» **Даниила Хармса** в «Студии театрального искусства» (Москва) в постановке **Сергея Женовача** и в декорациях **Александра Боровского**, писали много. Восхищает сам прием, который идеально совпадает со структурой произведения Хармса. Убогие, скрюченные, лукаво-нахальные старушки, весело проваливающиеся в окна, снова и снова возникающие в дверях, ладные красивые парни — атлеты 1930-х. Милые барышни. Абсурдность и одновременно точность текста, прекрасно раскрывающая состо-

яние героя повести. Спектакль идет без антракта полтора часа, но даже за это непродолжительное время прием успевает стать столь очевидным, что повторение уже грозит вызвать скуку. И начинаешь украдкой поглядывать на часы.

Спектакль «**Человек из Подольска**» по модной нынче и широко идущей по стране пьесе **Дмитрия Данилова** поставил **Оскар Коршуновас** в **Вильнюсском городском театре Литвы**, продемонстрировав и точность решения, и прекрасную игру актеров. **Шарунас Зенкявичюс, Мариус Чижаяускас, Гиедре Моккелюнайте, Мариус Репшис, Ритис Саладжюс** виртуозно справляются со странным абсурдным текстом, заставляя снова и снова чувствовать глубину отчаяния героя, замученного обыденностью и безысходностью своего существования.

«**Чернобыльская молитва**» **Никитинского театра из Воронежа** по книге **Светланы Алексиевич** поставлена **Дмитрием Егоровым** скупо и строго. Исповеди героев, их рассказы о тех



«Лёха». Сцена из спектакля. Алтайский краевой театр драмы им. В.М. Шукшина. Фото Д. Веселова



«Дай найти слова». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. Брянцева. Фото Н. Кореновской

страшных событиях 1986 года перебиваются радостно-оптимистичными документальными кадрами о счастливой и перспективной жизни молодого города Атомграда. Хроника и воспоминания тех, кто прошел через чернобыльский ад, рождают подлинный трагизм. И только веселые «новогодние» разноцветные огоньки разгоняют мрак на сцене.

Спектакль «Лёха» по пьесе **Юлии Поспеловой** поставила **Ирина Астафьева** в Алтайском краевом театре драмы имени **В.М. Шукшина**. Поставила просто и бесхитростно, выгородив на сцене небольшое пространство, где стоят допотопный холодильник, старая плита, металлическая кровать, стол, покрытый клеенкой (сценография и костюмы **Марии Рыковой**). Скромная, устоявшаяся жизнь. История несостоявшегося счастья, рассказанная с юмором и горечью. Эта простота выразительных средств, тонко подчеркнутые характеры влюбленного деда

(обаятельный **Виктор Осипов**, по-детски наивный и искренний) и своенравной соседки (**Елена Адушева**), тонкая материя любовных отношений притягивают неподдельным человеческим теплом.

Несмотря на карантинные ограничения, на фестиваль приехала актриса из **Греции Рена Киприоти**, которая страстно, глубоко проживая, предельно сдерживаясь, но и давая волю эмоциям, прочитала монолог, написанный **Георгиосом Визиеносом «Грех моей матери»**. Театр «Дочери СОСО» показал спектакль «Считалка» режиссера **Ж. Беркович** по повести **Тамты Мелашвили**.

Театр «Человек» привез «Немого официанта» **Г. Пинтера**, однако странное решение режиссера **Юрия Муравицкого**, превратившего героев в неких роботов, их «механические» движения и бесстрастные голоса рождали недоумение.

ТЮЗ имени А. Брянцева представил спектакль «Дай найти слова» — инсцени-



«Покаяние». Сцена из спектакля. Буинский государственный драматический театр. Фото Д. Веселова

ровку книги «**Время сердца. Переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана**», сделанную **Екатериной Августеняк** в режиссуре **Андрея Слепухина**. Этот спектакль предваряла лекция специалистов Гёте-института о творчестве крупнейших фигур немецкой послевоенной литературы Ингеборг Бахман и Пауля Целана.

Буинский государственный драматический театр показал спектакль «**Покаяние**» по пьесе **Искандера Сиразиева** в постановке **Айдара Заббарова**. Айдар Заббаров зарекомендовал себя одним из самых интересных и многообещающих постановщиков, но в данном случае слабая, вторичная драматургия не дала в полной мере раскрыться таланту режиссера. А работа ведущего актера и руководителя труппы, сильная, значительная, зажата рамками схематичного образа деревенского злодея, облаченного властью, принесшего много горя односельчанам в тяжелое военное время.

А завершить рассказ о фестивале хочу событием, которым фестиваль открылся. Это феерическое выступление коллектива «**THE NO SMOKING ORCHESTRA**» во главе с Эмиром Кустурицей. Немолодые седовласые музыканты и актеры, одетые в некое подобие военных френчей с эполетами и позументами, с такой страстью, с такой отдачей, с такой искренностью исполняли инструментальные композиции и песни, что «зажгли» большой зал Санкт-Петербургского ТЮЗа. Публика неистовствовала, кричала, плясала, как загниотизированная ходила по пятам артистов, отправившихся между зрительских рядов. Наверное, это и есть смысл существования настоящего театра — теснейший эмоциональный контакт, душа, открытая людям и миру.

Валентина ФЁДОРОВА

Фото предоставлены пресс-службами театров

РАЗГОВОР О ЛЮБВИ

У Международный театральный фестиваль «Поговорим о любви...»

В городе Новошахтинске Ростовской области в пятый раз прошел театральный фестиваль «Поговорим о любви...» А любовь понятие емкое — это и любовь к жизни, и любовь к человеку, к Родине. К делу, которому служишь.

Фестиваль проводится с 2016 года. В день закрытия его хозяева — коллектив Новошахтинского драматического театра — праздновали свой 25-летний юбилей. Директор фестиваля Светлана Николаевна Сопова все эти годы еще и бессменный художественный руководитель театра.

После открытия фестиваля был выпущен в небо огромный воздушный шар. А на нем — названия городов, театры которых участвуют в фестивале. Это Мо-

сква, Ростов-на-Дону, Новороссийск, Владимир, Белгород, Долгопрудный, Рыбинск, Мичуринск, Таганрог, Новочеркасск, Дмитров, Новошахтинск, Харьков.

К сожалению, артистов харьковского театра «ЛанжеронЪ» не пропустили через границу в связи с ограничением въезда в условиях пандемии. А на фестивале так ждали заявленный спектакль «Теза с нашего двора» по трагикомической повести Александра Каневского!

Атмосфера фестиваля как всегда была дружественной. Театры купались в любви зрителей. Артисты дарили со сцены свое тепло и любовь, получая из зала понимание и восторг. После каждого спек-

*«Царская охота». Екатерина — Л. Ильина, Граф Алексей Орлов — И. Лебедев.
Донской театр драмы и комедии им. В. Ф. Комиссаржевской*





«Фауст». Елена Троянская – А. Сопова, Эвфорион – К. Кожушко, Фауст – В. Шишкин.
Новошахтинский драматический театр

такля проходил откровенный разговор со зрителями – о жизни, об увиденном спектакле. И конечно, о любви. Спектакли оценивало жюри во главе с **Ольгой Сенаторовой**, автором проекта фестиваля «Все начинается с любви...», генеральным директором Творческо-координационного центра «ТЕАТР-ИНФОРМ», театральным критиком (Москва). В этом году расширились географические границы театральной встречи. Спектакли играли на сценах **Ростова-на-Дону** и **Новочеркасска**.

Ростовский-на-Дону академический молодежный театр представил стильный и изысканный спектакль «Шелк» по роману **Алессандро Барикко**. В центре сцены бильярдный стол, персонажи то играют в бильярд, то используют стол не по прямому назначению. Тема жизни и любви – как игра, в которую выиграть невозможно, проходит через весь спектакль.

У себя дома, в Новочеркасске, **Донской театр драмы и комедии имени В.Ф. Ко-**

миссаржевской (Казачий драматический театр) показал «Царскую охоту» по пьесе **Леонида Зорина**. Спектакль имел громкий успех не только у публики, но и у жюри, получив диплом «**Лучший спектакль**». Режиссер-постановщик **Петр Орлов** награжден дипломом имени **Ксении Васильевны Торской** – «**Лучшая режиссерская работа**».

Пять лет назад безвременно ушла из жизни **К.В. Торская**, замечательный режиссер. Она поставила в Новошахтинском драматическом театре девять запоминающихся спектаклей.

Великолепны костюмы и декорации «Царской охоты». Недаром сценограф спектакля **Кристина Данилина** награждена дипломом «**Лучшая сценография**».

На сцене три огромные люстры, то поднимающиеся вверх, то опускающиеся на пол. А четвертая – как бы расчленена на четыре части. Они движутся по сцене, становясь то предметами мебели дворца, то элементами палубы корабля. По хо-



«Блудный сын». Люсьен – И. Попова, Егор Прокудин – С. Холкин, Губошлеп – С. Дубровский.
Мичуринский драматический театр

ду действия висящие люстры превращаются в колокола. По полу сцены раскидано настоящее сено. В финале его собирает народ и засыпает полулежащего графа Алексея Григорьевича Орлова, и это напоминает могильный холм. Он умер душой, хотя и жив физически.

Два огромных низких помоста-стола становятся и эшафотом, на котором казнят Пугачева, и палубой корабля, и пыточной тюрьмой. Трон императрицы находится на высоте человеческого роста, и бедно одетые люди как бы держат его на себе. Это народ, единая безликая масса. Трон то вдруг начинает шататься, то его разбирают. Когда императрица должна взойти наверх, она идет прямо по людям, по их головам и спинам.

В одной из сцен Екатерина в изысканном мужском костюме дирижирует балом. А в это время пытаются лже-Елизавету (**Виктория Шатохина**). Кнут и дирижерская палочка... Да, непросто девочке из небольшого германского княжества

управлять империей! Не зря режиссер добавил текст воспоминания императрицы о своем немецком детстве, а рефреном спектакля становится фраза: «Они хотят меня победить». И в финале появляется огромная, во все зеркало сцены, карта Российской империи.

Исполнительница роли императрицы Екатерины **Людмила Ильина** награждена дипломом имени народного артиста СССР **Михаила Ильича Бушнова** – «**Лучшая женская роль**». М.И. Бушнов почти 40 лет возглавлял Ростовское региональное отделение СТД РФ (ВТО), был блистательным актером. **Игорь Лебедев** отмечен дипломом дирекции фестиваля за исполнение роли графа Алексея Григорьевича Орлова. Актеру удалось прожить на сцене все: и всколыхнувшиеся воспоминания о любовных свиданиях с Екатериной, и, поначалу беззаботный вояж ради поимки лже-Елизаветы, и страстное увлечение ею. А потом – борьба долга и чувства. И последствия предательства это-



«Смех лангусты». Сара Бернар – С. Колотилова, Питу – С. Молодцов. Рыбинский драматический театр

го чувства. Долг победил, но сам Орлов – «умер».

Новошахтинский драматический театр показал «Фауста» (режиссер-постановщик и автор литературной композиции – **Михаил Сопов**). Спектакль поставлен по одноименной трагедии **Гете** (по первой и второй его части). В него также включены тексты **Марло, Данте, Пушкина, Клингера, Томаса Манна, Кизера**, народные предания и легенды, связанные с Доктором Фаустом. Получилось мощное феерическое зрелище, стремительная смена эпизодов которого не дает опомниться зрителю (художник **Юрий Сопов**). Действие начинается в наши дни. На сцене три белые движущиеся стены, на них, как на экранах, видео- и фотопроекции. На стенах-экранах изображение сменяется текстами до того быстро, что ты не успеваешь ни прочесть написанное, ни осознать увиденное. Тут и сцены войн, убийств, пожаров, насилия.

Мефистофель предстает в спектакле в облике женщины (**Кристина Казарова**). В ней воплощено обаяние зла, искуса, порока. Фауст (**Вадим Шишкин**) продает душу дьяволу, после чего они отправляются «прогуляться вглубь веков». Стенки поворачиваются, теперь их поверхности из разной фактуры – металл, кожа, дерево. Эти прогулки заканчиваются появлением посланника Господа. Это Настоятельница монастыря (**Людмила Меймухина**). Она говорит: «Есть Бог, который за тобой будет смотреть...» У Гете «Фауст» – трагедия, но в спектакле порой проскальзывают и элементы фарса. Например, смерть Валентина в три приема или пританцовывающий выход на заключительный поклон Настоятельница монастыря.

Мичуринский драматический театр показал «Блудного сына» (музыка **Марка Самойлова**, текст **Вячеслава Вербина** и **Олега Солода**). Спектакль постав-



«Найдите мне место!» Шарлотта – С. Голыбина. Домашний театр «НикинДом» (Москва)

лен по мотивам киноповести **Василия Шукшина** «**Калина красная**». Театр определяет его жанр как «оборвавшаяся песня» (режиссер-постановщик **Николай Елесин**, художник-постановщик **Борис Голодницкий**).

На сцене три белые ставки – движущиеся небольшие платформы, на каждой из которых дверь. С одной стороны это дверь в тюремную камеру, с другой – в новую жизнь, с едва угадываемыми строчками писем невесты-заочницы. Все эти ставки неровных очертаний, похожие на придорожные камни, на которых может быть написано, как в сказке: «Налево пойдешь, коня потеряешь...» Какую дорогу выберет главный герой Егор Прокудин? Выбирает прямую, правильную. Но и там его настигает гибель от рук прежних поделльников. От их же рук погибает и его мать. Не получилось до конца у блудного сына настоящего возвращения к матери. Но сцена, когда

он ее видит, а она его – нет, одна из лучших в спектакле.

Не только камни вносят в спектакль привкус сказа, русской былины. Это и песни, которые есть почти у каждого персонажа. И массовые хореографические композиции в тюрьме. Черное в сценографии и костюмах – это тюрьма и подельники Егора, светлое – его новая жизнь. Жизнь, до которой он так и не успел добраться. Оборвалась песня... Артист **Сергей Холкин** за роль Егора Прокудина награжден дипломом имени народного артиста СССР Михаила Ильича Бушнова – «**Лучшая мужская роль**».

Рыбинский драматический театр привез на фестиваль «**Смех langусты**» по пьесе **Джона Маррелла** (режиссер-постановщик **Наталья Людскова**, художник-постановщик **Леонид Пантин**). На сцене веранда южного курортного города, где пишет вторую часть своих мемуаров великая актриса Сара Бернар. Вся мебель бе-



«Анна Герман. А он мне нравится!» Анна Герман – А. Маклецова, Ведущий – П. Князьков.
Долгопрудненский театр «Город»

лого цвета – юг, жара. И огромное солнце во всю левую часть сцены. А может, это цитата из фильма Ларса фон Триера «Меланхолия»? В этом фильме планета стремится к Земле, предвещая катастрофу, которая вот-вот произойдет. А собственную катастрофу, конец своей жизни остро чувствует стареющая актриса. Успех уже позади, и ей только и остается, что писать мемуары.

Смех лангусты – это вскрик ракообразного существа, когда ему отрывают голову, готова к кулинарной обработке. Так и Саре Бернар (заслуженная артистка России **Светлана Колотилова**), которой ампутировали ногу выше колена, судьба пытается «оторвать голову». В свой последний день великая Бернар вспоминает и разыгрывает прошлую жизнь, точно отрывки из пьесы. Помогает ей преданный секретарь Питу (**Сергей Молодцов**). Он, импровизируя, будет и в роли матери Сары, и в роли ее импресарио...

Во время спектакля зрительный зал часто смеется. Но это смех сквозь слезы, потому что нам показывают сопротивление надвигающейся смерти.

Домашний театр «**НикинДом**» (Москва) сыграл моноспектакль «**Найдите мне место!**» (автор литературной композиции и режиссер – заслуженный деятель искусств России **Ника Косенкова**). Действие разворачивалось в фойе театра, на специально устроенной небольшой сцене. Фортепиано, два мягких стула, небольшой столик с бюстами Пушкина, Льва Толстого, Наполеона. Из зала появляется одухотворенная худенькая женщина в длинном черном платье. Это постаревшая **Шарлотта** из «**Вишневого сада**» **А.П. Чехова**, которую Раневская не взяла с собой в Париж. «Найдите мне место!» – это слова Шарлотты из пьесы. В спектакле звучат тексты из других чеховских произведений – повестей, пьес, рассказов, а также из записок и писем.



«Эдит Пиаф. Исповедь». Эдит Пиаф – А. Зорина. Северский музыкальный театр

Все так виртуозно смонтировано и талантливо преподнесено, что спектакль вызывает восхищение зрителей.

В роли Шарлотты выступает не профессиональная актриса, а замечательный композитор **Светлана Голыбина**. По ходу действия она садится за фортепиано и исполняет **Баха, Моцарта**, собственные произведения. Ее монолог настолько достоверен, что создается впечатление импровизации, рождающейся на глазах у зрителя. А чеховские тексты воспринимаются современно и актуально. Она размышляет вслух о России, о том, что надо жить по совести, о судьбах русской интеллигенции... «Найдите мне место!» — это Шарлотта говорит не только от себя, но и от лица интеллигенции.

Фестиваль включал и обучающую программу. **Ника Александровна Косенкова** провела мастер-класс по ораторскому искусству и сценической речи (в рамках гранта СТД РФ по программе «Специа-

листы для театров»), **Светлана Борисовна Голыбина** — по музыкальной импровизации.

Долгопрудненский театр «Город» (в рамках Арт-проекта «КафеМиров») представил две свои новые работы в фойе театра. Одна из них — музыкальный спектакль «**Анна Герман. А он мне нравится!**» Справа в глубине сцены на высоком стуле сидит Ведущий (**Павел Князьков**, он же — режиссер спектакля) и рассказывает о судьбе незабываемой певицы с необыкновенным голосом. О ее жизни — и личной, и творческой, со всеми взлетами и падениями, тяжелыми болезнями и неожиданными триумфами. На двух мониторах мы видим фотокадры, иллюстрирующие этапы жизни и творчества певицы. А между текстами перед нами предстает Анна Герман со своими песнями. В этой роли выступает **Алена Маклецова**. Высокая, стройная, обворожительная, с прекрас-

ным голосом. И происходит чудо: тебе кажется, что это действительно поет сама Герман!

Второй спектакль долгопрудненцев «**Муслим Магомаев. Ты — моя мелодия**» тоже музыкальный, по той же схеме. Ведущая (**Олеся Агрызкова**) рассказывает, **Павел Князьков** в роли Муслима Магомаева поет. И поет замечательно! Этот проект театра «Город» несет как эстетическую, так и просветительскую функцию. Будем ждать продолжения.

Северский музыкальный театр показал «**Эдит Пиаф. Исповедь**» (режиссер-постановщик **Петр Зубарев**). Потрясающий, заставляющий вибрировать струны души спектакль! На сцене подиум с микрофоном. По обе стороны подвешены конструкции с как будто летящими воробьями. Это читается аллюзией на прозвище Пиаф — воробушек.

Действие охватывает тот период жизни певицы, когда она уже стала знаменита. Все начинается с молитвы-исповеди Святой Терезе. Эдит рассказывает о любви к Марселю Сердану, о депрессии после его гибели, о своей последней любви — Теофанисе Ламбукасе. И о главной любви своей жизни — к творчеству, к песне, к сцене.

Возлюбленных Пиаф сыграл **Антон Завьялов**. Актер в этих ролях достоверен и искренен, он нашел разные краски для двух своих героев. Потрясающая в главной роли **Алла Зорина** — и как драматическая актриса, и как вокалистка. Она награждена дипломом дирекции фестиваля «**За яркое воплощение образа Эдит Пиаф**». Актрисе удалось передать и страстную любовь, и такое же страстное отчаяние, и боль потери, и обретение нового счастья. Для того чтобы спеть в этой роли, Алле Зоринной пришлось переучиваться с академического вокала на эстрадный. Она брала онлайн-уроки у педагога из Санкт-Петербурга **Евгения Ординой**. Хорошо знакомые нам песни из репертуара «парижского воробушка» звучат на протя-

жении всего спектакля на прекрасном французском языке.

Спектакль «**Тайна старого дома**» по рассказам **Ольги Гуниной** показал **Владимирский академический театр драмы** (автор инсценировки и режиссер-постановщик — **Юлия Беляева**). На сцене старый дом. Но сценография условна, стены дома из легких прозрачных занавесок, на которые будут проецироваться фото- и видеокadres из жизни когда-то полной семьи. Но дочери разлетелись из дома, родители умерли. И три сестры (как у Чехова!) — **Ольга (Ирина Жихова)**, **Маша (Валерия Емельянова)** и **Ирина (Анна Лузгина)** — приехали подготовить дом к продаже. Но нахлынули воспоминания... С каждой найденной вещью связан кто-то из ушедших близких. И трудно решиться на продажу своего прошлого.

В фестивальном спектакле **Белгородского государственного театра кукол «Грешневая каша»** показаны события, происходящие в одной из деревень Курской области во время перестройки. Пьесу написала **Людмила Шевцова** на основе своей документальной повести, режиссер-постановщик спектакля — заслуженный деятель искусств Республики Беларусь **Виктор Климчук**, художник-постановщик — **Ольга Лупанова**.

Спектакль отличается от традиционных постановок театра кукол. Куклы здесь статичные, не игровые. Они лишь обозначают того или иного персонажа. Артисты выступают «в живом плане» и перемещают кукол по сцене. Старика Матвея Стрельцова и старушек, проживающих в заброшенной деревне, играют молодые актеры. Куклы, представляющие собой вырезанные из дерева изваяния, похожие на изделия народного промысла, нужны для обозначения возраста героев спектакля.

Дед Матвей (заслуженный артист России **Вячеслав Семейченко**) прожил со страной все исторические этапы — и коллективизацию, и Великую Отече-



«Тайна старого дома». Ольга – И. Жихова, Ирина – А. Лузгина, Маша – В. Емельянова.
Владимирский академический театр драмы

ственную войну, и послевоенную разруху, и хрущевские реформы, и войну в Афганистане, унесшую жизни его сыновей. Ему горько, что государство о нем вспоминает только на 9 мая, вручая три гвоздички и пачку гречневой крупы... В жизни одной забытой богом деревни, как в зеркале, отражаются проблемы всей страны. Кто же нас спасет? Может быть, инопланетяне? Корабль с ними время от времени появляется над сценой. Спектакль получил «Приз зрительских симпатий» и награжден дипломом в номинации «Лучший ансамбль».

Таганрогский камерный театр (ТаКТ) порадовал зрителей «Загнанной лошастью» по пьесе Франсуазы Саган (режиссер-постановщик Нонна Малыгина). В спектакле есть и блистательный актерский ансамбль, и детальная разработка ролей, и создание удивительной атмосферы происходящего. Действие наполнено музыкой, танцами, пла-

стическими номерами. Новороссийский муниципальный драматический театр имени В.П. Азербекяна показал яркую постановку по стихам и биографии Анны Ахматовой «Простить себя» (режиссер-постановщик Оксана Половинкина). Завершился фестиваль «Невестой из Имеретии» Дмитровского драматического театра. Комедия-водевиль Бориса Рацера и Владимира Константинова (режиссер-постановщик — заслуженный работник культуры Московской области Дмитрий Юмашев) подняла настроение зрителям, зарядив их позитивной энергией.

Вот уже третий год в рамках фестиваля представлена программа спектаклей для детей. Новошахтинский драматический театр представил зрителям музыкальную сказку по мотивам произведения Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» (музыка Владимира Баскина, режиссер-постановщик Михаил Сонов).

Здесь единой сюжетной линией объединены и «Алиса в Стране чудес», и «**Алиса в Зазеркалье**».

В «присказке» к спектаклю домашний учитель Алисы мистер Доджсон (**Александр Скулков**) на своих уроках убеждает девочку верить в чудеса и фантазировать. Старшим сестрам Алисы это не нравится. Учитель уволен, Алиса (**Кристина Казарова**) в огорчении засыпает в саду. И начинается сказка.

На сцене две перемещающиеся конструкции, представляющие комнату Алисы, сад. Удачно используются приемы теневого театра, посредством которых на наших глазах Алиса то вырастает, то уменьшится, то борется с Бармаглотом. Трудно не потерять в спектакле парадоксальность Льюиса Кэрролла, но постановщикам удалось сохранить и игру слов (сом — сомневается, треска — трещит и т.д.), и замечательные сцены чаепития у Мартовского зайца и Шляпника, и разговоры с Чеширским котом и Гусеницей. И, конечно, бесконечную беготню за Белым кроликом (**Вадим Шишкин**). В финале Алиса спасает Шляпника, побеждает Бармаглота. Сестры решают вернуть ее любимого учителя. Хороший, добрый финал, который понравился детям и взрослым.

Показ «Алисы в Стране чудес» замечательен еще и тем, что спектакль прошел с тифлокомментированием — лаконичным описанием предмета, пространства или действия, которые непонятны незрячему или слабовидящему зрителю без специальных словесных пояснений. Для профессионального тифлокомментирования необходимо специальное оборудование. Это передатчик для комментатора и индивидуальные приемники с наушником для зрителей. В августе 2020 года актриса театра **Александра Сопова** выиграла грант на обучение по специальности «тифлокомментатор» **Благотворительного фонда Алишера Усманова «Искусство, наука и спорт»** по программе «**Особый взгляд**».

Перед тем, как сыграли «Алису в Стране чудес», в фойе зрители могли тактильно «рассмотреть» головные уборы персонажей, прослушав Александру Сопову, доступно рассказавшую о костюмах сказочных героев. Каждому зрителю с особыми потребностями, а их было одиннадцать, раздали программки спектакля с текстом на шрифте Брайля.

Мичуринский драматический театр показал для юных зрителей мюзикл «**Летучий корабль**» по мотивам одноименного мультфильма (режиссер — заслуженная артистка России **Ирина Дубровская**). В этом зрелищном спектакле много песен и танцев, артисты просто купаются в ролях, относясь к своим персонажам с долей доброй иронии и заряжая зрительный зал весельем и радостью.

Спектакль **Таганрогского камерного театра «Сказка не по правилам»** по пьесе **Екатерины Андрейчук** (режиссер-постановщик **Нонна Малыгина**) был с восторгом принят юными зрителями. На сцене лесная опушка, на которой растут огромные мухоморы. И обитают в этом лесу традиционные персонажи русских народных сказок: это и Баба Яга (**Людмила Илюхина**), и Кощей Бесмертный (**Александр Коваль**), и Домовуха (**Екатерина Власова**). А Иван-богатырь (**Константин Илюхин**) встречает здесь свою любовь — Василису (**Светлана Липова**). Персонажи-то традиционные, но как-то не так они действуют, не по правилам. Театр полностью выдерживает заявленный жанр — «сказочное хулиганство», не давая зрителю расслабиться ни на минуту, удивляя и восхищая происходящим на сцене.

Выступил на фестивале и любительский коллектив — **Чеховский клуб «Классика» гимназии № 118 (Ростовна-Дону)**. Юные артисты показали спектакль «**Голый король**» по сказкам **Андерсена** (режиссер **Наталья Зубкова**).

*Алексей КЛИМАШЕВСКИЙ
Фото Никиты АЛЕКПЕРОВА*

У ПРИЧАЛА

III Международный фестиваль «Театральная гавань»

В городе-герое **Новороссийске** в июне в третий раз прошла «**Театральная гавань**» — 14 российских театров показали 18 спектаклей. Статус международного фестиваля поддерживал член экспертного совета **Каро Балян** из **Армении** — режиссер, директор **Ереванского Шекспировского международного театрального фестиваля**. В состав экспертного совета фестиваля вошли также видные теоретики и практики театра из **Москвы, Перми, Краснодара** и **Ростова-на-Дону**.

После каждого спектакля «Театральной гавани» проводились обсуждения — сначала со зрителями, а потом с членами экспертного совета. После подведения итогов каждый театр получил дипломы в разных номинациях, а также памятный приз — модель новороссийского маяка с афишами всех показанных спектаклей.

Много сил и душевного тепла отдали проведению «Театральной гавани» директор фестиваля **Олег Геннадьевич Бередин** (директор Городского театра) и арт-директор фестиваля, заслуженный работник культуры Кубани **Евгений Леонидович Кушпель** (художественный руководитель Новороссийского муниципального драматического театра имени В.П. Америкяна). Фестиваль проводился при поддержке **Министерства культуры Краснодарского края, Администрации города Новороссийска**, а также партнеров — **Союза театральных деятелей РФ (ВТО)** и государственной программы «**Большие гастроли**».

Открылась «Театральная гавань» спектаклями **Орского государственного драматического театра имени А.С. Пушкина**, который приехал в Новороссийск

на обменные гастроли. Утром шел «**Гадкий утенок**» по **Андерсену**, а вечером — «**Мера за меру**» **Шекспира**.

«Мера за меру» — одна из сложнейших и загадочных пьес великого драматурга. Он начинал писать ее как комедию, дошел до драматических, даже трагедийных высот, но закончил хэппи-эндом. Как уложить пятиактного Шекспира в полтора часа без антракта? Режиссеру-постановщику **Каро Баляну** это удалось, сюжет читается отчетливо, он внятно донесен до зрителей. На сцене слева под углом размещаются зеркала, как отражение жизни. Если их повернуть, зеркала становятся дверями. Справа небольшое возвышение, на нем и под ним тоже происходит действие. Зрелище максимально приближено к современному восприятию, события динамично сменяют друг друга. Костюмы преимущественно современные, их цветовая гамма, как и сценографии, — черно-белая. Но есть и вкрапления вызывающе красного. Это головные уборы стражи и тюремщиков, а также красные трусы у шута. Персонажи поют под гитару, цитируют другие произведения Шекспира. Получилось ироничное зрелище, порой веселое, порой грустное. И главное, заставляющее зрительный зал задуматься, а не о нас ли это? Театр из Орска награжден дипломом фестиваля в номинации «**За актуальную интерпретацию классики**».

Краснодарский молодежный театр привез спектакль «**Звериные истории**» по пьесе американского драматурга **Дона Нигро** и получил самую высокую награду — диплом «**За лучший спектакль фестиваля**».

Пьеса включает 11 историй о животных и птицах, под которыми подразумевают-



«Звериные истории». Сцена из спектакля. Краснодарский молодежный театр

ся люди. По мнению драматурга, эти диалоги, монологи, тройные сценки режиссер может компоновать в любой очередности. Подсказкой воспользовался режиссер спектакля **Даниил Безносков**. Изменив последовательность историй, постановщик к финалу нагнетает ощущение приближающейся смерти персонажей, а затем и гибели всей цивилизации. Действие происходит то ли в подземном переходе, то ли в каком-то бункере. Изредка переносясь то в комнату, то в фитнес-клуб. Режиссеру удалось показать, какой именно психотип человека спрятан за образами животных. Так Утконос, с его жалобами на жизнь, появляется в инвалидном кресле. А Летучий мышь, висящий вниз головой, оказывается на допросе у следователя. В финале два Лемминга идут неизвестно куда, а на самом деле спешат к пропасти, где их ждет смерть. К ним постепенно присоединяются все участники спектакля. И уже не идут, а бегут. Быстрее, быстрее и быстрее...

Пермский театр «У Моста» представил «**На дне**» **Максима Горького**. На спектакле невозможно расслабиться ни на секунду, действие захватывает и погружает зрителя в самые глубины горьковского подземелья. Актеры уже за день до спектакля прошились по улицам Новороссийска в своих сценических костюмах, приглашая туристов посетить этот необычный спектакль.

Для режиссера **Сергея Федотова** одним из важнейших факторов работы с материалом является создание абсолютно точной атмосферы, в данном случае, беспроглядной нищеты и человеческого отчаяния. Зритель наблюдает живые картинки из жизни настоящей ночлежки с едким запахом лука, кислых щей и дешевой водки. Здесь живут, дерутся и умирают отверженные, «лишние» люди с ворохом неотвеченных обид за спиной. Никто из них не хочет ни прощать, ни изменяться. Каждый из актеров настолько точен в воплощении



«На дне». Сцена из спектакля. Пермский театр «У Моста»

своей роли, что весь коллектив представит идеально слаженным часовым механизмом.

Появление странника Луки в блистательном исполнении **Сергея Мельникова** вносит светлый луч в жизнь обитателей ночлежки. Тихо и ненавязчиво он всех прощает, понимает и принимает, для каждого у него находятся правильные слова, и, как странствующий философ, в конце пьесы уходит в поисках «новой веры».

Лишь Актер, единственный из всех, ненадолго перестает пить и зарабатывать свои первые честные копейки, ведь он верит Луке, что есть волшебное место, где лечат «организмы, отравленные алкоголем», но кончает жизнь самоубийством. Последнюю фразу: «Испортит песню, дурак!» — Сатин бросает с сожалением и сочувствием к ушедшему другу. Зачем же убивать себя, если ты ценен сам по себе? Ведь «Человек — это звучит гордо!»

В финале звучит песня волжских босяков:

*«Как хотите, стерегите,
Я и так не убежу.
Мне и хочется на волю —
Цепь порвать я не могу».*

Эта песня, записанная Горьким для пьесы «На дне», звучит как страшное предупреждение всем нам. Пермский театр «У Моста» награжден дипломом в номинации **«За театр как явление»**.

Новошахтинский драматический театр сыграл **«Фауста»** (режиссер-постановщик и автор литературной композиции — **Михаил Сопов**). Спектакль новошахтинцев награжден дипломом в номинации **«За безудержность творческого поиска»**.

Частный театр «Человек в кубе» (Ростов-на-Дону) показал два спектакля, оба в жанре поэтического театра (режиссер-постановщик **Катерина Рынди-на**). Первый — **«Повесть о Сонечке»** по прозе **Марины Цветаевой** — построен



«Фауст». Мефистофель – К. Казарова. Новошахтинский драматический театр

«Крысолов». Сцена из спектакля. Частный театр «Человек в кубе» (Ростов-на-Дону)





«Простить себя». Сцена из спектакля. Новороссийский муниципальный драматический театр имени В.П. Америкбеяна

как диалоги и монологи героинь, Софьи Голлидэй и Марины Цветаевой. В центре сцены несколько стульев, два чемодана, а по краям два обрамленных проема (дверь, окно?), подвешенные на веревках и слегка покачивающиеся. Напоминает вход в два мира, которые никогда не соединятся. Цветовая гамма сценографии черно-серая. Это фон для яркой, темпераментной игры **Валерии Василенко** (Сонечка). И совсем другая, сдержанная актерская манера у **Анны Кривонос** (Марина). Персонажи в спектакле контактируют между собой только через зрительный зал, не пересекаясь даже взглядами. А когда сидят на стульях, то спиной друг к другу.

Второй спектакль этого театра — «Крысолов» по поэме **Марины Цветаевой**. Перед зрителями предстает наполненное музыкой пластически-поэтическое действие. Мы видим пять актрис в черном трико с дырками, словно прогрызенными крысами. Актрисы движут-

ся в ритме стихотворных строк, читают стихи, рэп, исполняют акробатические этюды. Режиссер в пластике выразил страстные цветаевские строки, донося до зрителя сюжет легенды, лежащий в основе поэмы. Театр «Человек в кубе» награжден дипломом фестиваля в номинации «**За верность выбранному творческому пути**».

К поэтическому театру прикоснулись и хозяева фестиваля — **Новороссийский муниципальный драматический театр имени В.П. Америкбеяна**. Они показали спектакль «**Простить себя**» по стихам и биографии **Анны Ахматовой** (режиссер-постановщик **Оксана Половинкина**). На сцене женщины в темных рубищах (народная артистка Республики Северная Осетия-Алания **Виктория Десятова**, **Елена Вербицкая** и **Диана Сковрунская**). Свечи, звон колоколов, гадания над чашей с водой... И великие стихи, и письма, и записки **Анны Ахматовой**. Получился щемящий, трога-



«Охота жить». Старик – Евг. Кушпель, Юрка – Д. Федотов.

Новороссийский муниципальный драматический театр имени В.П. Америкяна

ющий зрителя до глубины души спектакль. Особенно остро реагируют в зале на финальные сцены, в которых говорится о тюремной судьбе сына поэтессы Льва Гумилева.

Показали новороссийцы и спектакль «Охота жить» по рассказам **Василия Шукшина** (режиссер-постановщик **Георгий Цнобиладзе**). Театр остановился на семи рассказах: «Светлые души», «Владимир Семеныч из мягкой секции», «Сапожки», «Степка», «Космос, нервная система и шмат сала», «Танцующий Шива» и «Охота жить». Актеры не пытаются воссоздать алтайский говор, мелодику речи своих героев. И делают это осознанно, перенося действие на условную российскую почву. Каждый играет по несколько ролей, переходя из рассказа в рассказ, так что зритель ощущает это единой, непрерывающейся линией жизни. Актеры не играют, а кажется, живут на сцене, до то-

го они искренни и правдивы. Особенно заметен заслуженный работник культуры Кубани **Евгений Кушпель**. Занятый в четырех рассказах, он задает тон всему спектаклю. Новороссийский театр награжден дипломом в номинации «**За творческую самоотверженность, профессиональное самосовершенствование и подвижничество**».

Таганрогский камерный театр (ТаКТ) тоже представил два спектакля (режиссер-постановщик **Нонна Малыгина**). «Загнанная лошадь» по пьесе **Франсуаза Саган** привлекла блистательным актерским ансамблем, детальной разработкой ролей, созданием удивительной атмосферы происходящего. Вторая работа – комедия с элементами театра абсурда «**Баба Шанель**» по пьесе **Николая Коляды**. В ТаКТе нет актрис пенсионного возраста, это молодой театр. Поэтому роли пожилых персонажей исполняют молодые актрисы и



«Загнанная лошадь». Сцена из спектакля. Таганрогский камерный театр

«Баба Шанель». Сцена из спектакля. Таганрогский камерный театр





«Метель». Рассказчик – М. Малинин. Московский драматический театр на Перовской

актеры. Когда смотришь искрометную, полную юмора игру **Александра Коваля** (Нина) и **Константина Илюхина** (Капитолина Петровна). Не отстают от них и **Людмила Илюхина** (Тамара), и **Екатерина Власова** (Сара Абрамовна). В спектакле при всей его яркой форме присутствует психологическая глубина и достоверность. И совершенно неожиданный для такого зрелища финал – тонкий, добрый. Старушки приходят к взаимопониманию, проникаются симпатией не только друг к другу, но и к «пришлой и чужой» **Розе Николаевне** (**Светлана Липова**), прощают своего руководителя **Сергея Сергеевича** (**Владимир Волжин**). ТакТ награжден дипломом в номинации «**За яркость решения и глубокий психологизм**».

Московский драматический театр на Перовской показал «**Метель**» по **А.С. Пушкину** (режиссер **Гульнара Галавинская**), обозначив жанр спекта-

кля как «фантазии и сны». Действие происходит между иллюзией и реальностью. Благодаря сценическому решению снежных барханов, постоянно меняющихся пространственных декораций-трансформеров и песочной анимации у зрителей не проходило ощущение реальной метели. В этой неповторимой атмосфере сценического вихря все лаконично и продумано. Связь драматического и комичного вписывается в классический пушкинский сюжет. Вместе с героями зритель пытается ответить на главный человеческий вопрос – являемся ли мы создателями своей судьбы или нас ведет невидимая рука Творца? Рассказчик в исполнении **Михаила Малинина** ведет персонажей по лишь ему одному ведомому пути, нарезая снежинки судьбы и не забывая при этом обращаться к зрителям – то даря одной из зрительниц букет цветов, то забирая цветы обратно, чтобы вернуть своим геро-



«Эти свободные бабочки». Дональд – А. Рыжманов, Джил – М. Мирошина.
Волгоградский музыкально-драматический казачий театр

ям. Органичны в сценическом рисунке декорации, которые участвуют в действии наравне с актерами. Беседка превращается то в храм, то в движущуюся карету. Обычная стремянка становится часовой и местом встречи влюбленных, а чемодан Рассказчика символизирует ящик, в котором скрываются дороги, церкви и настриженная рукопись пушкинской повести. Утонченное кружево музыкальных номеров в исполнении скрипки и флейты, предстающих в образе античных муз, дополняет атмосферу спектакля. Здесь все подчинено символам, где персонажи пытаются созидать свою судьбу, но в результате играет ими сама жизнь. Решающим моментом становится эпизод, когда Марья Гавриловна и Бурмин перестают подчиняться Рассказчику, и он ничего не может с ними сделать, продолжая лишь радоваться, что они находят свой собственный путь. В финале Рассказчик

(Пушкин?), достав из чемодана заветный пистолет, осматривает его и произносит:

*«Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».*

Спектакль Московского драматического театра на Перовской награжден дипломом в номинации «**За стремление выстроить диалог эпох**».

Волгоградский музыкально-драматический казачий театр показал комедию о любви «**Эти свободные бабочки**» **Леонарда Герша**. Пьеса, когда-то широко шедшая на Бродвее, а потом захватившая и российскую сцену, с первого взгляда кажется самоигральной. Режиссер-постановщик спектакля **Алексей Серов** выступил и как сценограф, визуально погрузив зрителей в Америку начала 70-х (пьеса написана в 1972 году). Достоверно все, спектакль наполнен музыкальной тех лет. В основном действие держится на двух артистах – **Алекса**



«Эзоп». Клея – Л. Загидуллина, Эзоп – И. Хаертдинов. Альметьевский татарский драматический театр

Рыжманове (Дональд Беккер) и **Мариш Мирошиной** (Джил Тэннер).

Волгоградский музыкально-драматический казачий театр награжден дипломом в номинации «За стремление говорить со зрителем на одном языке».

Лирическая комедия «Сирена и Викторя» по пьесе Александра Галина, сыгранная Русским государственным драматическим театром имени А.С. Пушкина (Республика Адыгея, Майкоп) отмечена дипломом в номинации «За сохранение традиций русского театра в национальной республике».

Альметьевский татарский драматический театр представил на фестивале спектакль по пьесе бразильского драматурга Гильерме Фигейредо «Эзоп». Режиссер спектакля Денис Хусниязов перенес место действия на песчаный пляж, которым стали несколько тонн полимерных гранул, с гигантской спасательной вышкой под мерцающими

ми древнегреческими буквами. Национальный колорит постановки, которая шла на татарском языке (с субтитрами), обогащал происходящее действие иноязычным и аллегориями. Эзоп – единственный, кому не нужны ни корона, ни дорогой костюм, ни блага элиты, он живет только страстью обретения свободы. Ксанф же делает с ним все, что захочет. Но он постепенно превращает устои этого дома, который погряз в мнимом благополучии. Мудрый человек, который, будучи рабом, не мог открыто выразить свои мысли, вынужден высказываться посредством басен. При этом ни разу не улыбнувшись под маской шута.

Жанр спектакля – «извечный спор». Спор как выбор между духовным и материальным, между рабством и свободой, между шутком и мудрецом, обществом и бомондом. Если и есть свобода, то где ее границы, каково определение



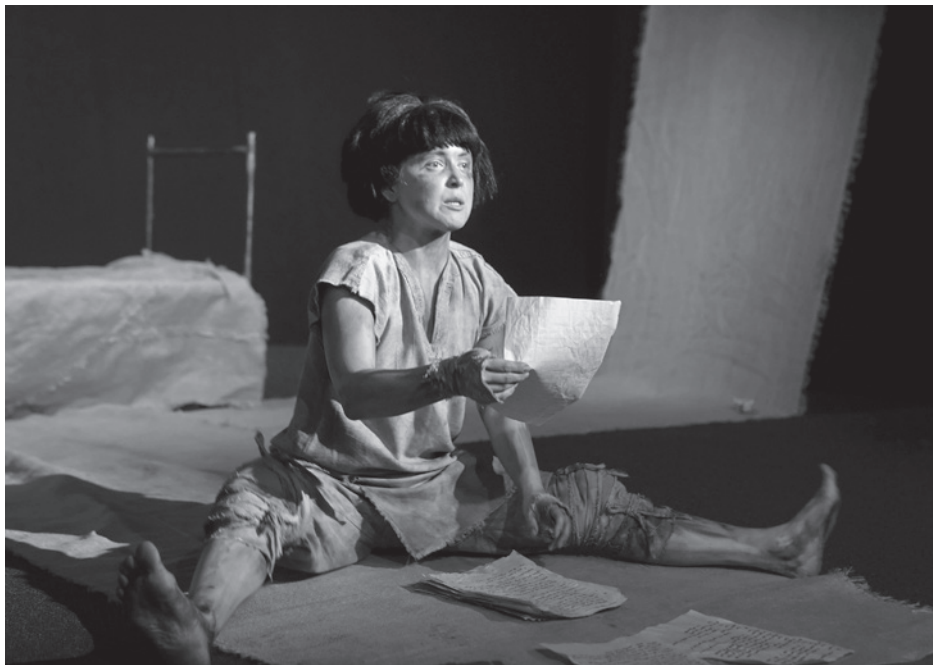
«Мертвые души». Сцена из спектакля. Астраханский ТЮЗ

свободы как духовного уклада человека? Спектакль метафоричен. В нем показывается как в кривом зеркале и современное расслоение общества, и слом его нравственных ориентиров. В финале Эзоп снимает свой клоунский нос и восклицает: «Я свободен! Прочь с дороги! Где ваша пропасть для свободных людей? Я пойду туда сам!» И могучий поток песка погребает его под своим дождем. Альметьевский татарский драматический театр награжден дипломом в номинации «За вклад в популяризацию современного театра на национальном языке».

Астраханский ТЮЗ показал «Мертвые души», заявив жанр спектакля как «фантазии на тему одноименной поэмы Н.В. Гоголя». Автор инсценировки и постановщик **Андрей Радочинский** уложил в один час сценического действия.

Дорога из мешковины начинается почти во всю ширину сценической пло-

щадки и уходит по заднику куда-то вдаль. Сверху свисают веревки, и создается ощущение, что с них только что сняли повешенных. Слева конторка, на ней свечечка, иконка. Слышится бормотание, как будто молитвы... Прислушавшись, понимаешь — да это же текст «Мертвых душ»! Появляется Чичиков — молодой элегантный господин, рассказывающий зрителям о своем предприятии по покупке мертвых душ, предлагая поучаствовать в торгах. И в зале находятся желающие! Это три помещика — Манилов, Плюшкин и Собакевич. Чичиков торгуется по-деловому жестко, а когда сделка уже состоялась, — щелчок пальцами, и помещики, повиснув на невидимых нитях как марионетки, становятся слугами Чичикова — селифанами. Становятся и мертвыми душами. Недаром на их костюмах висят бирки, как в морге. Ноздрева в этой компании нет, он-то мертвых душ не продавал! Долго



«Вторая смерть Жанны д'Арк». Жанна – О. Виррийская.
Орловский государственный театр для детей и молодежи «Свободное пространство»

пришлось уговаривать и Коробочку, а все-таки и ее душу Чичиков заполучил. И птица-тройка, управляемая Чичиковым, где лошади – это Манилов, Плюшкин и Собакевич, уже летит по России. Кажется, это сам Люцифер летит с тремя чертями. Спектакль Астраханского ТЮЗа награжден дипломом в номинации «**За лаконичность формы и точность существования.**»

Необычен и трагический фарс «**Вторая смерть Жанны д'Арк**» по мотивам пьесы болгарского драматурга **Стефана Цанева**, показанный Орловским государственным театром для детей и молодежи «Свободное пространство» (режиссер **Сергей Пузырев**).

В тюрьме оказывается бродячая артистка, выдающая себя за Жанну. Само Жанна давно погибла в бою... Сыграет ли свою последнюю роль вновь явленная Жанна (**Ольга Виррийская**)? Со-

жгут ли ее на костре? К ней приходят то Бог (**Альберт Мальцев**), то Палач (**Владимир Козловский**). А тюрьма ли это? Она слишком напоминает сумасшедший дом... Театр «Свободное пространство» награжден дипломом «**За лучший актерский ансамбль фестиваля.**»

Глубокое впечатление по эмоциональному воздействию произвел спектакль «**Однажды в Венеции... никто не умер**», который показал «**КНЕБЕЛЬ ТЕАТР / МИШИНЛАБ**» (Москва). Это вторая часть проекта «**Письма Евы к прохожему**». Первая часть, «**Черная невеста**», уже нашла своего преданного зрителя. А третья, «**Пишу в пустоту, или Дом с привидением**», еще готовится. Руководитель театра **Константин Мишин** называет себя консультантом проекта, как бы отступая на второй план и отдавая все лавры **Ире Гонто** – актрисе, драматургу и поэту.



«Однажды в Венеции... никто не умер». И. Гонто и К. Семенцов. «КНЕБЕЛЬ ТЕАТР / МИШИНЛАБ» (Москва)

На сценической площадке несколько ширм, обтянутых мешковиной. На одной из них загадочная картина со старинными домами, окруженными водой, как будто плывущими. Может быть, это Венеция? Картина, обладающая магией живописи, притягивает внимание зрителя. А далее, когда актриса выйдет на сцену, возникнет магия стиха, музыки, пластического жеста. Из реквизита — ткань цвета морской волны, легкий, невесомый велюр. Чем только она ни становится — и плащом, и озером, и слезами, вытекающими из глаз героини... Завораживают движения актрисы, ее стихи, голос аккордеона. **Кирилл Семенцов** не просто аккомпанирует, а импровизирует вместе с Ирой Гонто, становясь сотворцом спектакля. Чуткий зритель поймет, что спектакль о судьбе женщины, ее взаимоотношениях с мужчинами и всепоглощающей тяге к бру-

тальным мерзавцам. Еще о побеге в Венецию, где она пытается забыться в тамошнем карнавале.

Ира Гонто в одном из своих интервью сказала: «Мир во всей его полноте и подвижности можно только станцевать! <...> Мертвое не чувственно. В неподвижности нет души». Спектакль награжден дипломом в номинации «**За новые театральные горизонты**».

Отшумел III Международный фестиваль «Театральная гавань», участники развлеклись со своими наградами, но оставили здесь частицу своего сердца. Кто-то нашел новых друзей, кто-то восхитился работами коллег, а кто-то просто влюбился в Новороссийск.

Эльхан АЛЕКПЕРОВ, Алексей КЛИМАШЕВСКИЙ

Фото Эльхана АЛЕКПЕРОВА

и из архива фестиваля

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДЕБЮТ В ЯРОСЛАВЛЕ

XII Молодежный фестиваль «Будущее театральной России»

Весной столица Золотого кольца России **Ярославль** становится и молодежной театральной столицей. Традиционно в программе Молодежного фестиваля «Будущее театральной России», в двенадцатый раз отшумевшего на сценах **Российского государственного академического театра драмы имени Федора Волкова и Учебного театра Ярославского государственного театрального института**, учебные спектакли нынешних выпускников ведущих российских вузов искусств **Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа, Екатеринбурга, Саратова, Уфы, Хабаровска, Ярославля.**

Фестивальная жизнь в период пандемии вынуждена брать паузу или уходить в онлайн. Ярославскому фестивалю повезло, его время оказалось между волнами пандемии. И глядя на радостные лица студентов, ощущая праздничное настроение зрительного зала, думалось, что ковидные времена позади, что вирус оставил нас навсегда. Спектакли фестиваля рождались в ситуации локдауна, что, казалось бы, не могло не сказаться на их качестве, на посыле, на идейной, эмоциональной, энергетической заряженности. Однако творческий иммунитет театральных школ оказался устойчивым. Фестиваль учебных спектаклей, как единство творческого и образо-

«Играем "Дурочку"». Театральный институт им. Б. Щукина





«Концерт №1». Московская театральная школа Олега Табакова

вательного процесса, в очередной раз показал профессиональную состоятельность молодых актеров, послужил своеобразным индикатором формирования, воспитания творческой личности, уровня ее профессиональной оснащенности, обученности.

Особенностью этого фестиваля, важной его составляющей стала **Всероссийская актерская биржа**, дающая начинающему актеру уникальную возможность определиться с выбором дальнейшего пути в профессии, встретить своего режиссера, найти свой театр. Создание актерской биржи, старт ее работы – важнейшая задача для организаторов фестиваля **Министерства культуры России, Правительства Ярославской области, Театра имени Федора Волкова и Ярославского государственного театрального института**. Включив в свою работу Всероссийскую актерскую биржу, Молодежный фестиваль «Будущее театральной России» не только занял особое место в ряду многочисленных театральных фестивалей учеб-

ных спектаклей, но и стал инструментом решения наболевшей проблемы трудоустройства выпускников театральных вузов. Актерская биржа еще в начале своего пути, но уже и на этом этапе десять российских театров предложили работу выпускникам театральных вузов.

В день открытия фестиваля состоялся «Диалог о театральной школе», важный и острый разговор о сегодняшнем дне российской театральной школы, о ее успехах и проблемах. Два народных артиста России, два профессора, два ведущих мастера российской театральной школы **ректор Театрального института имени Бориса Щукина Евгений Князев и профессор Ярославского государственного театрального института Александр Кузин** вели разговор со студентами театральных вузов о традициях и современных смыслах театральной школы как системы координат, в которой формируются будущие актеры. Евгений Князев, активно разделяющий позицию Вс.Э. Мейерхольда в



«Свои люди — сочтемся». Высшая школа сценических искусств (Театральная школа К. Райкина)

том, что школа должна быть консервативной, свое напутствие студентам сформулировал так: «Никакой талант, никакие новаторства и ухищрения не помогут вам, если вы не знаете элементарных для профессии вещей, которым нужно обучиться: внимание, физическое самочувствие, перемена отношения к месту действия и к предмету, оценка факта. Если вы этому научитесь в институте, будете потом пользоваться в течение всей своей жизни. Хотя, конечно, без способностей можно долго про это слушать, соединять все эти элементы системы, но все равно ничего не получится...» Для Александра Кузина главное — умение учиться, это остается с человеком на всю жизнь, и в школе не только нужно пройти обучение «от первой до последней буквы», но нужно научиться учиться: «Это, пожалуй, самое сложное. Надо научиться получать от учебы удовольствие. Поначалу кажется, что мы какими-то глупостями занимаемся: все время у нас какие-то упражнения, бегаем друг за другом, мячики бросаем. На самом деле все сложнее. Время не

стоит на месте, и наша школа развивается вместе с нами. Казалось бы, все книжки уже написаны, все уже ясно. И каждый раз начало — самое трудное... Кто такой педагог? Педагог — это повзрослевший ученик. Мы продолжаем учиться сами».

А вечером фестиваль, который студенты, педагоги и зрители традиционно называют энергичной аббревиатурой БТР, ворвался под барабанный бой театрализованным перформансом сначала на площадь перед Театром имени Федора Волкова, а потом и на его сцену. Фестиваль открылся ярким, буквально фонтанирующим вахтанговской театральностью спектаклем **Театрально-го института имени Бориса Шуккина «Играем “Дурочку”**» (режиссер **Валерий Маркин**, художественный руководитель курса **Нина Дворжецкая**), в основе которого известная пьеса **Лопе де Веги**. Корреспондент **фестивальной газеты «Отсебятина» Лейла Салимова** описывает эту увлекательную «игру в пьесу» как буйство эмоциональных красок и сочного испанского колорита, настойчивое, смелое преодоление в иг-



«Рассказ о семи повешенных». Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург)

ровой стихии границ психологического театра во всей его натуралистичности и правде чувств: «Под узнаваемые испанские мелодии и ритмы (композитор **Анастасия Тереля**) разворачивается игровой стихийный мир, природа которого далека от психологического натурализма, но максимально приближена к импровизационной легкости, позволяющей свободно существовать внутри заданного рисунка роли».

В афише фестиваля представлены буквально все московские государственные театральные школы, что говорит и о масштабе фестиваля, и о его значимости для педагогического сообщества театральных школ. И если **Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Высшее театральное училище (институт) имени М.С. Щепкина, Школа-студия (институт) имени Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. Герасимова, Российская государственная специализированная академия искусств** и уже упомянутый выше

открывший фестиваль **Театральный институт имени Бориса Щукина** – традиционные участники ярославского фестиваля, то **Московская театральная школа Олега Табакова** – дебютант, в контексте выпускников российской театральной школы она впервые. Чтобы фестивалю сообщество могло увидеть, чему и как учат в самой молодой театральной школе Москвы, Школа Табакова привезла на фестиваль не учебный спектакль, а класс-концерт. Каскад концертных номеров впечатление произвел, однако учебного драматического спектакля для полноценного дебюта не хватало. **Высшая школа сценических искусств (Театральная школа Константина Райкина)** – единственный российский негосударственный театральный вуз, творческий авторитет которого бесспорен, обеспечен педагогическим, режиссерским, актерским талантом ее лидера. В спектакле «Свои люди – сочтемся» (режиссер **Полина Райкина**) герои **А.Н. Островского** помещены в современное пространство. Стало ли это ключом, открывающим сегодняш-

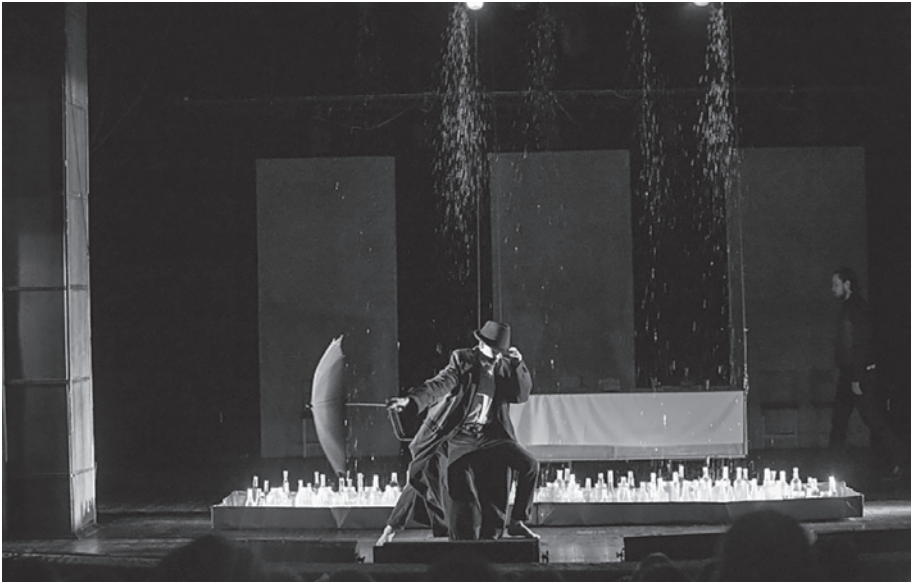


«Странные сказки Эрнеста Теодора». Ярославский государственный театральный институт

ние смыслы классического текста? На этот вопрос однозначного ответа фестиваль не нашел. Очевидно лишь то, что Школа Райкина идет своим путем внутри системы российского театрального образования и делает это уверенно, ярко и убедительно с точки зрения педагогического инструментария. Спектакли, показанные московскими школами, доминировали в афише количественно (половина фестивальной афиши), демонстрировали верность традиции («Жесткие игры» А. Арбузова, Училище им. М. Щепкина), инициативность молодых актеров, умение работать самостоятельно («Метод» Ж. Гальсерана, ВГИК), стремились к новациям и пластической выразительности («Гамлет» У. Шекспира и «Город К» по мотивам пьесы А.Н. Островского «Гроза», ГИТИС), встречали зрителя традиционным для сегодняшнего дня сценическим прочтением У. Шекспира («Двенадцатая ночь» У. Шекспира, Школа-студия МХТ). Особое место занимают арбузовские «Жесткие игры» (режиссер Анна Башенкова) в исполнении студентов Российской государственной специ-

ализированной академии искусств, уникального вуза, позволяющего людям с ограниченными возможностями здоровья получить полноценное высшее образование в сфере искусства. Каждый год спектакли этого вуза становились потрясением, одним из главных событий фестивалей. И в этот раз так. «Пьеса А. Арбузова «Жесткие игры» — это пьеса о тишине, о пустоте, о холоде, — пишет корреспондент фестивальной «Отсебятины» **Ася Широкова**. — Пьеса о людях, которые не слышат. Пьеса о людях, которые не слышат в первую очередь себя. Вот и на сцене ЯГТИ сегодня нет слов. Есть только взмахи рук. Есть только попытки зацепиться за других и вместе «всплыть на поверхность». Есть только попытки перестать тонуть...»

Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург) привез на фестиваль два спектакля — «А зори здесь тихие...» по повести **Б. Васильева** и «Рассказ о семи повешенных» **Л. Андреева**. История о последних днях, часах, минутах жизни молодых людей, приговоренных к смерти, в режиссуре Анд-



«Утиная охота». Ярославский государственный театральный институт

жея Бубеня стала заметным событием фестиваля. Премьера спектакля состоялась в сентябре 2019 года, тогда студенты сделали первый шаг в актерскую профессию. На сцене Волковского театра фестивальный зритель увидел целостное режиссерское высказывание, уверенно существующих в профессии молодых актеров. «Мы рады, что смогли этот спектакль еще немного поиграть, — говорит А. Бубень, — Это для них важный опыт. Я считаю, что дипломный спектакль — это для студентов, а не для режиссера. Я там нужен как человек, который им должен дать максимальную школу, — школу на перепутье разных школ. Чтобы они понимали, что мир не зацикливается на одной фамилии и на одной системе. Мне кажется, они эту школу освоили очень неплохо».

Ярославский государственный театральный институт и один из организаторов фестиваля, и его участник. Пластический спектакль для взрослых «**Странные сказки Эрнста Теодора**» в исполнении выпускного курса артистов театра кукол (режиссер **Наталья Степаненко**, хо-

реограф **Мария Качалкова**, художественный руководитель курса **Анастасия Борисова**) — зрелище яркое, завораживающее, зритель видит «превращение» артиста в куклу. Спектакль, как и мир Гофмана-романтика, живет на границе фантастического и реального. Спектакль выпускного курса артистов драматического театра и кино «**Утиная охота**» по пьесе **Александра Вампилова** (режиссер и художественный руководитель курса **Олег Нагорничных**) — история о «плохом хорошем человеке», последнее режиссерское высказывание, последняя творческо-педагогическая работа безвременно ушедшего из жизни **Олега Нагорничных**, талантливого режиссера-педагога, одного из лидеров современной ярославской театральной школы.

Отметим, что пластические спектакли в афише стали отличительной особенностью этого фестиваля. Кроме ГИТИСа и ЯГТИ, пластическую оснащенность своих выпускников продемонстрировал и **Хабаровский государственный институт культуры** (пластическая драма «**Сотворение**», режиссер **Михаил Васюков**, художественный руково-



«Аз». Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова

дитель курса заслуженный артист России **Вадим Гогольков**). Хабаровский и гитисовский спектакли вызвали во время обсуждений дискуссию о сомнительности пластических постановок в афише фестиваля, презентующего прежде всего профессиональную подготовку драматического актера.

В афише фестиваля три спектакля по текстам Шекспира. Интерес театральной школы к английскому классику закономерен. Шекспировскую тему открыл спектакль **Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова «Аз»** (режиссер **Дарья Жигулева**, художественный руководитель курса народная артистка России **Тансулпан Бабичева**). Режиссер с большой фантазией предлагает многосложный сценический текст, в основе которого фрагменты трагедий **«Жизнь Тимона Афинского»**, **«Трагическая история о Гамлете, принце датском»**, **«Король Лир»** и **«Ричард III»**. Актеры живут в игровом пространстве азартно, пластично, не пряча свое «я» за персонажа, постигая азы природы шекспировского театра.

Спектакли **Воронежского государственного**

института искусств («Горе от ума» А.С. Грибоедов), **Екатеринбургского государственного театрального института («В добрый час» В. Розов)** и **Театрального института Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова («Дураки на периферии» А. Платонов)** объединяет стремление не только использовать в творческо-педагогическом процессе театральной школы проверенный временем текст, но и в технике его сценического воплощения твердо придерживаться традиции.

Фестиваль театральных школ трудно представить без **образовательной программы**, в которой доминируют **мастер-классы**. Программу мастер-классов БТР-2021 открыла **Полина Райкина**, педагог по мастерству актера **Высшей школы сценических искусств (Москва)**. Студенты из Воронежа, Уфы, Хабаровска и Ярославля постигали технику взаимодействия с партнером. Затем прошел двухдневный **мастер-класс по сценическому фехтованию и сценическому бою «Взгляд из будущего»**. В спортивном зале ЯГТИ встретились учитель и ученик — **Андрей Ураев (Высшая**

школа сценических искусств, Школа-студия МХАТ) и **Виталий Новик (ЯГТИ)**, ведущие мастера сценического боя и фехтования российской театральной школы. Профессор, народный артист России **Александр Кузин (ЯГТИ)** и его курс провели **тренинги**, направленные на развитие внимания, работу с партнером и импровизационное самочувствие.

В рамках **off-программы** в формате вопрос-ответ прошли **творческие встречи** зрителей и участников фестиваля с режиссером и театральным педагогом **Андреем Бубнем** и художественным руководителем Театра имени Федора Волкова, заслуженным артистом России **Сергеем Пускепалисом**. А Бубень говорил о феномене театральной школы, о современных методиках воспитания актера: «Я считаю, что

студенты должны иметь такой чемоданчик, в котором есть очень много инструментов, которыми они могут владеть. Мир меняется, искусство меняется, театр тоже меняется, а если он меняется, значит, меняется способ работы с актером. И так, как актеры работали десять-пятнадцать лет назад, они уже не работают, если мы считаем, что театр развивается».

Сергей Пускепалис, отвечая на вопрос зрителя о целях фестиваля «Будущее театральной России», назвал его самым главным звеном годовой работы студентов, подчеркнув, что показ дипломного спектакля на зрителя — важный и завершающий этап обучения в театральном институте, и БТР помогает студентам пройти этот этап с наибольшей пользой.

Ирина АЗЕЕВА

IN BRIEF

ЛОБНЯ

«РУССКАЯ КЛАССИКА. ЛОБНЯ — 2021»

25 лет театр «Камерная сцена» в подмосковном городе **Лобня** проводит фестиваль русской классики, прививая любовь зрителей к русской культуре, воспитывая молодежь на лучших образцах классических пьес. За эти годы фестиваль расширил свою географию, стал международным, афиша его с каждым годом становилась все более интересной и разнообразной. Очень большую роль в сохранении этого замечательного события сыграли руководители театра — директор **Светлана Давыдова** и художественный руководитель **Николай Круглов**.

На фестивале в афише 2021 года господствовал **Антон Павлович Чехов** с его пьесами «Чайка», «Вишневый сад» и **рассказами**. «Вишневый сад», поставленный в лобненском театре «Камерная сцена» **Петром Суворовым**, получился цельным, теплым, живым, искренним

и легким. Простая, но функциональная декорация, ненавязчивое музыкальное оформление и много замечательных актерских работ. Нельзя не отметить великолепную **Светлану Давыдову**, сыгравшую Любовь Андреевну Раневскую. Чеховская героиня предстала в ее исполнении очень разной — то легкомысленной, живой, очень наивной, то тихой, грустной... Спектакль получил Гран-при и очень хочется, чтобы его увидели на других фестивалях и на сценах театров других российских городов.

Очень интересным современным решением порадовал **Дмитровский драматический театр** спектаклем «**Маленькие трагедии**» **А.С. Пушкина**. Каждая из четырех трагедий, а особенно все вместе — это художественное исследование жизни, страстей, характеров. Это гимн любви, ревности, власти...

Спектакли были разные: одни лучше, другие менее удачны, но все обсуждались очень подробно профессиональными членами жюри — председателем, автором этой заметки, а также **А. Никольским**, режиссером, помощником художественного руководителя Московского театра «Et Cetera» под руководством Александра Калягина; **С. Гарон**, заведующей литературной частью театра «Бенефис»; **А. Кузнецовой**, писателем, журналистом.

Интересным оказался спектакль «**На берегах Невы**» по воспоминаниям **Ирины Одовецкой** актрисы **Анны Косенко**. Кроме воспоминаний в спектакль вошли стихи известных авторов Серебряного века — **Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Блока** и других.

Из **Испании** приехала актриса **Светлана Картунова** из театра «ЕТС» (Дения), и сыграла чеховский рассказ «**Длинный язык**». В афише было и «**Преступление и наказание**» по **Ф.М. Достоевскому** Московского театра «**Событие**», и «**Барыня**» по повести «**Муму**» **И.С. Тургенева** Буинского драматического театра из Татарстана, и рассказы **Василия Шукшина** Московского театра **Грановского**, и «**Есть жизнь, есть смерть**», созданный по мотивам «**Рассказа о семи повешенных**» **Леоныда Андреева** Самарского молодежного драматического театра «**Мастерская**».

И вот каким оказалось решение жюри:

1. **Лучшая мужская роль. Николай Орлов** за роль Барона в спектакле Дмитровского драматического театра «**Маленькие трагедии**» А.С. Пушкина.
2. **Лучшая мужская роль. Александр Волийчак** за роли Виктора и Сергея в спектакле «**Остановиться, оглянуться**» В. Шукшина Московского театра Грановского.
3. **Лучшая женская роль. Гульзада Камартидинова** за роль Барыни в спектакле «**Барыня**» И.С. Тургенева Буинского драматического театра, Татарстан.
4. **Лучший дуэт. Виктория Триус** (Маша) и **Владислав Ступак** (Медведенко) в



«**Вишневый сад**». Театр «**Камерная сцена**»

спектакле «**Чайка**» А.П. Чехова Истринского драматического театра.

5. **Андрей Соколов** за исполнение роли Тригорина в спектакле «**Чайка**» А.П. Чехова Истринского драматического театра.
6. **Даниил Коробейников** за исполнение роли Раскольникова в спектакле «**Преступление и наказание**» по роману Ф.М. Достоевского Московского театра «**Событие**».
7. **Дмитровский драматический театр** за современное решение пьесы «**Маленькие трагедии**» А.С. Пушкина (режиссер Алексей Утеганов).
8. **Анна Косенко** за обращение к высокой поэзии в спектакле «**На берегах Невы**» в Театре Дождей (режиссер **Александр Иванов**).
9. **Светлана Картунова** за популяризацию русской классики за рубежом в спектакле «**Длинный язык**» А.П. Чехова в театре «ЕТС», Дения, Испания (режиссер **Марио Пассеро**).
10. **Гран-При**. Спектакль «**Вишневый сад**» А.П. Чехова лобненского Театра «**Камерная сцена**» (режиссер **Петр Суворов**).

Элеонора МАКАРОВА

УДАЛОЙ МОЛОДЕЦ...

В Московском театре Сатиры Дмитрий Астрахан поставил пьесу ирландского классика начала XX века Джона Миллингтона Синга «Удалой молодец — гордость Запада», дав ей завлекательное кассовое название «Убить папашу». Спектакль получился смешной, забавный, давший простор артистам для демонстрации своих профессиональных возможностей.

Поучительная, уморительная комедия, не лишенная язвительности и сарказма.

Внешне спектакль вполне традиционен — на сцене выстроены павильон (художник Анастасия Глебова) — внутренность таверны: все подробно, убедительно-достоверно и в то же время очень театрально. Несколько дверей — за ними внутренние комнаты, куда будут входить, прятаться... Крепкие столы и лавки, четко обозначена входная дверь с улицы, окно. Сразу создается атмос-

фера таверны, затерянной где-то в унылом и безлюдном месте. Здесь все в меру пьяны и грубы, жизненные запросы хозяев и постояльцев просты — набить брюхо, хорошенько выпить. Да еще предстоит отправиться на поминки по односельчанину.

В таверне остается одна дочь хозяина, которая чувствует себя неуютно в глухом месте. Очаровательная Анастасия Кузнецова в роли Маргарет Флайерти по прозвищу Пегин Майк энергична, весела, хозяйственна. Она привыкла к постояльцам таверны, готова защищать свои права, искренне боится остаться ночью одна в глухом месте. Живая, расторопная, эта Маргарет раскроется в столкновении с необычным посетителем. Проявит характер, смекалку, покажет себя с неожиданной стороны в необычной, шокирующей ситуации.

Спектакль построен на максимальном использовании актерских возможностей ис-

«Убить папашу». Сцена из спектакля



полнителей. Каждому «предоставляется слово» в этой истории, и артисты показывают свое мастерство, умение быстро перестраиваться, приспосабливаться к неожиданным обстоятельствам.

В лучшей пьесе ирландского драматурга зритель не раз столкнется с неожиданным и кардинальным изменением ситуации, которая требует от героев нестандартных решений и неожиданных оценок, что особенно привлекает благодарных зрителей.

В отдаленной таверне, где дрожит от страха дочь хозяина, появляется странное существо — нелепый, заикающийся паренек в грязной одежде. Сбылись худшие опасения Пегин Майк — незваный гость вызывает ужас, но постепенно сострадательная хозяйка дает ему вымыться в огромной кадучке и узнает страшную тайну: паренек убил папашу, тирана, драчуна, сквернословия, раскроил ему череп. Он в ужасе от собственной смелости.

В роли Кристофера Махоуна, этого самого паренька — блистательный **Артем**

Минин. Его роль выстроена как сложная партитура, он постоянно меняется, приравливаясь к обстоятельствам. Сначала — робкий и забитый, чуть позже, вымытый, разнежившийся, окруженный непривычным для него вниманием прелестных дам, он начинает чувствовать свою мужскую неотразимость. И если сначала он опасливо рассказывает о столкновении с папашей, то постепенно, поняв, что его не осуждают, а, напротив, им восхищаются, меняется на глазах. Прекрасен пластический рисунок роли Минина-Мехоуна. Неуверенные движения, взгляд исподлобья, желание быть маленьким и незаметным постепенно меняются на бравую выправку, развязность, самоуверенный тон. Он готов вскочить на лавку и на стол, уже легко овладевает своей аудиторией — прекрасными молодыми дамами, готовыми всерьез сражаться за внимание такого молодца.

Поначалу его признание вызывает восторг у молодой девушки, которая умирает

Сцена из спектакля





«Убить папашу». Сцена из спектакля

от скуки в своем захолустье среди грубых мужланов. Перед ней — отважный борец за свои права и свободу. Героиня начинает кокетничать с отмытым и оказавшемся вполне симпатичным парнем. Тут в таверне появляется молодая разбитная вдовушка, прознавшая о появившемся в их краю новом мужчине. И начинается борьба двух женщин за внимание мужчины. **Лиана Ермакова** играет свою вдову Куин «жирными» красками. Она не боится быть излишне настойчивой, шумной, почти непристойной, буквально «выпрыгивает» из своего и так весьма откровенного декольте, но делается все это с таким азартом, с таким истинно театральным шармом! Л. Ермакова подчеркивает игровую природу спектакля, и все «чересчур» органично вписываются в соревнование двух претенденток на сердце удалого молодца.

Но вот появляются еще четыре претендентки на внимание отважного Кристи, уже вполне довольного своей судьбой в качестве помощника Пегин. Сара Тензи (**Мария Казакова**), Сусанна (**Вероника Агапова**), Онор Блейк (**Екатерина Хлыстова**), Нелли (**Елена Синилова**). Все четверо — молоды, обворожительны, в меру застенчивы, в меру активны, желая добиться внимания нового кавалера. Их танцы, невинное кокетство, помесь настойчивости и

скромности являют прелестный квартет, который украшает и разнообразит сценическое действие. Молодые актрисы демонстрируют мастерство, изящество, лихо танцуют, тонко прочерчивают непохожие характеры своих персонажей. Эта яркая, эффектная группа девушек — несомненное украшение спектакля.

Постановщик Дмитрий Астрахан, известный и успешный кинорежиссер, четко и убедительно выстраивает мизансцены, где раскрываются взаимоотношения героев, прослеживаются характеры и сохраняется общая атмосфера зрелища — то игривая, то напряженная. Каждый исполнитель виртуозно вписан в общий рисунок спектакля, что помогает выстроить зрелище занимательное и убедительное.

Перед нами не бытовая, и не психологическая история — театральный праздник, увлекающий бурной фантазией постановщика и мастерством актрис, занятых в сценах обольщения. Динамичное, озорное, на грани приличия, увлекательное любовное соревнование благодаря свободе, раскованности, мастерству и озорству актеров, заставляет зал весело хохотать, наблюдая потасовку женщин-соперниц, оторопь парня, внезапно оказавшегося в центре любовных игр, соединению грубости, нежности, назойливости, агрессивно-



Сцена
из спектакля

сти и наивности борьбы за женское счастье. В этой суете и мае мгновенно пролетает первый акт.

Надо добавить, что существенный вклад в развитие действия вносит появление загадочного жениха дочери хозяина трактира. Если Мехоун в исполнении А. Минина кажется неуклюжим, но и очень открытым, его реакции по-детски наивны, непосредственны и смешны, то жених Шоон Кью в исполнении **Антон Буглака** напротив, напыщен, скован, весь во власти условностей. Огромный, неповоротливый, опутанный предрассудками, Шоон Кью — фигура комическая. Недотепа, у которого внешняя мощь соединяется с боязнью нарушить правила и законы, его появление вызывает смех, рождает немало настоящих комических ситуаций.

Появление старика Мехоуна, на самом деле не убитого сыном, а только оглушенно-

го ударом, добавляет свои яркие краски в эту неразбериху. **Александр Чернявский** переводит действие в откровенный фарс, его плохо стоящий на ногах и еще хуже соображающий персонаж, то появляющийся, то вроде бы вновь убитый, вносит свою лепту в это абсурдное и, одновременно, так точно прописанное действие.

Несомненно яркие и колоритны сцены с появлением после поминок полупьяных завсегдатаев таверны Филли Коллина (**Юрий Воробьев**), Джимми Фэррела Нэлли (**Валерий Гурьев**), Робина (**Руслан Хабиев**), которые с трудом вникают в возникшую ситуацию и пытаются разобраться, кто такой отважный Кристофер Мехоун, и что за человек его папаша.

Но неожиданный поворот меняет тональность происходящего — разочарование жителей деревни в достоинствах молодого Мехоуна, который оказался не бес-

страшным убийцей, а просто нелепым, доведенным до отчаянья робким сыном грубого папаша, показывает: разочарование от того, что яркий криминальный случай оказывается банальной семейной разборкой, приводит к тому, что Кристофер становится никому не интересен.

Ореол отважного и бесстрашного парня, внимания которого добиваются все жители местечка, сменяется пренебрежением и равнодушием.

А повторное «убийство» злодея папаша заставляет Пегин отказаться от понравившегося ей обаятельного прищельца. Зато верные девушки готовы нарядить своего героя в женское платье и спрятать от правосудия.

Самые разные события во втором акте наскакивают одно на другое. Попытка Шоона Кью избавиться от соперника Кристофера Мехоуна путем подкупа рождает серию смешных запоминающихся эпизодов.

Реальная беда, нависшая над незадачливым «убийцей», которого хотят повесить, вносит в действие драматическую ноту. Бывшие восторженные почитатели Кристофера тут же готовы стать обличителями и добиваться ему смертного приговора.

Синг, мастер интриги и неожиданных поворотов, заставляет поверить в самые неожиданные и непредсказуемые события.

А заканчивается все достаточно печально — Пегин теряет обретенного весельчака Кристофера. Старик Мехоун, окончательно утративший чувство реальности, покорно идет за сыном в родную деревню, готовый стать его слугой. Тупая, лишенная реальных событий, монотонная жизнь вдруг повернулась к обитателям местечка своей яркой, фантастической стороной. Но праздник быстро кончился, а неординарные события стали просто семейными дразгами.

Находкой спектакля становится фигура Ведущего в исполнении **Евгения Голоконникова**. Легко, с юмором, несколько отстраненно и насмешливо, он читает ремарки, комментирует события, придавая действию изящество и подлинную театральность, соединяя самые невероятные события в стройную, почти фантастическую историю, происшедшую однажды в таверне Майкла Джеймса Флайерти.

Валентина ФЁДОРОВА

ПЛАЧ ПО ЗАГУБЛЕННОЙ РОССИИ

«**Т**айна Распутина» в Театре «У Никитских ворот» в постановке **Марка Розовского** определена по жанру как «русский мюзикл», что выглядит несколько необычно и заставляет задуматься.

Мюзикл он и есть мюзикл, а здесь почему-то русский... Вероятно, режиссер хотел подчеркнуть его уникальный характер, не имеющий ничего общего с развлекательными европейскими и американскими музыкальными спектаклями. Выходит, Марк Розовский под видом

легкого жанра замахнулся на большую тему для России — бесовщины и вечной борьбы за душу человека под натиском зла. Впрочем, режиссер в этой форме пробовал себя не раз.

Неслучайно для своего сюжета он выбрал фигуру Григория Распутина, сыгравшего большую роль в распаде русской империи и гибели Дома Романовых. Возмнив себя мессией, он воспользовался слабостью и безволием Николая II, загнипотизировал своими посулами императора и императрицу,



Сцена из спектакля. Император – К. Иванов

сумев, на первый взгляд, исцелить их больного сына от неизлечимой гемофилии, и тем самым убедил всех, что обладает небывалой силой внушения и спасет Россию от неминуемого краха. Надо только верить в божественный промысел. Спрашивается, возможно ли такое? Оказывается, в России, где правит случай и трезвый ум не в почете, а мистика сродни кликушеству – возможно все.

Марка Розовского не смутило, что к истории возникновения на политической арене Григория Распутина накануне Первой мировой войны, кинемато-

граф обращался неоднократно. (Один из фильмов так и называется «Агония».) К тому же новые документальные факты слишком трудно отыскать.

На этот раз в режиссерской трактовке русского мюзикла главный акцент делается на столкновения чести и бесчестия, порядочности и мошенничества, всеобщего обмана слабых духом. Три исторических фигуры, три персонажа: император Николай II, императрица Александра Федоровна и Григорий Распутин – образуют тот самый триумвират, где клубится страшное зло под видом лож-

ного патриотизма, раскрывающего объёма авантюристам и провокаторам.

В роли последнего русского царя **Константин Иванов**, создающий образ обреченной на заклание жертвы, зависимого и нерешительного человека, не способного принимать самостоятельные решения, у которого есть одно богатство — честь, но и она брошена под ноги расстриге. Императора терзает раскаяние из-за убитых по его приказу 200 человек во время мирной демонстрации 1905-го года, ярко выраженное в музыкальном монологе «Что значит царь?» Критически настроенная к мужу Александра Федоровна в исполнении **Натали Корецкой**, по всей видимости, нашла свой идеал в лице сильного сибирского вурдалака, дающего ей уверенность в завтрашнем дне и защите. В ее актерском рисунке даже есть намек на их интимную близость. Но это не так уж важно.

Важно другое — в обстоятельствах трагической безысходности, зеркально отражающей распад империи. (Не случайно переносные ширмы выглядят складными зеркалами в сценографии **Леонида Подосенова**.) Поэтому сопротивляться бесовщине Распутина было некому, и лишь князь Юсупов в исполнении **Игоря Скрипко** взял «грех на душу», пытаясь спасти Дом Романовых. Он убивает Распутина долго и мучительно. Даже Смерть с раскрытыми черными крыльями, пришедшая на помощь отважному заговорщику, не сразу может справиться с посланником ада. Кажется, красная кровавая лента, обвиваясь, словно змея, вокруг шеи, с минуты на минуту должна задушить злодея, но не тут-то было... Распутин продолжает хрипеть, кататься по полу, пытаясь встать на четвереньки, ползти подобно «твари дрожащей». Это одна из лучших сцен русского мюзикла, наглядно показывающая, какой огромной силой обладает зло, сопротивляясь до последнего. Здесь особо хотелось бы подчерк-



Распутин — Ю. Голубцов

нуть постановочное мастерство балетмейстера **Антон Николаева**, его блистательные пластические этюды, без чего мюзикл Розовского никогда бы не выиграл.

При всей статичности крижистого Григория Распутина в исполнении **Юрия Голубцова**, напоминающего неотесанную глыбу из камня, лежащего на перекрестке трех дорог: прошлого, настоящего и будущего, можно удивиться его интуиции и проницательности, но здрым чувствующего, где можно поживиться, чем взять женщину, сделать из нее послушную рабыню и даже шпион-



Императрица – Н. Корецкая

ку, как это произошло со светской львицей Вырубовой **Николины Калиберда** (во втором составе эту роль исполняет **Наталья Калашник**).

В черной атласной рубашке, подпоясанный кушаком, антигерой Голубцова всем своим видом показывает превосходство над хилой властью и развратным высшим светом. Особенно — над чирикающими фрейлинами, охотно принимающими участие в ночных оргиях. Уж тут Распутин чувствует себя почти Стенькой Разиным, народным вожаком, не забывая при этом играть на человеческих слабостях и соблазнять удовольствиями роскоши.

Музыкальный балаган рождается из недр хмельного веселья, виртуальных иллюзий, прихотливых изгибов разбушевавшейся плоти. Пестрая толпа хористов заполняет пространство сцены, волнуется, наступает, дразнит, карма-

ет подобно черным воронам, сплетается парами в парах наркотического безумия. Создается такое впечатление, что режиссер Розовский, он же автор либретто и стихов, отпускает все тормоза, и поезд мчится в пропасть с короткими остановками на музыкальные номера в сопровождении сочинений **Дмитрия Шостаковича, Игоря Стравинского и Татьяны Смольской**.

Трехчасовое действие не утомляет, наоборот, насыщает сильными эмоциями, магическим креативом актерской энергии, где «Тайна Распутина» кроется в глубинах подсознания русского характера и непредсказуемой истории земли русской с ее героическими взлетами и трагическими падениями.

*Любовь ЛЕБЕДИНА
Фото Анастасии ЕНТЯКОВОЙ
предоставлены театром*

ОСНОВНОЙ ИНСТИНКТ

Борис ЭЙФМАН — создатель собственного стиля, театра и хореографического мира, во многом не совпадающего с тем, какой складывался через преемственность традиций и мерками haute couture на протяжении веков, отметил **75-летие**, и его семьдесят пять в балетном численнике заметны как в ряд, так и вертикалью, так и по диагонали. В семьдесят пять, однако, верится с трудом, ибо ни в стиле, ни в театре, ни в хореографическом мире Эйфмана с поры его дебютов — а это Ленинград, рубеж 70–80-х, **«Двухголосие»** на музыку **Pink Floyd**, **«Бумеранг»** по композициям **Маклафлина**, **«Поединок»** по **Куприну** и **«Идиот»** по **Достоевскому** — практически ничего не изменилось, разве что намеченное эскизно со временем огранилось, обрело ярко выраженные вкус и цвет, превратилось из набросков в законченные полотна, из коих можно составить галерею раритетов, постоянно и неожиданно пополняемую новыми портретами и композициями.

Не устал, не пообвыкся, не устарел. Не избежал редкой, но счастливой участи превратиться из бунтаря и новатора в классика, наплодил, того не желая, эпитетов и подражателей, но поразительно сохранил в себе детский интерес к существу, тягу к новизне и страсть к первооткрывательству. Возможно, и сам не до конца понимает, как это у него получается: привык работать от зари до зари, осваивать нетронутые пространства, приоткрывать завесы тайн. Находя хореографическое тождество времени и зрителю, находит эмоцию, объединяющую сцену и зал.

Спектакли Эйфмана не живут одним днем, во многом они похожи на своего автора — не устаревают, не выгорают, самообновляются. Творческое долголетие их той же, что у него, природы: механизм развития нацеливает от наброска к полотну, от детали — к завершенной композиции, от намеченного штриха — к протя-



женной линии. Эйфман умеет раздвинуть горизонты, в способности преодолевать барьеры — сила его неукротимого дара.

В пору исканий, когда его негласно объявляли изгоем, мог сделаться диссидентом, прибиться к другим берегам, но любовь к Ленинграду, к его балетными сферам и фигурам оказалась неуязвимой и закалила характер: внутри этих волшебных сфер и в диалоге с этими фигурами, в среде классиков-небожителей Эйфману хотелось творить. Его театр, его стиль и его мир возникли в диалоге с этой средой, а не в противоречии к ней. Название первых опусов — **«Двухголосие»**, **«Бумеранг»**, **«Поединок»**, **«Покорение стихии»**, **«Про и контра, или Контрапункт»** — отражали скрытый сюжет его, Эйфмана, вхождения в самодостаточный мир петербургского балета, его отторжения и принятия им, получения квоты на прописку. Не они одни, но и большие сочинения — очень скоро хореограф подпал под власть многоактного драматургически насыщенного спектакля, значительно сократив в репертуарном листе своего театра долю одноактовок и миниатюр, подспудно проявляли в себе те-



Борис Эйфман репетирует

му художника и власти, художника и писателя (композитора), художника и персонажа, художника и зрителя. Во всех Эйфман присутствовал незримым персонажем: что в **«Безумном дне, или Женитьбе Фигаро»** на музыку **Россини**, что в **«Реквиеме»** на музыку **Моцарта**, что в **«Чайковском»**, **«Дон Кихоте, или Фантазиях безумца»** на музыку **Минкуса**.

Театр Эйфмана потому и вышел на мировую хореографическую арену **авторским**, что его создатель в каждой новой работе говорил не только от себя, но и про себя: в **«Мастере и Маргарите»** по **Булгакову**, **«Карамазовых»** по **Достоевскому**, **«Русском Гамлете»** — о сыне Екатерины Великой Павле I, **«Дон Жуане, или Страстях по Мольеру»**, **«Чайке»** по **Чехову** и **«Онегине»** по Пушкину, **«Анне Карениной»** по Толстому, **«Родене»** и **«Эффекте Пигмалиона»**.

«То, что я делаю», — говорит Эйфман, — можно назвать танцем эмоций, свободным

танцем, новым языком, в котором сплелись и классика, и модерн, и экстатические импульсы, и многое другое...» На место «другого», куда входит великая литература и великая музыка (**Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Берлиоз, Вагнер, Мусоргский, Чайковский, Малер, Скрябин, Рахманинов, Брамс, Берг, Гершвин, Шнитке** etc.), избираемые Эйфманом для своих спектаклей, его безусловный организаторский дар (в 2013 году он открыл в Санкт-Петербурге **Академию танца**), выдающийся талант сочинителя, или, по словам его биографа, «инстинкт к сочинению», самостоятельно выпестованный, умело развитый и бережно сохраняемый. Основной инстинкт в меняющемся быстро, как сама жизнь, хореографическом театре.

Сергей КОРОБКОВ
Фото Нины АЛОВЕРТ

СПЕКТАКЛЬ ПОД НАЗВАНИЕМ ЖИЗНЬ

Народному артисту России, лауреату Государственной премии РФ, художественному руководителю Оренбургского драматического театра им. Горького, режиссеру, профессору **Рифкату Исрафилову** исполнилось **80 лет**.

В этом же году исполняется ровно полвека, как он занимается главным делом своей жизни — режиссурой. До этого было пять лет учебы в **ГИТИСе**, два года работы на сцене **Башкирского государственного драматического театра им. М. Гафури** в качестве актера.

Он многого достиг, став известным режиссером, театральным педагогом, профессором. Думается, в первую очередь, потому что сам оказался благодарным учеником. Умел учиться всему, что преподносила жизнь, всему, что могли дать другие люди — мама, братья, школьные учителя, преподаватели ГИТИСа, друзья-однокурсники, большие режиссеры, к которым он шел за уроками мастерства. И никогда на этом пути познания профессии и жизни не ставил себя выше других. Даже получив все мыслимые регалии и награды, а по большому счету — признание в масштабах российского театрального пространства, все равно внимательно присматривается ко всему, что может обогатить его творческую копилку.

Путь Рифката Исрафилова был непростым. Потому что и в жизни, и в искусстве он честен перед собой и людьми. На этом пути были и медные трубы, и изгнание из созданного им театра. И то, и другое он выдержал достойно. Из драматичного сюжета, предложенного или, скорее, навязанного ему судьбой, сумел «поставить» увлекательный и волнующий душу спектакль длиной в 80 лет под названием Жизнь. И как режиссер своей жизни, не менее чем театральный деятель, заслуживает бурных аплодисментов и бесконечного уважения. Движущей силой его судьбы была одна, но «пламенная страсть» — построить свой театр. Сначала в **Уфе**, потом — в **Оренбурге**. Строил трудолюбиво, вдохновенно. Сегодня мы можем говорить о театре Рифката Исрафилова, имея в виду не просто театр-дом, а явление нашей жизни, оказывающее благотворное влияние на умы людей. Под воздействием пережитого в зрительном зале, многие дают себе труд задуматься о серьезных вещах, разобраться в самих себе, потому что спектакли Рифката Исрафилова дают повод для этого.

Рассуждая о своем режиссерском методе, театральном мире, который он создает вот уже полвека, Исрафилов признается, что делает «поэтический театр», основываясь при этом на русской психологической школе. Другими словами: идет по земле, но смотрит на звезды. Впрочем, предоставим слово самому юбиляру.

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА

СЛЕДЫ НА БЕЛОМ СНЕГУ

Я родился в деревне и очень рад, что судьба распорядилась так, а не иначе. Да, в огромных мегаполисах сконцентрировано мощное информационное поле — музеи, театры, библиотеки. Но простенный деревенский пейзаж — поля, леса, озера, изогнутые ящерницей горные хребты наделены не меньшей силой. Наша деревня, довольно большая, находится на

севере Башкирии и называется Ново-Муслюмово. Когда я родился, 6 августа 1941 года, уже 45 дней шла война. Отец, а позже и старший брат ушли на фронт. Отец вернулся только в 1944-м, после ранения. Но через несколько дней его, еще не оправившегося от ран, отправили в трудовую армию в Уфу. Домой он больше не вернулся. Моего старшего брата Габдельваля тоже забрала война. Он погиб при бомбежке украинско-



Рифкат Исрафилов

го города Проскурева. Спустя много лет я нашел его могилу — недалеко от той станции, где шли бои.

Отца я не помню совсем. По словам матери, это был тихий, спокойный и кристально честный человек. Он работал в колхозе, заведовал зерноскладом. Время было не сытное, и мама упрекала его: «Вакил, почему ты не принесешь домой хотя бы килограмм зерна? Ведь дети голодные». На что он отвечал: «Не имею права — это не мое. То, что суждено пережить всем, и нас не минует». Отцовская честность и скромность в какой-то мере перешли и к нам, его детям.

Самой сложной судьбой жизнь наделила мою маму — Хатмаямал. Я иногда думаю, как она выдержала столько испытаний? 1941 год. Июнь. Отец уходит на войну. Она остае-

ся одна с четырьмя детьми, беременная пятым. Старшему Габдельвалю — 14 лет, Фариху — 11, Равилю — 7, Рафасу — 4. Я появилось на свет через полтора месяца. Мужеству моей мамы нет предела. О военных подвигах много пишут, снимают фильмы, для них учрежден целый иконостас боевых наград. Но как оценить подвиг матерей, растивших детей в военное лихолетье?

В первую военную зиму у нас закончилась картошка, которая в то время была и хлебом, и маслом, и молоком. Есть картошка — есть жизнь. Нет — голодная смерть. Мать, взяв из неприкосновенного запаса килограмм масла, выменяла его в соседней деревне на пуд картошки. И с мешком на спине отправилась обратно. А путь не близкий — 12 километров. Зима: лютый холод, метель. Так она и шла через поля, заметенные снегом. Падала от изнеможения, вставала и снова шла. Ведь дома — голодные дети. У меня в ушах до сих пор звучит ее голос: «Иду, ветер насквозь продувает тулупчик, перед глазами темно от усталости, только вижу ваши глазенки, ждущие меня. Думаю: погибну здесь, и вам не выжить. Так и добралась до дома».

А ведь сколько семей погибло от голода. Моя мать не дала нам умереть. Выстрадала всё, но выстояла. Спасибо тебе, милая мама. Жаль, что ты так рано ушла, не увидев плодов своего материнского подвига...

Мама успела дать нам многое, несмотря на то, что времени на нас у нее почти не оставалось. Она окончила четыре класса школы, но читала свободно на арабском и латыни. Знала наизусть все суры Корана и рассказывала их нам вечерами. Историю Юсуфа из ее уст я сам выучил наизусть.

Среди нас, пятерых братьев, сегодня нет только старшего — Габдельваля, который ушел на фронт вслед за отцом. Я его почти не помню. Ни лица, ни голоса, слишком мал был. Но очень хорошо помню его гармонь: как он от нас, мальцов, прятал свою тальянку. Как только Габдельваль уходил по своим делам, Фарих потихонечку открывал шкаф, вытаскивал драгоценную гармонь и начинал на ней нажимать клавиши. Наверное, если бы Габдельваль за-



С бабушкой Майсарой. 1944

стал нас за этим занятием, досталось бы всем на орехи. Но он так и не узнал, кто в его отсутствие баловался тальянкой.

Похищения гармони из шкафа для Фариха не прошли бесследно, он стал лучшим гармонистом в нашей деревне. Играть на баяне и тальянке умею и я, но до мастерства брата мне далеко. Кажется, он знает какой-то волшебный секрет этого инструмента, недоступный другим. Может, та старенькая тальянка Габдельваля открыла Фариху неведомую тайну, владеют которой только настоящие таланты. Он так и не стал профессиональным музыкантом, хотя способности у него были просто замечательные, но зато до сих пор радуется своей игрой сельчан. Но и самая тяжелая судьба выпала на долю Фариха. После гибели отца и брата он стал главой большой семьи и, чтобы помочь маме прокормить нас, не окончив школы, пошел работать. Сначала был кузнецом, потом трактористом.

Самым трудолюбивым и тихим среди нас был Равиль. Если брался за работу, то пока не заканчивал ее, не останавливался. Он всегда был молчуном. Даже обиды сносил молча, ни слова не говоря. Из нашей семьи Равиль первым после войны побывал за границей. Из Германии, где служил, он привез мне сказочный по тем временам подарок — модные брюки. Это мои первые брюки, не кустарно сшитые деревенской портнихой, а фабричные, к тому же из настоящей заграницы. Этот подарок брата я носил очень долго. Чтобы помочь матери, Равиль нанялся пастухом. Кто знаком с деревенской жизнью не понаслышке, знает, что это работа для настоящих «жаворонков». Просыпаться нужно в пять утра, чтобы до рассвета выгнать стадо на пастбище. Равиль вставал на работу, а я — чтобы помогать ему. Для меня подняться рано утром было равносильно восхождению на эшафот. Но, тем не менее, пересиливая дремоту, я вставал и шел за братом. Потом эти утренние будки помогли мне в Москве. Поступив в театральный институт, я устроился работать дворником, и там тоже пришлось вставать в пять утра. Но было уже не так



Мама Хатмиямал



На пороге студенческой жизни

трудно. Я очень благодарен брату за молчаливую заботу обо мне. Наверное, его немногословность и настырность, умение доводить начатое до конца сыграли немалую роль в моей творческой судьбе.

Оглядываясь на прожитую жизнь, я все больше убеждаюсь, что самая интересная судьба сложилась у Рафаса. После окончания «семилетки» он пошел работать кино-механиком. Раньше в селах не было клубов и уж тем более кинотеатров, а была передвижная киноустановка. Вечером показывали фильм в одной деревне, утром переезжали в другую, потом в третью и так до бесконечности. Летом, когда нас отпускали на каникулы, Рафас брал меня с собой. Мы вдвоем показывали фильмы. Но иногда мне приходилось все делать одному. Гордости моей не было предела: я настоящий кино-механик, чей авторитет в то время был сравним разве что с учительским.

Везде почет. В каждой деревне ты — желанный гость. Нос все время устремлен в небо. Распираемый чувством собственного достоинства, однажды я упал и, стукнувшись о камни, разбил этот самый нос. Потом жизнь много раз ударит по этому носу, но он все равно будет устремлен только вверх. Такой характер!

Где только ни побывал непоседа Рафас. Из Башкирии отправился в Киргизию. После Киргизии судьба забросила его на рыболовецкий траулер — зарабатывать большие деньги, бороздя просторы Тихого океана. Затем оказался в Магадане, на золотых приисках, куда, легкий на подъем, как пел Высоцкий, «уехал сам, не по этапу». Неумный характер брата не давал ему долго сидеть на одном месте. Он объездил всю Россию вдоль и поперек, но, слава Богу, из любых трудных положений выходил целым и невредимым, словно боги-



Первые актерские работы. 1967 г.

ня путешествий не спускала с него глаз и берегла от несчастий. Сейчас он живет в Уфе, вполне доволен собой и занимается внуками. А я думаю о том, что Рафас, сам того не подозревая, приобщил меня к настоящему искусству, приоткрыв занавес над тайной творчества, неведомой деревенскому мальчишке и оттого еще более притягательной и манящей.

Каждый из моих братьев оставил частичку драгоценного тепла и таланта мне, само-

му младшему: Габдельваваль — магию музыки, Фарих — веру в выбранную профессию, Равиль — трудолюбие и упорство, Рафас — устремленность к мечте. Именно они помогли мне стать личностью.

* * *

Многие задают вопрос: почему я уехал из Уфы, бросив весьма успешный в то время Башкирский академический театр, который возглавлял четверть века. Сло-

во «бросил» в данной ситуации не уместно — я ничего и никого не бросал. Все началось с того, что один из пишущих людей, ставший впоследствии заведующим литературной частью Башкирского театра, начал кампанию против художественного руководства театра из-за того, что режиссер Исафилов не поставил его пьесу. Познакомившись с предложенным им материалом, я сказал, что текст сырой и в таком виде не годится к постановке. Драматургия — это особый жанр, освоить который под силу только авторам с огромным жизненным и писательским опытом. Посоветовал еще поработать над материалом. Ответной реакцией самолюбивого автора стало заявление о том, что Башкирским театром должен руководить человек другой национальности.

Впервые в жизни я столкнулся лицом к лицу с тем, что средства массовой информации называют «национальным вопро-

сом». До приезда в Уфу я об этом никогда не задумывался. В нашей деревне эта тема ни разу не возникала. Старший брат Фарих дружил с преподавателем автодорожной школы из соседней русской деревни. Ходили друг к другу в гости, на общих праздниках брат с удовольствием играл на гармошке «Барыню». И танцевали все: татары, башкиры, русские... Да и в школе учителя и ученики были людьми разных национальностей. Многие мои односельчане-татары брали в жены красавиц-башкирок. И все жили и по сей день живут в мире и согласии. Эти традиции заложили наши предки, которые не задавались пресловутым «национальным вопросом». За это я бесконечно благодарен своим землякам-мечтлинцам.

Отвергнутый автор сумел разжечь костер национализма, а президент Республики своим молчаливым согласием его поддержал, погубив на корню процветающий Башкирский академический те-

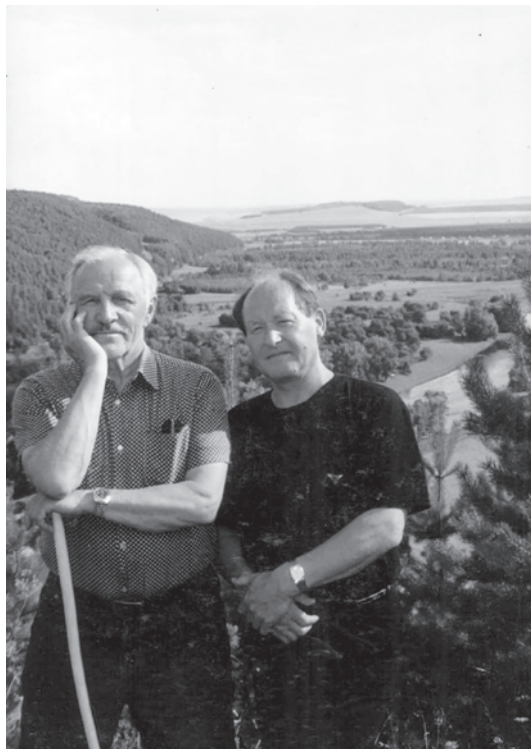
С соавтором всех своих постановок, народным художником РФ Таном Еникеевым



атр. Ситуация складывалась пренеприятнейшая, за мной была организована слежка. В этом, спустя несколько лет, мне признался полковник милиции, которому было дано задание собирать на меня компромат. Но собрать компромат не удалось: собирать было нечего и в итоге мне предложили написать заявление «по собственному желанию». Я написал.

Вскоре после моей отставки Башкирский театр отправился в Москву на гастроли, которые были запланированы еще до моего увольнения. В числе прочих в гастрольной афише значился спектакль «**Бибинур, ах Бибинур**» по пьесе **Флорида Булякова** в моей постановке. Спектакль был выдвинут на соискание Государственной премии России. Постановку на сцене Московского академического молодежного театра посмотрели ведущие театральные деятели столицы: министр культуры России Михаил Швыдкой, художественный руководитель Театра имени Евг. Вахтангова, народный артист СССР Михаил Ульянов, художественный руководитель Театра Ленинского комсомола Марк Захаров, художественный руководитель Театра им. М.Н. Ермоловой Владимир Андреев, главный режиссер Театра Советской Армии Борис Морозов, ректор Школы-студии МХАТ Анатолий Смелянский, художественный руководитель Театра «Школа современной пьесы» Иосиф Райхельгауз, художественный руководитель Российского академического молодежного театра Алексей Бородин и все члены комиссии по Государственной премии РФ.

На форуме, где решалась судьба спектакля, присутствовал и министр культуры республики Башкортостан, у которого было специальное задание — помешать спектаклю получить Государственную премию РФ. Свое задание он провалил. Выступающие не просто говорили хорошие слова о спектакле, они отстаивали свою позицию. «Я этот спектакль смотрел с комом в горле, и все силы буду прилагать, чтобы постановка получила Государственную премию» — сказал Марк



С Михаилом Ульяновым в Башкирии

Захаров. И мы победили. Спектакль «Бибинур, ах, Бибинур» стал лауреатом **Государственной премии России**.

На следующий день Михаил Ульянов пригласил коллектив театра и всех, кто был в жюри, на дружескую встречу в Дом актера. Во время беседы встал вопрос: почему такой мощный коллектив не смог защитить своего руководителя? Многие актеры говорили, что Башкирский академический театр пропадет, если не исправить сложившееся положение. Театральные деятели России собирались написать письмо президенту Республики Башкортостан, но я попросил Ульянова не делать этого.

Мне было предложено на выбор возглавить театры Омска, Красноярска, Краснодара, Ставрополя и даже Москвы. Русские театры! Поступило предложение из Оренбурга, на котором я и остановил



Во время репетиции

ся. По простой причине: студенты театрального факультета, которых я обучал в Уфе, оканчивали второй курс, и просили, чтобы я их не бросал. В этой непростой ситуации я вспомнил слова моего учителя, народного артиста СССР **Андрея Попова**, который говорил: «Никогда не бросайте начатое дело на полпути. Это постепенно приводит личность к внутреннему разрушению. Теряется цельность человеческой природы». Мне хотелось, чтобы ребята смогли спокойно закончить обучение и получить диплом. От Оренбурга до Уфы всего 360 километров. И очень удобно добираться. Так я стал оренбуржцем.

* * *

Для меня самого студенческие годы были самыми яркими в жизни. Как я поступил в ГИТИС — история интересная. Приехал я туда, отработав года три в Башкирском национальном театре актером. Группа там была замечательная: каждый артист — глыба, чего не скажешь о режиссуре. В основном преобладала режиссура актерская. Меня это не устраивало. И я поехал поступать в Москву — на режиссера. Со мной из Башкирии отправились двое моих коллег — актер и актриса. Они по направлению, а я сам по себе. В комиссии сидела **Мария Осиповна Кнебель**, маленькая такая. Я книжку ее читал. Но я пока не знал, что это она. Да и откуда? Рядом с ней **Юрий Александрович Завадский** и другие корифеи советского театра. Кнебель поставила нас троих рядом. Спрашивает меня: «Как вы понимаете режиссуру?» А у меня память и сейчас неплохая, а тогда отличная была. Я прочитал абзац из книги Андрея Алексеевича Попова. Она говорит: «Вы что, наизусть все знаете? А когда-нибудь слышали про Михаила Чехова?» Честно отвечаю: «Нет». «Правильно», — говорит. — Он же не издан у нас». — «Вот Антона Павловича знаю хорошо, могу прочитать». «В Башкирии медведи есть?» — неожиданно спрашивает Кнебель. «Есть». — «А можете мне этюд с медведем показать? Давайте, импровизируйте». Я не заставил комиссию долго ждать. В юности у меня был друг, с которым мы по вечерам отправлялись за восемь километров через горы в соседнюю деревню — в клуб. Нам казалось, что там девушки красивее. Я брал гармошку, садился на велосипед и вперед. И вот как-то я остался в клубе, а он сел на велосипед и уехал. Я пошел пешком. Рассветает. И вдруг вижу фигуру, похожую на медведя. Я от страха сел на пенек спиной к медведю, закрыл глаза и рванул гармошку. Чего только не играл! Растягиваю меха до невозможности, а сам думаю: ведь задерет, это в сказках все хорошо заканчивается. На-



«Капитанская дочка». Сцена из спектакля. Емельян Пугачев – Б. Круглов

бравшись смелости, оборачиваюсь — он стоит. Гармошку заслушался, что ли? Я продолжил свой импровизированный концерт. Вот уж, правда, играл, как в последний раз! Сажу весь мокрый. Солнце почти взошло. Потихонечку опять оглянулся — ушел медведь. Я и показал этот этюд. Кнебель понравился. Потому что девушке из нашей башкирской тройки сказала: «Вы хорошая актриса, вернитесь домой, вам играть надо». А актеру прямо так и заявила: «У вас нет режиссерских данных, вы уж меня простите». И спрашивает ректора, легендарного **Матвея Алексеевича Горбунова**: «Можно направление этого артиста передать Исафилову? Он тоже из Башкирии. Какая разница, кто будет учиться?» Тот отвечает: «Нравится он вам — берите». Так с легкой руки Марии Осиповны участь моя была решена.

Время было трудное, стипендии не хватало. А я к тому времени уже был женат.

Пришлось устроиться дворником. За это нас с женой поселили в служебную квартиру в полуподвале в Собиновском переулке. Вставал чуть свет, колот лед, расчищал от снега тротуары, мел улицы. По вечерам в «дворничью» набивался чуть ли не весь курс. Приходили Борис Морозов, Иосиф Райхельгауз, Анатолий Васильев. Чтобы накормить дружную компанию, Вера собирала на стол все, что было в доме. Эта маленькая квартирочка была и домашним очагом, и центром жарких творческих дискуссий для будущих выдающихся театральных деятелей.

Вспоминаю те годы с чувством глубокой благодарности своей супруге Вере Семеновне, которая всегда была моей поддержкой и опорой. Я все время пропадавал в театре, а на ее плечи легла забота о доме, воспитание детей. Мои замечательные дочь Эльмира и сын Артур, благодаря ее стараниям, получили хорошее воспитание и образование. Дочь

окончила ГИТИС — театроведческий факультет. И сейчас работает на телевидении — заместителем председателя ГТРК «Башкортостан». А сын, окончив экономический факультет Института стран Востока, открыл свое предприятие, связанное с жизнью сцены.

* * *

Что касается Михаила Чехова, одного из основоположников киноискусства Голливуда, принесшего туда традиции русской психологической школы, как-то уже во время учебы Мария Осиповна, буд-то случайно, оставила на столе его труды, отпечатанные на машинке. Мы их взяли тоже, буд-то незначай, и по очереди читали по ночам, постигая глубинные тайны режиссерской профессии. Если говорить о другом Чехове, Антоне Павловиче, я с юности остаюсь приверженцем его творчества. И своих студентов на нем воспитываю. Со второго курса даю задание на лето — прочитать всего Чехова. Они с каникулы привозят список, и я по этому списку проверяю, что прочитано. Потом мы начинаем работать над его рассказами — делаем аналитический разбор. И раз от раза становится заметнее, как меняется мышление ребят. Следующий семестр разбираем драматургические произведения **Чехова**. На третьем курсе мы берем **Шукшина**. Потом **Зощенко**. Постигание мира выдающихся писателей помогает молодым людям становиться личностями. Они настолько меняются в процессе учебы, что им становится неинтересно общаться с другими сверстниками. Артист с низким уровнем интеллекта мало что сделает на сцене, потому что от того, на каком интеллектуальном уровне он находится, зависит его отношение к событиям, которые ему предстоит «прожить» в спектакле. Сегодня недостаточно просто войти в образ, у актера должно быть свое отношение к действиям его персонажа. Когда он анализирует ситуацию с высоты своего ума — это высший полет актерского мастерства. Как правило, в театре таких ак-

теров единицы. Сегодня общее образование, возможно, уже не то, что раньше, но талантливая природа человека остается. Педагог ее должен увидеть и направить в нужное русло. Мне говорят: вы преподаете, как в ГИТИСе. А как иначе преподавать, если ты прошел эту замечательную школу? Стараюсь возвращать молодому поколению всё то, что когда-то получил от бесконечно любимой альма-матер.

* * *

С Оренбургским драматическим театром мы встретились в непростое время — в конце 90-х, на изломе наших судеб. Театр, существовавший долгое время без главного режиссера, остро нуждался в художественном лидере. На тот момент им руководил народный артист России **Анатолий Солодилин**. Любимец оренбургской публики, артист милостью божьей, он обивал пороги высоких кабинетов, искал спонсоров, выписывал режиссеров, сам ставил спектакли и в последнюю очередь — играл. Служил родному театру самоотверженно, по-рыцарски, в ущерб своему главному призванию — сцене. Но выбора не было — ни у него, ни у театра, которому надо было как-то выживать.

У меня была своя драма. Благодаря тогдашнему председателю Оренбургского Департамента культуры и искусства **Владимиру Флейшеру**, умевшему принимать быстрые решения, обе проблемы были враз решены.

И вот я приехал, посмотрел спектакль «Король Матиуш Первый» по повести Януша Корчака и разочаровался. Было очевидно: чтобы делать свой театр, многое придется поменять. А это всегда больно. У каждого театра своя история, своя судьба. А тут старейший театр на Урале.

Спросил: где берете актерские кадры? Оказалось, в основном — с актерской биржи. Но меня этот вариант не устраивал. С биржи талантами не разживешься: хорошими артистами театры не разбрасываются. Чтобы строить свой театр, нужно самому взращивать актеров, воспитывая их в единых принципах. Имен-



«Продавец дождя». Сцена из спектакля

но так я и делал в Уфе. Но на новом месте такой возможности не предоставлялось. Видя мое замешательство, Флейшер, не задумываясь, предложил: давай откроем актерский факультет. В Оренбурге как раз зарождался Институт культуры и искусств имени Ростроповичей. И это решило исход дела. Думал, поработаю несколько лет, потом решу, что дальше. Но эти «несколько лет» растянулись на два с лишним десятилетия.

За это время дважды поступало предложение возглавить Татарский государственный академический театр имени Г. Камала в Казани. В первый раз в Оренбург приезжал министр культуры Татарстана. Во второй — приглашение прозвучало из уст самого президента Республики Минтимера Шаймиева, когда театр был на гастролях в Казани. Что и гово-

рить, лестное предложение. Но, почтительно поблагодарив, я отказался, не считая возможным покинуть Оренбург, где начал строить свой театральный дом по тем канонам, в которые веровал: русского психологического театра. Да и город мне понравился. В Оренбуржье, где проживают представители более ста народностей, мне ни разу не пришлось встретиться с националистическими проявлениями. Здесь никто и никогда не выяснял, кто какой национальности. Я чувствовал себя в Оренбурге, как дома. Мне нравилось отношение к театру — и публики, и властей. Нравилась оренбургская интеллигенция, умеющая ценить настоящее искусство — театральное, музыкальное, изобразительное. Ну и, наконец, я не мог предать тех, кто протянул мне руку помощи на крутом жизненном повороте.

Кроме того, здесь оказалось больше простора для творческого поиска. Тут и условия другие, и выбор репертуара колоссальный. В национальном театре эти возможности ограничены. В Уфе я должен был ставить в год пять пьес национальных авторов. Представьте себе, какво в Башкирии найти пять настоящих хороших драматургов, которые создавали бы каждый год по шедевру, если во всей России дай бог обнаружить трех-четырех. Найти полноценный драматургический материал из-под пера современных авторов всегда было очень сложно.

Разумеется, в национальном театре я ставил и классику. Но это было возможно лишь раз в два-три года. И потом — национальный зритель переводные пьесы не очень воспринимает. Ему больше хочется видеть своих авторов. А «свои» не всегда соответствовали тем требованиям, которые предъявляются сегодня к современному театру. Поэтому, когда я искал репертуар, возникало достаточно много конфликтных ситуаций с местными драматургами.

Ни о чем, что случилось в моей жизни, не жалею. Я сумел найти себя и на своей родине, и на новом месте. Благодаря рен и судьбе, которая забросила с насиженного места в Оренбург, и людям, которые создали для меня в Уфе невыносимые условия. Сейчас с чистым сердцем мог бы при встрече со своими гонителями сказать: «Спасибо. Благодаря вам я нашел свой театр». Недаром говорят: не проклиняйте врагов, а желайте им добра. Они даны нам для того, чтобы продолжать свой путь на новом витке. Очень хороший национальный театр был у меня в Уфе. Много труда вложил я, чтобы сделать его таким. Начинать все сначала в принципиально другом — русском — театре было трудно, но, оказалось, и невероятно интересно. И сейчас, спустя почти четверть века, искренне считаю, что судьба сделала мне подарок, лучше которого трудно пожелать. Любой режиссер мечтает работать в окружении своих единомышленников. А у нас в труппе сейчас



«А зори здесь тихие...» Сцена из спектакля.
Васков — А. Федоров

почти 85 процентов — мои ученики. Они разные. По-разному подходят к жизненным обстоятельствам. Некоторые порой теряются и отступают в трудных жизненных ситуациях. Но у них есть стремление создать уникальный театр. В таком театре режиссеру работать — счастье.

* * *

Время многое меняет. Меняются ценности: вот вор становится героем, выходя на авансцену жизни. А интеллигентный человек остается в тени. Но, мне кажется, что это временное явление. Нравственные устои всегда были и остаются основополагающими как в жизни общества, так и отдельно взятой личности. Взять, например, выдающегося арти-

ста и человека Михаила Александровича Ульянова. Я знал, что ему были необходимы дорогие лекарства. Как-то его пригласили на телевидение, в рекламу. Большие деньги предлагали, но он не пошел. Я знаю многих актеров, которые уважают в себе это нравственное начало. Мне кажется, в каждом человеке есть Бог в форме интеллекта. И от каждого зависит, как он это начало развивает, и какие у него нравственные запросы. Вот это служение русской интеллигенции, к которой принадлежал Михаил Александрович, высоким целям, несмотря ни на что сохраняется. Чистота, божественное начало в человеке будут всегда. А то, что сегодня... Вот когда река течет, на мелководье, где она начинает суетиться, всегда всплывает какой-то мусор. Но чем глубже, тем вода чище. У нас среди творческой интеллигенции этот пласт чистоты остается достаточно мощным. И мы будем держаться. Потому что у нас есть потрясающее наследие Чехова, Достоевского, Пушкина. И никому этот фундамент не разрушить. Я это знаю точно, потому что всю сознательную жизнь занимаюсь исследованием человека.

* * *

Размышляя о национальном вопросе, который в свое время неожиданно изменил мой жизненный маршрут, я пришел к выводу, что есть две национальности — хороший человек и плохой человек. Хороший никогда ничего не будет делить. Наоборот, он будет стараться поделиться. Я в этой связи все время вспоминаю своих гитисовских преподавателей — люди высочайшей культуры! Общение с ними было большой радостью.

Или вот отец Кирилл. Я его проповеди все время слушаю с упоением. Когда он совершенно неожиданно пришел в театр, я репетировал. Мы минуты две только пообщались, но у меня осталось такое тепло души от общения с этим человеком. Такие люди — посредники между небесами и человеком. Вот такими и надо быть, а не разбираться, кто какой на-

циональности. Человека определяет не принадлежность к той или иной нации, а только след, который он оставляет. У нас был учитель русской литературы из соседней деревни. Валенки, наверное, 45-го размера. Вот идет он в школу через сугробы, а тогда снегу было много. И эти валенки оставляют след. А мы, школьники, идем за ним, по его следам. Иначе утонешь в этих сугробах.

Я все время об этом думаю — вот этот учитель в жизни моей оставил след, потому что это он научил меня любить литературу. Когда первые книжки попали мне в руки — я до сих пор это помню как общение с чем-то радостным. Я из школы шел домой, чтобы быстрее открыть эту книжку, ведь там был совсем другой мир, который притягивал к себе, как будто я уже живу там, внутри. Вот этот свет важен, а не национальные разборки, которых никогда, слава Богу, не возникло почти за четверть века в Оренбурге. Лучше разбираться, какой след ты оставил на земле, в том числе и для своей нации. И если ты оставил свои следы на белом снегу — значит, прожил жизнь не зря.

* * *

На моем жизненном и творческом пути я встретился с очень многими замечательными людьми, которые сыграли важную роль в моем становлении и как человека, и как художника. Это народные артисты СССР М.О. Кнебель, А.А. Попов, **А.В. Эфрос**, **Г.А. Товстоногов**, **М.М. Буткевич**, **И.Я. Судаков** и многие другие выдающиеся личности. Особенно благодарен судьбе за встречу и годы дружбы с народным артистом СССР, Героем Социалистического труда и лауреатом всех возможных премий Михаилом Александровичем Ульяновым, который был со мною «и в радости, и в горе», поддерживав в самый сложный период моей жизни.

Я знал, как и все мы, Михаила Александровича как выдающегося артиста. А когда его избрали первым председателем Союза театральных деятелей России, а меня — в Секретариат, узнал его и как

организатора. Многие вопросы приходилось решать совместно. Так и подружился. Часами беседовали, сидя у Ульянова в кабинете СТД у камина. Когда я приезжал в Москву на заседание Секретариата, то останавливался в гостинице «Минск», почти напротив дома Ульянова. Утром Михаил Александрович звонил и говорил: «Каша готова. Прошу к столу!» Зачастую я действительно завтракал у него. Михаил Александрович, в свою очередь, бывал на моей родине в деревне Ново-Муслумово.

Как-то Ульянов заболел, и мы с Олегом Хановым предложили ему съездить в знаменитый башкирский санаторий «Янгантау» («Горящая гора»). Все вместе и поехали. Три недели провели в «Янгантау», потом отправились в «Сосновый бор», который находился рядом с моей деревней. Там жили больше недели. Объездили всё. Поднимались в горы. Косили сено, рыбачили, катались верхом на лошади. Ульянов любил лошадей. Были на пасеке. Прошли от моего родительского дома до школы в соседнем селе, куда я каждое утро в любую погоду отправлялся за знаниями. И в весеннюю распутицу, и в 30-градусный мороз. А холода были такие, что нос нельзя высунуть. Смазывали лицо и руки гусиным жиром и шли. Думаю, путешествовать в мое детство многое дало Ульянову для понимания моего характера.

В один из дней, поднявшись на гору возле деревни, Михаил Александрович воскликнул: «Потрясающий край! Похож на мою родину. Живя в таких местах, не надо и по музеям ходить. Если у человека есть чувственное восприятие мира, природа его воспитывает лучше всякого музея». За примером далеко ходить не надо — Шукшин, Вампилов, Распутин. Да и сам Ульянов. Облокотившись на березу, почти как в фильме Шукшина «Калина красная», он сказал: «В наших краях тоже растут замечательные березы». Он и похоронен недалеко от одинокой березы — дерева, которое любил.

Встречи с Михаилом Александровичем — самые яркие страницы моей жизни. Он сыграл в моей судьбе колоссальную роль. Приезжал Михаил Александрович ко мне и в Оренбург — читал со сцены драматического театра рассказы Василия Шукшина. Мы устроили для дорогого гостя теплую встречу. Был выделен микроавтобус, который весь день возил народного артиста и группу сопровождения по оренбургским достопримечательностям — набережная Урала, музей истории Оренбурга, Бёрды... Михаил Александрович, уже не вполне здоровый и немолодой, несмотря на усталость, проявлял неподдельный интерес ко всему, что видел. Особенно его увлекла история Пугачевского бунта и приезд Пушкина в наши края. Его поразила и посмертная маска поэта, хранящаяся в оренбургском музее, и копия клетки, в которой «народного» царя везли на казнь из Оренбургской губернии в Москву под конвоем полковника Суворова.

А жизнь идет вперед... Помимо работы в своем театре, преподавательской деятельности, я, как секретарь СТД и председатель Совета Республик СТД РФ, занимаюсь Кавказскими театрами. Провожу режиссерские лаборатории с представителями театров Северного Кавказа, Абхазии, Южной Осетии. Несколько лет назад председателем отделения СТД Северной Осетии — Алании, при поддержке президента Республики был организован фестиваль «Сцена без границ» (Владикавказ) специально для театров Кавказа. Этот театральный форум не только имеет огромный успех в театральных кругах, но и играет большую роль в политическом плане.

Сколько живу, столько помню главный завет всех тех, кто меня учил профессии и жизни: человек рождается, чтобы созидать.

Рифкат ИСРАФИЛОВ

Фото из семейного альбома и архива театра

СИЛА СУДЬБЫ

Жизнь актрисы размечена судьбами ее героинь, ведь каждой из них отдана частичка этой самой жизни. Для таких натур, как **Людмила Чурсина**, даже самый весомый юбилей никогда не сводится к календарной дате.

«В юности я была очень застенчивой и нескладной, — в свое время, слушая Людмилу Алексеевну, автор этих строк постепенно приходил в состояние полного изумления. — Комплексовала ужасно, старалась забиться в угол, чтобы не привлекать внимания. Жила с ощущением «извините, что я есть на свете». И при этом хотела либо самолеты строить, либо на капитанском мостике стоять, в крайнем случае — быть председателем колхоза. На меньшее я была не согласна». Похоже, что за судьбу своей дочери-медалистки родители особо не переживали, справедливо полагая, что она сможет покорить даже такую вершину, как МАИ. Ах, если бы в творческих вузах экзамены начинались в одни сроки с нетворческими. Пожалуй, именно с этого момента Судьба взяла себе за правило вмешиваться в жизнь Людмилы Чурсиной с завидной регулярностью.

Судите сами. Подружка-одноклассница, грезившая театром и имевшая родню на Старом Арбате, в двух шагах от Щукинского училища. Комната в коммуналке, где добрые люди отгородили ширмой угол красавицам-провинциалкам. Документы, поданные куда только можно. Полное отсутствие страха в этом захватывающем приключении. В итоге, подруга остается за бортом, а Людмила принята везде. «Формулу» этого успеха составили «Девушка и Смерть» и отрывок из «Белого пуделя», где абитуриентка даже подвывала за радующуюся своему спасению собаку.

Из всех открывшихся перспектив Чурсина выбрала **Щукинское училище**. Но учеба давалась застенчивой от приро-

ды девушке с трудом. Второй курс. Зимняя сессия. Экзамен по мастерству. Спена Аксиньи и Натальи из «Тихого Дона», где одна приходит к другой с требованием вернуть благоверного. И героиня Чурсиной, вместо того чтобы в полный голос бросить в лицо сопернице: «Ах ты, сука!», шепчет что-то невнятное себе в подмышку. Кто мог тогда вообразить, что впоследствии она сыграет **Настасью Филипповну** и леди **Макбет**? Ректор училища **Борис Захава**. Когда Людмила от отчаяния решила все-таки идти

Людмила Чурсина



в авиационный и написала заявление с просьбой об отчислении, Борис Евгеньевич вызвал ее в кабинет и ласково отчитал: «Что ж это вы, голубушка, решили сами собой распоряжаться? Если понадобится, мы сами вас вытолкнем». Не вытолкнули. И даже по окончании красный диплом вручили.

Ее сокурсник **Павел Цитринель** очень хотел попасть в Вахтанговский театр и попросил Чурсину подыграть ему в отрывке из «**Марии Стюарт**». Платье, которое ей дали в костюмерной, оказалось 56 размера. «Как человек ответственный, — рассказывала Людмила Алексеевна, — я пошла проверять сцену. А там скамью и кресло поставили не так, как нам по мизансцене нужно. Я в этом гигантском платье, задрав его на голову, бросилась все передвигать. А тут пошел занавес. Паша еле успел выскочить на сцену. От волнения у меня голос дрожал. Еле доиграли!» И снова Судьба распорядилась не так, как предполагала Чурсина. Партнера в Вахтанговский не взяли, а ее сам **Рубен Николаевич Симонов** пригласил. И когда она попыталась возразить, что ее уже берет в театр **Павел Осипович Хомский**, сказал: «Наш театр имеет право первой ночи!»

Все вышеизложенное — не ради создания в юбилейной статье столь соответствующей жанру ностальгической атмосферы, а для того, чтобы как можно более контрастно выступили на фоне времени героини Чурсиной — сильные, страстные, гордые. И бесконечно женственные. По собственному признанию актрисы, в силу природной застенчивости ее всегда влекли сильные характеры.

Анна Каренина

Над этим образом актриса начала работать с **Розой Сиротой**: спектакль-двэт назывался «**Супруги Каренины**». Когда речь заходит об этом романе Толстого, в центре внимания оказывается чувство Анны к Вронскому. Между тем, ее отношения с мужем для понимания образа



«Супруги Каренины». Телеспектакль. 2010

гораздо важнее. Чурсину эта тема не отпускает до сих пор, а потому тот давний спектакль некоторое время тому назад обрел новую жизнь. Сейчас партнером Людмилы Алексеевны является **Евгений Князев**, а тогда, в Ленинграде, роль Каренина играл **Изиль Заблудовский** из **БДТ**, актер фантастической органики. В «Супругах Карениных» Сирота стремилась по максимуму «отключить» театр, оставив только литературу. 80 страниц толстовского текста она сделала самоигральными — актеры существовали в нем и за своих персонажей, и за их создателя. Анна Чурсиной была не просто страстной натурой, но человеком, не желаю-

щим ни самому нести ответственность за принятые им решения, ни принимать во внимание то, как эти решения отразятся на судьбах других людей.

«В этой истории, — признается актриса, — меня потрясает трагический переко́с в восприятии читателей/зрителей: страсть, толкающая человека на весьма неоднозначные, а то и вовсе на дурные поступки оправдывается, а честное, самоотверженное исполнение семейных обязанностей поднимается на смех. Не потому ли у нас сегодня такие проблемы с семьей? Не потому ли далеко не все, вступающие в брак, умеют жить в нем счастливо?»

Настасья Филипповна

Новая работа с Розой Сиротой над «Идиотом» Достоевского сулила актрисе новые горизонты. В этой композиции Чурсина была и за Настасью Филипповну, и за князя Мышкина, а Заблудовский — за Тоцкого. Репетировали долго. Бродили по Ленинграду путями и само́го Федора Михайловича, и его персонажей. Режиссер требовала от актрисы не просто некой inferнальности, но — поэта́нности. Настасья Филипповна должна была быть бесплотной и бесшумной. Довести работу до конца в Ленинграде Чурсиной не довелось. Снова вмешалась Судьба: **Юрий Еремин** начал репетировать «Идиота» в Москве, в **Центральном академическом Театре Советской Армии**, предложив ей роль Настасьи Филипповны. И она рискнула, понимая, что придется осваивать совершенно иной режиссерский почерк, ломать и перестраивать то, что уже нажито непосильным трудом. Но зато актрисе представилась возможность сыграть две вариации одного характера. Немногим такое удается.

Та, которую не ждут

В оригинале пьеса **Александром Касоной**, написанная по мотивам старинной испанской легенды, называется «Утрен-



«Идиот». Настасья Филипповна — Л. Чурсина, Князь Мышкин — А. Ливанов. 1984

няя фея», а главная героиня обозначена просто Странницей — у каждого народа свое представление о Смерти. Спектакль **Александра Бурдонского** назывался «Та, которую не ждут». И актрисе удалось в этой постановке сотворить настоящее чудо — показать тот лик Смерти, который скрыт от людей завесой необоримого ужаса. Ее Странница была женщиной, страдающей от невозможности любить и быть любимой. Но при этом оставалась той, одно упоминание о которой заставляет человека задуматься: для чего дана ему жизнь и удастся ли ему исполнить свое предназначение на земле. Прекрасная Странница с загадочной



«Та, которую не ждут». 2009

улыбкой на устах, облаченная в летящие жемчужно-серые одежды, ничем не походила на старуху с косой, закутанную в дырявый саван, какой обычно изображают Смерть. Она не хочет внушать людям страх. Страх заставляет нас «забыть» о смерти, вообразить себя «бессмертными» и оправдать этим нежелание исполнять то, к чему мы призваны: еще успеется, ведь *это* случится когда-нибудь потом. А когда неизбежное все-таки происходит, мы с ужасом понимаем, что успели сделать гораздо меньше, чем могли бы, и с этим уже ничего не поделаешь.

Амбра

«Осенняя история», рассказанная **Альдо Николаи**, вполне могла произойти где-нибудь на Гоголевском бульваре или на Патриарших прудах. Она внациональна, как бывают внациональны воистину мудрые пьесы. Спектакль, поставленный режиссером **Валентином Варецким**, шел на **Экспериментальной**

сцене ЦАТРА и его так счастливо складывавшаяся судьба, к сожалению, оказалась много короче, чем могла бы быть. И снова актриса отважилась на откровенный разговор со зрителем на одну из самых «неудобных» тем — на сей раз о старости. «Разрыв связей между самыми близкими людьми, — размышляла над этим спектаклем Людмила Алексеевна, — это всегда трагично. Рано или поздно наступает время, когда у стариков-родителей остаются в жизни только их дети. Все остальные связи с миром у них практически обрываются, а вот дети продолжают жить полной жизнью, в которой не всегда находится место тем, кто им эту жизнь когда-то подарил. А если к этому добавляется еще и понимание, что жизнь прожита не так, как хотелось бы, становится совсем страшно. Моя Амбра, появляющаяся словно бы ниоткуда и исчезающая в никуда, помогает двум уставшим от своего одиночества героям понять, что радоваться можно даже само-



«Игра на клавишах души». 2013

му последнему своему дню. И не только можно, но и должно». В чем-то образ Амбры перекликается со Странницей. Ее тоже можно воспринимать как вестницу, даже ангела-хранителя, дающего человеку возможность оглянуться и посмотреть на прожитое другими глазами.

Лив Штайн

Лейтмотивом практически всех работ последнего времени для Людмилы Чурсиной стала тема надежды, которая умирает последней. Точнее – умирает только вместе с человеком. Пианистка **Лив Штайн** из спектакля «Игра на клавишах души», поставленного **Александром Бурдонским** по пьесе **Нино Хартшвили**, со смертью единственного сына теряет и смысл собственного существования. И данный ей от Бога талант, служивший людям, начинает сохнуть, чахнуть, скукоживаться. Она не желает задумываться над тем, что обращает в прах доверенное ей богатство, пока

в ее жизни не появляется девушка, готовая любой ценой вернуть Лив к жизни. Не столько ради нее самой, сколько в память ее сына. Но оказывается, что не материнское горе высушило душу Лив. Она зачахла гораздо раньше, когда рядом с Лив еще были и прекрасный сын, и любящий муж, но она, поглощенная музыкой, постепенно перестала их слушать и слышать, не желая тратить на близких свои силы. Жить в бетонном саркофаге горя проще, чем попытаться из него выбраться, но Лив отважилась начать все сначала, пусть и заплатив за это слишком высокую цену. Зато убедилась в том, что «иногда после 50 наступает вторая молодость. И бывает, что она ярче и интереснее первой».

Элинор Аквитанская

На счету Чурсиной не одна коронованная особа – **Екатерина I**, **Екатерина Великая**, императрица **Мария Федоровна**. В той же когорте и Элинор Аквитанская



«Элино́р и ее мужчи́ны». Элино́р — Л. Чурсина, Генри — С. Колесников. 2011

из спектакля «**Элино́р и ее мужчи́ны**»: супруга двух королей — сначала французского, затем английского, властительница трех держав, две из которых в то время были самыми могущественными в мире. Екатерина I если и не понимала, то догадывалась, что ее муж строит великую Россию, Екатерина II продолжила дело Петра. Актриса ценит в них именно созидательное начало. Считается, что власть убивает в женщине женщину. Но Чурсина каждый раз доказывает, что пока в сердце есть любовь, женщина этого не допустит. Ее Элино́р любит мужа, несмотря на его измены, на заточение, в котором он держит ее десять лет. Генрих намерен передать трон младшему сыну — легкомысленному Джону, а не ее любимцу Ричарду, обладающему всеми необходимыми для монарха качествами. Элино́р мудра — она понимает, что Джон ввергнет страну в хаос, что, кста-

ти, в действительности и произошло. А потому она борется не столько за власть, сколько отстаивает будущее страны, королевой которой себя по-прежнему считает. И за своего Генриха — надежда вернуть его живет в ней до самой последней минуты...

Людмила Чурсина не стала ни конструктором самолетов, ни председателем колхоза, ни, как мечтала ее мама, врачом. И во всем этом она видит не игру случая, а высший Промысел: театр ведь тоже лечит, не тела — души. На вопросы о том, как ей сегодня живется, Людмила Алексеевна с улыбкой отвечает, что прекрасно отдает себе отчет в том, что времена нынче «не ее», но театр-то — жив! И если люди ходят в театр, значит, он им действительно нужен.

Виктория ПЕШКОВА
Фото из архива ЦАТРА

ГОЛОС В ОБЩЕМ ХОРЕ

О ткуда она взялась, эта тетка с сумкой? Вынырнула из темноты зала — и по главному проходу бегом к сцене. Нешелся и ругается, что это все — вовсе не Гоголь, и тот бы в ужас пришел, если бы увидел таким свой «Портрет». А потом остановилась и стала объяснять залу, что это не она сама придумала, что это он, режиссер, ее заставил говорить и бежать... Скандальная тетка с сумкой, напоминавшая извергающийся вулкан, вдруг затихла, когда ей подарили цветы и пригласили подняться на сцену. В лучах прожектора стояла актриса **Томского ТЮЗа Марина Фадеева**.

Роль возмущенной зрительницы специально для нее придумал режиссер-постановщик **Дмитрий Гомзяков**.

— Марина прекрасная актриса, готовая идти на разные поиски, эксперименты и провокации, — так объясняет свой выбор режиссер и коллега по сцене. Она согласилась сразу, потому что давно хотела поработать в команде с молодыми. В **«Портрете»** по **Н.В. Гоголю**, который ставил начинающий режиссер, ей нравилось все: и замысел — не следовать сюжету повести, а развивать тему, подаренную классиком в обстоятельствах сегодняшнего времени, и метод работы — этюдный, импровизационный, на доверии к актеру.

Особенно импонировало то, что режиссер позволил существовать одновременно в двух ипостасях — реальной актрисы, проработавшей всю жизнь в одном театре, и персонажа. Такая установка давала возможность балансировать между реальностью и художественным вымыслом. Фадеева сама сочинила себе текст, но каждый раз речь ее «тетки» похожа на спонтанный выброс энергии, где к основному смыслу добавляются новые обороты темы.

Вопрос, который режиссер задавал зрителям, что есть успех, она могла бы

адресовать себе? Он ли главный показатель самореализации? С одной стороны, сыграно около 90 ролей, а с другой, по большей части случались роли второго плана, а то и эпизоды. Конечно, в спектаклях **Феликса Григорьяна** или **Олега Афанасьева** — и второй план как первый. И все же, все же... чем измеряется актерское счастье? Ролями? Ответ на сомнения — в строчке Пастернака: «Цель творчества — самоотдача».

Про нее, маму и стихи

Со стихов все и началось. Память у Марины была отменная — не выучивала, а «фотографировала» текст, потом с выражением читала. В «красках» не усердствовала, но стихи в ее исполнении получались живыми, прочувствованными.

«Фадеева — сказка, прямо сказка...», — шептала за ее спиной учитель немецкого языка. «Слушайте, как надо стихи читать», — ставила Марину в пример учительница литературы. «Классный руководитель сказала, что из тебя выйдет хорошая драматическая актриса. Ее поразила твой голос», — объявила мама, вернувшись с родительского собрания.

Сама же Марина ни в какие артистки идти не собиралась. И не пошла. После окончания школы подала документы на юридический факультет, поступила и с радостью начала учиться, в мечтах уже видела себя в адвокатской конторе. Но ближе к окончанию первого курса заскучала, как Онегин в театральной ложе.

О стихах, «красивом голосе», своем опыте ведения комсомольских собраний и школьных вечеров вспомнила, когда **Кемеровский театр драмы** объявил набор артистов. Такое происходило нечасто — раз в 8 или 12 лет. А тут сам главный режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР **Борис Соловьев**, набирает курс. Решила попробовать. Хотя в школе даже в драматическом кружке не занималась,



Марина Фадеева на Вампиловском фестивале в Иркутске отметила свое 45-летие

в активе был только танцевальный. Но опыт выступления на сцене имелся. Нарбатывала его в роли постоянной ведущей городских праздников. Еще не зная, что ее ждет в будущем, училась владеть залом, чувствовать его дыхание, кожей ощущать перемену настроения зрителей.

«Будь кем хочешь — только из города не уезжай», — отреагировала мама на авантюру дочери.

Басня, проза, песня, танец, стихотворение, этюд — все, что положено знать артисту, Марина подготовила, показала и была принята. «А история? Русский?» — удивилась абитуриентка. И с радостью узнала, что пятерки из ее аттестата перекочевали в экзаменационные листы членов приемной комиссии. Рубикон был пройден. Началась новая жизнь.

Всех рослых студентов забрал к себе в группу главный режиссер, Марина со своим маленьким ростом и детским лицом занималась у очередного. Особенностью учебы было то, что театральный курс учился в музыкальном училище. Единственное, о чем жалеет, что не пользовалась возможностями училища —

не научилась петь. Стеснялась. Опытный концертмейстер только сокрушалась: пропадает такой красивый голос!

В 1983 году с дипломом, в котором была указана специализация «актриса театра и кино», Марина Фадеева приехала в Томск по приглашению тогдашнего главрежа ТЮЗа, который заметил ее на дипломном спектакле. И застала ту пору, когда театр еще работал в здании Дворца пионеров. Начинала с вводов, а потом получила главную роль в детском спектакле «**Анчутка**». И стало ясно, что в труппе появилась характерная актриса, пластичная, с хорошим куражом. Дети воспринимали «страшно красивую» Анчутку, злого лесного духа, как трудного подростка: ершистого, неуступчивого, «педагогически запущенного», но способного откликнуться на любовь и ласку.

На той же «пионерской» сцене Марина Фадеева сыграла **Нину** в «**Старшем сыне**». Играла и не думала, не гадала, что спустя двадцать лет имя **Вампилова** встретится вновь на ее пути — она станет участником Вампиловского фестива-



«Две дамочки в сторону севера». В роли Бернадетты

ля. Более того, приедет в Иркутск в день своего рождения — 29 сентября! Осенью 2005 года Томский ТЮЗ повез в Иркутск спектакль «Школьные сочинения», поставленный москвичом **Дмитрием Васильевым** по пьесе **Елены Исаевой** «Про мою маму и про меня». Фадеева играла там несколько ролей, в том числе и строгой учительницы литературы.

Внутренним стержнем пьесы Исаевой и спектакля Васильева была мысль о поиске себя, своего пути. Этой мысли были созвучны стихи Пастернака «Быть знаменитым некрасиво», они упоминались как материнская резолюция на мечты дочери об успехе. Марина примеряла эти строки на себя. В спектакле образ Учительницы, которая вела литературный кружок и учила правильно писать сочинения, оказался сквозным, он стягивал все истории в единое целое, связывал всех персонажей. Ведь именно героиня Фадеевой давала темы для сочинений, которые писала Лена — Ольга Райх. Это по сюжету. А по игре — с появлением Фадеевой сцена оживала, действие приобретало упругость сжатой пружины

и начинало двигаться к новым поворотам и дальше к кульминации.

Актерскую энергетику Фадеевой заметила **Лариса Лелянова**, когда пришла в Томский ТЮЗ главным режиссером и начала знакомиться с труппой: «Когда она выходит — сцена «поднимается». Задумав ставить «**Самоубийцу**» **Николая Эрдымана**, уже точно знала, что роль **Марии Лукьяновны** отдаст Марине Фадеевой. Своим режиссерским чутьем она угадала в исполнительнице ролей второго плана нереализованный дар комической актрисы. К сожалению, тот спектакль имел короткую сценическую судьбу.

Номер ТЮЗа «**Трипопек**» оказался убойным! После театрального капустника только и разговоров было, что о Райх, Никитиной и Фадеевой. О том, как они песенку группы «Чайф» о любви хулигана превратили в яркое комедийное шоу. По очереди каждая примеривала на себя роль возлюбленной. В этом номере, который, кстати сказать, был отмечен дипломом на театральном фестивале в Тюмени, комический дар Марины Фадеевой



«Ночь святого Валентина». В роли Александры

раскрылся настолько ярко и мощно, что искусшенная публика дружно выдохнула: «Вот это артистка!»

И совершенно непонятно было, почему в репертуарном листе у нее преимущественно роли второго плана — свахи, добрые тетушки, матушки, бабушки или третья жена султана. Куда же смотрят режиссеры? Ведь вот ходит такая роскошная актриса, игровой диапазон которой от фарса до трагедии.

Именно так однажды отреагировал один театральный критик, увидев Марину Фадееву в роли **Княгини** в поучительной комедии **Алексея Толстого «Любовь — книга золотая»**. Только игралась она не на сцене, а в буфете. За столами сидела состоятельная публика, а превосходная актерская команда их развлекала. Это было время «малиновых пиджаков» и абсолютного безденежья в театре.

— Я все время обслуживаю кого-то — и в жизни, и на сцене — героя, героиню, спектакль, — с едва уловимой ноткой самоиронии признается актриса. — Досады нет, и обиды нет. Есть ощущение, что участвую в общем процессе. В молодости думала: «Почему я все время на втором плане?» С возрастом пришло понимание

своего пути и приятие ситуации: если меня не будет, что-то уйдет из спектакля.

Это «что-то» очень хорошо чувствуют режиссеры, которым нужен крепкий второй план. «Что-то» может называться добротой, женской манкостью, либо душевным надрывом, недолюбленностью, преданностью. **Феликс Григорьян** доверил ей роль **Вари** в «**Вишневом саде**». «Та роль была мне близка, по-моему, мы с нею совпали», — вспоминает сегодня актриса. А **Олег Афанасьев** дал возможность сыграть **Эльзевире Скрипкину** в феерическом, буффонадном спектакле «**Я к вам приду**» по **Владимиру Маяковскому**, потом была и главная роль в «**Мурлин Мурло**» по пьесе **Николая Коляды**. Но особо она благодарна **Олегу Алексеевичу** за **Прасковью-царевну** в «**Ване, Ванюше, Иван Петровиче**» — долгие годы **Прасковья** была любимой ролью артистки в детском репертуаре. Пожалуй, даже больше, чем **Наф-Наф** в «**Трех поросятах**», которого играла 15 лет.

— Из нее жизнь брызжет. Она всегда заряжена энергией действия. Ее женская природа проявляется в любой роли. На таких, как **Марина**, любой спектакль



«Победители». Женщина — М. Фадеева

держится, — считает профессор ТГПУ, театральный критик **Валентина Головчинер**.

Про свою актерскую природу травести и характерной актрисы Марина Фадеева, кажется, знала еще со студенчества. И понимала, что театр, прежде всего, будет использовать ее фактуру. И он использовал, особенно в сказках. Была она и **Мальвиной**, и **Коломбиной**, и **Лягушкой** в «**Буратино**», **Жуком** в «**Дюймовочке**», и **Серым карликом** в «**Ронье, дочери разбойника**», сейчас выходит то **бандерлогом**, то **одной из волчьей стаи** в «**Маугли**». А ее Наф-Нафу дети даже дарили морковку...

Но фактура фактурой, а профессия требовала от актрисы в любой роли искать ту грань своего персонажа (быть может, даже неявную), которую можно сделать запоминающейся чертой. Чуть полноватая, с приятными округлостями ее **Кормилица** в «**Ромео и Джульетте**», казалось, обладала и таким же «округлым» мягким голосом, который идеально подходил как для заботливых наставлений, так и для ироничных ворчаный. **Зайчиха Акулина** в спектакле **Дамира Салимзянова** «**Эх, судьба, судьба косая...**» выстроена совершенно на другом фундамен-

те. Не забота и любовь движут Акулиной, а инстинкт самосохранения. Немного светливая, практичная, без сантиментов, весьма «приземленная» Акулина Полиповна уверенно и громогласно навязывает дочери Фросе, которую зовут Синькой (**Полина Курбатова, Мария Суворова**), свой жизненный опыт выживания в лесу с волками. Но вместе с тем Акулина Фадеевой не лишена женского обаяния и даже кокетства.

Роли второго плана воспитывали в актрисе чувство ансамбля, и это чувство Фадеева довела до совершенства. В постановке **Екатерины Гороховской** по **гоголевской «Женитьбе»** ее экстравагантная сваха **Фекла Ивановна** в темно-синем брючном костюме — абсолютно свой человек в этом уютном мире девичьих батистовых сорочек и белых сарафанов. Как была «родной» в другой постановке этой же пьесы (режиссер **Александр Власов**), когда играла **Арину Пантелеймонову**.

Но и вне сцены ее чувство ансамбля диктует стиль поведения. Когда на труппе обсуждалось предложение принять молодых актеров из Барнаульского театра, которые в силу сложившихся обсто-

ательств остались без работы и без театра-дома, именно голос Марины Фадеевой, бурно, эмоционально высказавшейся «за», сыграл решающую роль. Она обрела новых партнеров, но и новых конкурентов.

— Пусть не я буду на Олимпе, но я дам дорогу другому, и кого-то успокою, кого-то настрою, — объясняет актриса свое место в театре-команде. — Я рада, что мой голос слышен в общем хоре.

... Ее яркое красное платье так и било в глаза. То ли намек на неукротимую сексуальность, то ли на агрессивную вульгарность. И еще сумочка. То, как она ее держала, сразу рисовало тип дамочки не слишком тонкого вкуса. Надо же, ду-малось по ходу спектакля, один штрих, а какой сочный типаж вырисовывается! Ее непутевая **Бернадетта** в спектакле «**Две дамочки в сторону севера**» вполне оправдала ожидание, которое актриса создала уже на первых минутах игры.

В репертуаре театра эти дамочки появились после читки пьесы **Пьера Нотта**. Когда **Илья Ротенберг** приступил к постановке, то шел от актерского «я» **Ольги Никитиной** (Анетта) и Марины Фадеевой (Бернадетта). Этот актерский дуэт сложился давно, поэтому и взаимопонимание возникло сразу. И если по пьесе две сестры, которые едут хоронить маму (ее прах) на родовое кладбище, — два характера-антипода, то у исполнительниц, пожалуй, больше общего, чем разного, обе работают как острохарактерные актрисы, используя все приемы комического, от легкой иронии до гротеска.

В Бернадетте Марины Фадеевой, которая с первого взгляда может показаться вульгарной и даже немного глуповатой из-за своего кокетства, живет добрая и наивная девочка. Эта девочка просыпается внутри немолодого тела совершенно неожиданно — в театре во время серьезного спектакля или на кладбище, в момент, когда сестры готовятся опустить урну с прахом матери, вдруг она услышит какой-то стук внутри урны и по этому стуку догады-

вается, что это мамина брошь. Тут же вынимает ее, и вот уже Бернадетта пританцовывает и кокетничает, прицепив яркую вещицу на грудь. Но зритель, улыбнувшись этой детской радости, еще сильнее укрепляется в своей догадке — Бернадетта, как и Анетта, ужасно одинока и несчастлива. И только этот путь на север, путь в сторону смерти, дает ей ощущение жизни, связи с семьей, родным человеком. И тот же зритель готов сочувствовать обеим сестрам, и их вопрос, куда пропала та, настоящая жизнь, задать себе.

Умению ждать не учат в театральные училищах. Оно приходит с опытом. Тем более, когда в труппе каждая вторая артистка — Нина Заречная или Джульетта. И даже когда режиссер подходит с предложением: «Я хочу, чтобы вы сыграли **Офелию**», это совсем не значит, что ты ее сыграешь, ибо возникнут непредвиденные обстоятельства, и режиссер покинет театр, а у другого режиссера — другие планы.

Свою бенефисную роль Марина Фадеева ждала долго, ждала терпеливо, играя не только роли второго плана, но и роли эпизодические. Их было много этих персонажей, у которых нет даже имени, а только обозначение пола, социального статуса или порядкового номера.

К счастью Фадеевой, в год ее личного юбилея в планах **Александра Загораева** оказалась постановка пьесы «**Ночь святого Валентина**» **Александра Марданя** именно на нее.

В программке она поименована просто — **Женщина**, хотя у нее есть имя и даже отчество — Александра Романовна, ведь она — учительница, а учительницам без отчества нельзя. Александра — конечно, не шекспировская Офелия, но и у нее свой разлад с жизнью, своя попытка обрести любовь, свое сражение за любимого, свое сумасшествие и своя смерть...

Учительница русского языка в жене удачливого бизнесмена никуда не исчезла, скорее, наоборот, именно она и заставляет хозяйку богатого дома тосковать по невос-



«Эх, судьба, судьба косая...» Акулина Полиповна — М. Фадеева

полнимой утрате ... себя, школьной учительницы, которую дети называли Александр Македонский. Как и в трагедии Шекспира, ключ к шифру судьбы следует искать в цветах. Символом обманутых ожиданий окажутся лилии, преподнесенные мужем, а предвестником смерти — подснежники, которые ей подарит неожиданный Гость то ли из ее прошлого, то ли из будущего. Марина Фадеева расставляет эти метки судьбы своей героини не жирными мазками, а нежными акварельными пятнами, но довольно отчетливо, подводя зрителя к трагическому финалу через череду лирических признаний, смешных и забавных эпизодов. И когда обычная мелодрама, написанная по мотивам жизни 90-х годов, подходит к финалу, в зале накапливается такой заряд нерастраченной любви, что еще немного — и наступят климатические перемены, подснежники расцветут в феврале...

Десять лет играла Марина Фадеева эту роль, и всякий раз надеялась, что ее героиня останется живой. В нынешнем сезоне она попрощалась с бенефисной ролью, а зрители с любимым спектаклем. И вовсе не потому, что ушел из жизни

Александр Виниченко, ее постоянный партнер в этой постановке (с **Алексеем Мишагиным** у нее тоже сложился хороший тандем). Но пришло время отпустить эту героиню.

... Тот монолог об известности, успехе и почете, который она прервала своим внезапным выкриком из зала, читал заслуженный артист России Александр Виниченко. Теперь, после его смерти, монолог в «Портрете» нет, а стихи Бориса Пастернака «Быть знаменитым некрасиво» читает она сама, Марина Фадеева.

Томский ТЮЗ, в котором она служит уже **38 лет**, после пожара переживает не легкие времена. Марина, как верный оруженосец Санчо, готова идти за своим Дон Кихотом вперед. Вместе с театром она побывала в этом сезоне на гастролях в Хабаровске и Новосибирске. И ее путь лежит точно не в сторону севера.

— Много ролей вспоминается, много было хорошего... Но, надеюсь, не только было, — улыбается актриса, — а еще и будет. И жду новых работ!

Татьяна ВЕСНИНА

Фото предоставлены театром

ЗАВИДНОЕ ПОСТОЯНСТВО

Заслуженный артист РФ Иван Дробыш 20 июня отметил юбилей. 70 лет — цифра солидная, и 49 из них прошли на сцене. 43 года — на сцене Курганского театра драмы. Завидное постоянство! Кто-то подводит итоги, а у Ивана Степановича они промежуточные — жизнь продолжается, репертуар театра пополняется, а значит, хорошие артисты будут востребованы и дальше.

Интересно, что желание посвятить себя театру у Ивана Дробыша появилось раньше, чем он узнал — что это такое... Самый первый театр, в который попал уже взрослый Иван — Театр им. Евг. Вахтангова. Самый первый спектакль, который он увидел, назывался «Принцесса Турандот». Не каждый может похвастать таким событием в жизни. Но нельзя сказать, что именно это определило его выбор профессии, а вслед за этим и судьбу — в Москву

Иван Степанович Дробыш



он тогда приехал именно для того, чтобы поступить в театральный институт.

Рос Иван там, где не было театра, но любовь к нему была, становилась крепче, диктовала принятие решений. Можно сказать, что окном в мир прекрасного для маленького мальчика стало сначала радио с передачами «театр у микрофона», потом учителя литературы. Театр казался чудом, чем-то необыкновенным, желанным. Не было каких-то конкретных целей — сыграть ту или иную роль, он просто хотел быть в театре: хоть кем, но быть в театре! Хоть в какой, пусть самой маленькой, проходной роли, но в театре! Казалось, что театр может заменить всё: дом, семью, друзей... Но жизнь течет, мы взрослеем, учимся расставлять приоритеты соответственно ценностям. Сегодня любовь делится между театром и семьей — детьми, внуками. Театр остался любимым делом, профессией, ремеслом.

Как и у всех, у Ивана Дробыша были роли, которые словно маячки сигналили: правильную профессию выбрал, на свое место попал... К ним он причисляет и роль **Бабы Яги** в спектакле «Два клена», **Мастера** и **Иешуа** в «Мастере и Маргарите». А еще **Криспен** в «Единственном наследнике», **Тригорин** в «Чайке» а из последних — **Король Лир** и роли в спектакле «Морфий». Режиссер **Дмитрий Акриш** на очередном жизненном этапе вдохнул новую жизнь и силу в артиста, заставив еще раз утвердиться в правильном выборе профессии... Понять, какое удовольствие испытывает актер, отыграв сложный спектакль, мы все равно не сможем: испытав катарсис, с чувством глубокого удовлетворения, артист после спектакля с благодарностью думает не только о зрительской поддержке, но и своих коллегах, партнерах, которые были рядом, тоже рвали свои сердца ради того, чтобы спектакль получился эмоциональным, а для кого-то стал потрясением.

Иван Дробыш с благодарностью и печалью вспоминает своих партнеров по сцене — о многих из них говорить прихо-



Иван Дробыш

«Принцесса из Марьиной роши».
Шматриков – И. Дробыш, Липочка – Ж. Туманова

дится уже в прошедшем времени: **Борис Колпаков, Александр Башуров, Виктор Шадровский, Зинаида Шмакова, Сергей Бодров, Виктор Чукин, Елена Шубёнкина...**

Дробыш – человек сдержанный, неконфликтный, он из тех немногих артистов, кто принимает жизнь такой, какая она есть. Хорошо ли это? На мой взгляд, это один из показателей того, что Иван Степанович умеет ценить жизнь и то, что она ему подарила. Конечно, есть сожаления – несправедливо мало жил спектакль «Король Лир», что-то не заладилось с историей повзрослевшего Треплева... Где-то не проявил настойчивость... Но умеет Дробыш и оценить счастье, которое дарит театр. Как можно забыть встречу со школьниками, о которой те попросили сами после спектакля «Морфий», а потом, прежде чем проститься, спросили: «Можно вас обнять?..»

Такой зритель – думающий, приходящий в театр не за развлечением, а в поисках

истины, для разрешения сомнений, умеющий сопереживать, радуется, греет душу и вселяет уверенность – всё не зря!

Умный, тонкий, деликатный и скромный человек, вне всякого сомнения, талантливый артист, грани которого нам еще не до конца раскрыты, Иван Дробыш будет радовать своих зрителей глубиной и неподдельностью страстей.

Здоровья, дорогой Иван Степанович, и новых ярких, интересных ролей! Будем ждать!

P.S. Ивану Дробышу за исполнение роли в спектакле Ж.Ф. Реньяра «Единственный наследник» присвоено звание **лауреата областной премии в номинации «Театральное искусство»**. За исполнение роли в спектакле М. Булгакова «Морфий» – награда **Best Babel Actor Award** на **театральном румынском фестивале Babel**.

Татьяна АНДРЕЕВА
Фото из архива театра

ТЕАТРАЛЬНОЕ СЧАСТЬЕ БОРИСА ГУНИНА

11 сентября 2021 года 70-летний юбилей отметил Борис Григорьевич ГУНИН. Более **35 лет** он служит директором театров в России: с 1986 по 1991 г. — **Якутского государственного музыкального театра**; с 1991 по 2004 г. — **Магаданского музыкального и драматического театра**; с 2004 года по настоящее время — **Владимирского областного академического драматического театра.**

Более 17 лет назад семья Гуниных переехала во Владимир. Это не было случайностью. Борис Григорьевич победил в конкурсе на должность директора Владимирского театра. Как он вспоминает, уже на второй день пребывания перестал ощущать себя чужим в древнем городе, почувствовал особую комфортную атмосферу, которая и послужила началом любви к этому театру.

Борис Григорьевич «строит» вверенный ему театр по принципу жизнеутверждения, а не жизнеотрицания. Именно такой театр помогает ощутить жизнь как подарок, какой бы трудной она не была. Его привлекает разнообразие форм высказывания, широта способов осмысления нашей реальности. Владимирский театр сегодня — это и место поиска новых способов переживания, и встречи с классикой — источником типов, ситуаций, положений, сюжетов. Классику у нас ставят интересно, с той естественной мерой искренности, которая исключает как музейное решение, так и модное ныне приращение смыслов.

Во все времена богатство и многообразии театрального процесса скла-



дывалось из экспериментов, обновлений, классических интерпретаций «жизни человеческого духа». Это происходит благодаря таланту и внутреннему богатству артистов и режиссеров. Именно поэтому для директора Гунина первичны артистическая искренность и режиссерская правда на сцене. У него особенная интуиция на талант, тонкий вкус, чувство меры. Прекрасно понимая, что театр — живой организм, реагирующий на изменения времени, он приглашает на работу интересных и разных режис-

серов, как молодых, так и известных. Сцена для Бориса Григорьевича — святое место, где не должно быть ни случайности, ни грязи. Его знание театра, правильное распределение ресурсов, материальных и профессиональных, выстраивание приоритетов на протяжении всех этих лет дает ощутимые результаты.

Во главе с Гуниным Владимирский театр усовершенствовался в своем развитии — творческом и административном, качественно изменились коллектив и репертуар. В труппе театра половину составляют актеры до 35 лет, что дает процессу энергетику молодости. Последние 15 лет у Владимирского театра — постоянная гастрольная деятельность: он участвует в российских и международных театральных фестивалях, на которых спектакли театра нередко удостоиваются высоких наград. С огромным успехом в 2018 году прошло празднование 170-летия театра. По инициативе Бориса Гунина во Владимире были проведены **«Форум молодежных театров»** (2004), **«Всероссийский театральный форум — фестиваль фестивалей «У Золотых ворот»** (2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018), фестиваль международного театрального фестивального союза **«Театр. Территория единения»** (2019, 2021). По предложению и идее Б.Г. Гунина у здания театра установлен один из очень немногих в России памятников провинциальным актерам, скульптурная композиция **«Счастливец и Несчастливец»**. Под его руководством проведены гастроли театра на зарубежных площадках (**Австрия, Монголия, Франция, Испания, Италия, Израиль, Кипр, Сербия, Македония** и многие другие страны). В 2017 году был осуществлен масштабный общественно-патриотический

проект **«Молодая гвардия шагает по стране»**. Спектакль Владимирского академического театра драмы **«Молодая гвардия»** был показан в **33 городах** Российской Федерации, а в 2019 году — в **Сирийской арабской республике** на российской авиабазе «Хмеймим». 2019 год — год Театра в России — для Владимирского театра драмы стал годом новых творческих высот. Девять премьер сезона, и каждая — успех! А спектакль **«Анна Каренина»** стал обладателем главного приза 17 Международного театрального форума **«Золотой витязь»**. Театр драмы принял активное участие во **«Всероссийском театральном марафоне»**, федеральной программе **«Большие гастроли»**.

Борис Григорьевич Гунин — сильный, надежный и доброжелательный человек, сохраняющий чувство собственного достоинства. Он уверенно решает множество сложных вопросов после пожара в большом зрительном зале театра (июнь 2020). Несмотря на все сложности и ограничения, театр «согревает» своих зрителей радостью премьер и любимых спектаклей. Борис Григорьевич вместе с коллективом стремится противостоять трудностям в жизни, в театре, в судьбе.

Профессиональное признание и награды не заставили себя ждать. В 1998 году он был удостоен почетного звания **«Заслуженный работник культуры Российской Федерации»**, в 2012 году директор Владимирского театра награжден медалью ордена **«За заслуги перед Отечеством» II степени**, в 2018 году — медалью **«За заслуги перед Владимирской областью»**. В свои 70 лет Борис Григорьевич полон сил и энергии, и мы желаем ему новых творческих открытий.

Вера ЗИННАТУЛЛИНА

«АВТОРСКАЯ СЦЕНА» В ТЮМЕНИ

Завершил работу XXXIV Всероссийский семинар драматургов «Авторская сцена». Вот уже несколько лет семинар принимают театры из самых разных регионов России: **Нижний Новгород, Ярославль, Владимир, Смоленск, Улан-Удэ, Саратов, Рязань, Челябинск, Советск Калининградской области...** К сожалению, эпидемия коронавируса не позволила провести семинар в прошлом году. А в 2021-м на предложение **Союза театральных деятелей РФ** откликнулся **Большой Тюменский драматический театр**. По итогам Всероссийского конкурса, на который было прислано **338 пьес**, было отобрано **пять**. Еще одну — «Русскую сказку» **Романа Козырчикова** взяли в работу семинара как одну из пьес-победительниц, вошедшую в шорт-лист 2020-го года, а затем выигравшую конкурс конкурсов «Кульминация». То есть, эта пьеса была признана лучшей пьесой России.

В афише сценические показы совершенно справедливо названы эскизами спектаклей. За неделю репетиций актеры и режиссеры смогли подготовить и предложить выятные мизансценические, часто сценографические и образные решения, раскрывающие замыслы драматургов. Актеры не обязаны учить текст наизусть, хотя многие это делали, что повышало степень освоения текста. Но даже, если он (текст) у артиста в руках, — это не мешало восприятию, что подтверждала реакция самых обычных зрителей, которые были приглашены на просмотр сценических эскизов и многие из которых наряду с работающими на семинаре актерами, режиссерами, театроведами принимали участие в дискуссиях после каждого показа.

Сценическая апробация практически всех шести пьес происходила на малой сцене, которая в Большом Тюменском драматическом театре весьма внушительных размеров, а зрительный зал включает в себя и балкон. Лишь для пьесы **Натальи Ключарёвой «Анна по-**

ет» режиссер **Алексей Гирба** выбрал уголок закулисья, впрочем, также прилегающий к малой сцене. Зрители разместились будто в треугольном секторе миниамфитеатра, и их внимание было сосредоточено на небольшом пятачке импровизированной сцены. Такая концентрация зрительского внимания была особенно важна режиссеру.

Пьеса посвящена теме, которая, на мой взгляд, вытесняется из общественного сознания. Пишу об этом с сожалением. Речь идет о сталинских репрессиях. Все чаще официальные СМИ выдают в действиях общества «Мемориал» происки враждебных России зарубежных сил, организация внесена в реестр «иностранных агентов». Между тем, разделенность на жертв и палачей, достигшая пика в 1936-37 годах, до сих пор сказывается, в том числе и на поколениях, казалось бы, не затронутых запущенным в те времена маховиком...

Пьеса **Н. Ключарёвой** ни разу не дает повода указать автору на то, что, мол, тема — слишком публицистическая и ее надо оставить журналистам. **Н. Ключарёва** нашла свой собственный, вовсе не публицистический подход к ней. Он образен и драматургичен. Ее персонажи — живые, что называется, не причисленные, со своими пороками и ошибками. «Действие пьесы происходит в 1999 году в обычном областном городе», — пишет автор. До гонений на «Мемориал» еще далеко, а его местное отделение возглавляет бывший политический зэк, 77-летний **Май Саньч**. По манерам он вовсе не интеллигент, у него в ходу крепкое словцо, к тому же он — запойный алкоголик. Все это не мешает ему выполнять свою трудную, но архиважную миссию. У него есть помощник **Ярослав** — тоже довольно непростой персонаж, не чужающийся использовать не совсем чистоплотные методы для достижения вроде бы благих целей. И вообще он прописан так, что возникает парадоксальное ощущение: **Ярослав** при других обстоятельст-



«Анна поет». На переднем плане Май Катунин — Н. Аузин

вах и сам мог бы вести допросы, быть во все не на стороне жертв... При этом он — участник любовного треугольника, в центре которого 19-летняя Стася, любимая ее ровесником, Петей Антоновым. Петя мнит себя поэтом. Он — безалаберен и кажется легкомысленным. В какой-то момент переживает личный кризис, бросает университет, уходит из дома. И только побывав на расстрельном полигоне, который, по сути, он сам и нашел, вновь обретает поэтический дар. И, судя по стихам, дар вполне серьезный.

Рядом с живыми персонажами пьесы действуют и мертвые, убиенные в 30-х годах прошлого века, — в снах и видениях, но, кроме того, они «живут» и вполне самостоятельной «жизнью». Анна из заглавия пьесы — как раз такой персонаж.

Пьеса — о наших взаимоотношениях с тяжелым прошлым, которое прошлым не становится, его наследуют и палачи, и жертвы, причем палачи также оказываются жертвами, потому что, вынужденные убить в себе человеческое, сами перестают быть людьми.

Для Алексея Гирбы, предложившего Н. Ключарёвой определенные сокращения, важна была тема, которая и для автора пьесы является центральной. Стася узнает, что дед любимого человека — Пети — причастен к расстрелу ее собственного деда, но решает не говорить ему об этом. Бойтся сломать и его, и свою судьбу. Нужно знать прошлое, но нельзя позволить ему сломать будущее...

Прошлому, но уже не столь давнему, посвящена пьеса **Марии Малухиной** «**Полярная болезнь**». Время действия — зима 1996 года. Где-то на Севере колесит автобус, везет «челночниц» с товаром. «Челноки», в смысле продавцы мужского пола, тоже есть в этом автобусе, но они почти бессловесные и безучастные. По сути, пьеса — про трех женщин с разными, но тяжелыми судьбами. «Первую скрипку» в этом трио играет Валя 33-х лет. Бойкая, опытная в челночном «бизнесе», знающая ответы на все вопросы, в чем-то бесшабашная, обаятельно-грубоватая. 45-летняя Татьяна — интеллигентная учительница, пытающаяся быть сдержанной и поправляющая



«Полярная болезнь». Сцена из эскиза спектакля

речевые ошибки Вали, явно ощущает себя не в своей тарелке, но старается выглядеть уверенной. Любаше — всего девятнадцать. Ведет себя скромно, кажется робкой, попадает под опеку Вали, которая передаст ей навыки торгово-челночного дела. Что только не приходится пережить нашим героиням: то бандит пробивает пулей из обреза автобусный пол и заставляет водителя развернуться, не пускает на «свою» территорию, то местные торговки-конкурентки сжигают товар у Вали, то из-за летней солярки, залитой в бак мошенниками, автобус на ночном морозе глохнет, а проедет ли хоть какая-то машина мимо — неизвестно... По ходу пьесы мы узнаем о драме каждой из героинь. Разбитная Вали, оказывается, продала квартиру и на все деньги товар накупила — детских вещей — они-то как раз и сгорели. У Татьяны муж — военный пенсионер и одновременно алкоголик — вынес всё из квартиры, а у них — трое детей... Любаша несла выручку хозяйину ларька, ее в гаражи затащили, деньги отняли, изнасиловали, Любаша подозрева-

ет, что забеременела... Вообще, в этой пьесе мужчины — или никакие, или сволочи. Не знаю, есть ли у Марии Малухиной какой-то счет к мужчинам, но так и быть, будем считать, что просто пьеса не о них, а о женщинах, вынесших на себе тяжести 90-х. Эту позицию, видимо, разделяет и режиссер **Ольга Лысак**, которая умело организовала пространство для эскиза спектакля. Где-то были даже найдены три тряпичных манекена, посаженные на «задние ряды» условного автобуса и изображавшие тех самых «челноков» мужского рода.

Ольге Лысак пришлось решать и иную, гораздо более сложную задачу. В данном случае помогло видео на экране, но при обычном репетиционном периоде, не ограниченном лишь неделей, возможны и другие решения. В пьесе М. Малухиной есть поэтический пласт, связанный с духами Северной Земли. Пьеса насыщена сказками-песнями духов животных: орла — хозяйина ветров, пищухи — хозяйина гор, выдры — хозяйина реки, омуля — хозяйина моря, лиса — хозяйина огня, соболя — хозяйина

леса. Их голоса, порой сливающиеся в хор, становятся неким подобием древнегреческого хора в античной трагедии. Найти сценический способ подачи этих голосов Земли, контрастно отличающихся от земных голосов основных персонажей, было непросто, но очень увлекательно.

Обсуждение пьесы получилось особенным. Она по-настоящему тронула зрителей, которые с волнением и достаточно подробно делились своими впечатлениями. Те, кто постарше, сами пережили те времена, многие прямо или косвенно участвовали в челночных эпопеях. Представительницы следующего поколения знают о них по рассказам мам, пап, бабушек... Обнаружилось, что они, зрительницы, восприняли историю про челночниц близко к сердцу, были полны сочувствия к героиням пьесы, которые оказались им эмоционально чрезвычайно близки.

Тема пьесы **Марии Манич «Икра трески»** близка современному зрителю по другой причине — она про самое животрепещущее, про пандемию коронавируса. На этот раз в центре пьесы — три молодых мужчины, три друга, все музыканты, но время не благоволит к занятиям профессией. Черты времени переданы точными, часто ироничными мазками: тут и попытки наладить удаленную работу с компьютерными мучениями мамы главного героя Ерофея, и московские штрафы за нарушение режима самоизоляции в размере 4000 рублей, и выход из дома с пакетиком мусора в качестве алиби... Основной сюжетный ход пьесы пропитан уже не просто иронией, а гротеском. Власти Москвы переоборудовали парк «Остров Мечты» в ковидный центр для стариков. Получилась полностью изолированная резервация со своими границами, охраной и т.п. Один из троицы наших персонажей, по кличке Собака, устроившийся работать на кладбище, подает идею заработка — надо пробраться на остров и играть на похоронах, коих ожидается немерено. Переправа на остров заставляет вспомнить Харона, который перевозил души умерших через Стикс... Однако, о чудо! Вместо того,

чтобы умирать, старики на этом острове выздоравливают. Начинается ажиотаж — многие хотят туда попасть.

Заболевает соседка Мамы и Ерофея — «горбатая, статная старуха» (так у автора), а у нее сын предпенсионного возраста с синдромом Дауна... В Москве — рейды полицейских в поисках заболевших. Мама привлекает сына, и Ерофей с помощью Собаки организует доставку Вероники Петровны на целительный остров... в гробу. Мол, все крематории перегружены, а тот, что на «Острове Здоровья», как теперь его называют — простаивает.

Пьесу про пандемию можно было бы написать в жанре трагедии (в мировой драматургии, разумеется, есть прецеденты: самый известный — «Пир во время чумы» А.С. Пушкина), но Мария Манич пошла другим путем. Написанная с юмором, пьеса, конечно, ближе к комедии. Автору хотелось в эти непростые времена вселить в зрителя побольше позитивного отношения к жизни. Обещанная Ерофеем икра трески (поход в магазин в режиме самоизоляции — уже проблема) появляется в финале в консервных банках. В большом количестве.

И все же в этой пьесе заложено некое ощущение сумасшедшего мира. В начале друзья заводят разговор о малой Родине. Уроженец мегаполиса Ерофей жалуется, что у него нет малой Родины. Друг Родя реагирует: «Про Родину совет очень важный, как ее ощутить всем телом. Короче, Ер, выйди в вечерний час пик из метро Красносельская, вдохни запах божжатины с трех вокзалов и шоколадный дух Бабаевский, а? Чувешь?» — и далее: «И ступай прямо по трешке, Ера, да к Лефортовскому тоннелю. Заходишь в тоннель, поглубже, на километр где-то, не меньше (у тебя есть шагомер в твоём айфоне?) и все, вот там-то самое сердце твоей Родины: всё дрожит, всё несется, ревет». В финале Ерофей так и поступает — уходит в Лефортовский тоннель. Мимо него с грохотом мчатся легковушки и фуры, выбрасывая выхлопные газы. Он сидит на бортике, откусывает бургер и запивает его латте из



«Икра трески». Собака — С. Калинин, Ерофей — В. Илюшкин, Родя — В. Цивинский

бумажного стаканчика. Так что образ малой Родины вырисовывается, мягко говоря, экстравагантный, но, по сути, вовсе не располагающий к ностальгии...

Режиссер **Игорь Макаров** очень точно проработал, что называется, бытовые сцены — в них и юмор, и ирония, и характеры персонажей в условиях экспресс-показа были раскрыты в достаточной полноте. При этом он увлекся теми возможностями, которые дает пьеса для фантазии постановщика — предложил утрированные сказочно-инфернальные решения для сцен, связанных с темой того самого «Острова Здоровья». В любом случае стало ясно, что обладая несомненным сценическим потенциалом, пьеса потребует от режиссера определиться с жанром, сосредоточиться, в том числе, на поиске соответствующих театральных средств выразительности.

Если в пьесе Марии Манич в гробу возят живую старушку, то **Татьяна Загдай** предложила сюжет, в котором в легковушке возят настоящий труп. Ее пьеса назы-

вается «**Человек в закрытой комнате**». Жанна — молодая, уверенная в себе женщина — приехала в глухой поселок, на свою малую Родину (еще одна переключка с пьесой М. Манич), где умер отец. Жанна не видела отца пятнадцать лет. Отец, похоже, забыл о ее существовании, да и Жанна к общению не стремилась. И только вот перед смертью отец позвонил, сказал, что умирает, что оставил ей по завещанию квартиру, просил приехать — похоронить. Жанна не успела — опоздала на два часа. У Жанны — особый счет к отцу. Тот много пил, она в детстве ждала от него внимания, и не получала его, ни разу он ни за что дочь не похвалил, Жанна ненавидела музыку и песни, популярные в 90-х, потому что их любил отец... Уехав в Москву и поступив в институт, она даже называть себя стала по-другому, сменила имя: в своем захолустье она была Аней. И вот теперь Жанна присутствовать на похоронах не собирается, хочет оплатить услуги агентству, и — обратно в Москву. Но — не судьба. Фельдшер предписал провести



«Человек в закрытой комнате». После показа эскиза спектакля

судмедэкспертизу, чтобы исключить криминал, есть подозрение на интоксикацию. Труп надо вести в райцентр. И вдруг труп начинает разговаривать с дочерью! Жанна решает, что это ей показалось, а дальше начинается своеобразное «роуд муви», только в театре. Помочь, конечно, небескорыстно вызывается сосед — Костик, с которым Жанна была знакома, когда они еще были подростками. Костик выглядит «чисто конкретным пацаном», у него условный срок за кражу автомобильных зеркал. Но за внешними проявлениями этого полукриминального типа с «распальцовкой» и соответствующим лексиконом обнаруживается добрая и тонко чувствующая душа. И даже в какой-то момент предав Жанну, он все равно становится для нее спасательным кругом.

На протяжении всей пьесы Жанна разговаривает с умершим отцом, разумеется, слышит его только она. Автор подает эти диалоги с юмором, они вовсе не окутаны никаким мистическим туманом. Вообще этот ход — очень выигрышный для театра,

вот и на показе зритель неизменно откликнулся на созданные автором и точно решенные режиссером **Александром Колмогоровым** трагикомические ситуации. Кстати говоря, по ходу «роуд муви» таких ситуаций возникает довольно много. В финале, вернувшись в пустой отчий дом, Жанна решает немедленно ехать в Москву, но Костик хочет ее удержать и запирает в квартире. Через окно во дворе Жанна снова видит отца — на этот раз молодого, каким знала его в детстве. Она вскрикивает: «Папа!!!» Собственно, в этом крике, в этом слове, соединяется все: и примирение с отцом, и освобождение от тяжкого груза мучительной связи с ним, и принятие самой себя, такой, какая она есть... Жанна оказывается в объятиях Костики. Она уже не спешит в Москву...

Режиссеру Александру Колмогорову удалось раскрыть и театральность пьесы, которая одновременно будто просится в кино, и ее внутренний нерв, увидеть человечность там, где, казалось бы, ей уже нет места.



«Русская сказка». Сцена из эскиза спектакля

В этом смысле для меня пьеса **Романа Козырчикова** — полная противоположность. У меня сложилось ощущение, что мир, в котором живут (и умирают) герои его «**Русской сказки**» этой человечности и не предполагает. У 15-летнего подростка Коли умирает мать, его отец, живший отдельно (Коля и не помнит его), освобождается из мест заключения и добирается до своего места жительства. Место это — глухая деревня, единственный признак большой цивилизации в которой — проходящая недалеко железная дорога. Здесь живет его мать, 89-летняя старуха Мария. К ней, своей бабушке, и был отправлен (видимо, органами опеки) Коля. Бабка Мария люто ненавидит своего сына. Далеко не сразу мы понимаем, за что. К Коле приходит его ровесник Ваня. А немногим ранее мы узнаем, что его мать повесилась на березе. Ваня утверждает, что он — уже три года беременный... В остальном, вроде ведет себя адекватно. Постепенно вырисовывается душераздирающая картина. Отец Коли увел у Мужика (этот персонаж так и на-

зван в пьесе) жену Людмилу; облившись, Мужик поджег избу, где те занимались любовью. Жертв удалось избежать, но в итоге сгорело полдеревни. Мужик уже за это десять лет отсидел. Отец Коли стал жить с Людмилой. Когда их сын Ваня подрос до лет двенадцати, отец Коли, он же отец Вани, взял и изнасиловал Ваню. Отца посадили, но не за изнасилование, а за драку. Людмила заявление именно про драку написала, а потом повесилась, Ваня убежден, что у него — ребенок в животе...

Есть еще в пьесе два персонажа — соседская супружеская пара предпенсионного возраста — Надежда и Сергей, оба с инвалидностью. Вечно ругаются, но любят друг друга. У них давнее общее горе — похоронили ребенка, умер, когда ему 3 года было.

Близ деревни находят труп отца Вани и Коли, решают, что зверь его растерзал, но потом мы узнаем, что это Ваня его топором изрубил. Коля сбегает из деревни, хочет запрыгнуть в вагон проезжающего товарняка, но убивается насмерть — попадает под поезд. На глазах зрителей никого

не убивают, никто не умирает, но подсчет смертей, происходивших или происходящих в пространстве пьесы, показывает: их пять плюс одно изнасилование ребенка...

Полагаю, автор отдавал себе отчет в том, что подобная сюжетная канва не может не погрузить зрителя в состояние полной безысходности. Наверное, отсюда — его попытка в ремарках перевести пьесу в некую сказовую стихию. Возможно, автору видится жанр пьесы как сказка-плач, в котором нет места ни радости, ни надежде. В этих, написанных в сказовой стилистике ремарках, есть тема Зверя, в них человек тождествен зверю... Наверное, кто-то увидит в этой пьесе попытку написать современную трагедию (в конце концов, число трупов у Шекспира не умаляет эстетических достоинств его драматургии), кто-то сочтет, что это — продолжение классических традиций в духе «Власти тьмы» Л.Н. Толстого, кто-то воспримет пьесу Р. Козырчикова как предупреждение об апокалипсисе и призыв к человеку остановиться на краю пропасти... Мне-то думается, что в «Русской сказке» этого края уже нет, человек летит в пропасть или распластан на ее дне.

У режиссера **Андрея Любимова** при подготовке эскиза спектакля была, пожалуй, самая сложная задача. За короткое время нужно было найти способ подачи сказово-поэтических ремарок, без звучания которых невозможно представить себе сценическое воплощение пьесы. Режиссер придумал, что вся эта история — сказка, которую рассказывает Коле его умершая мама, а по ходу развития действия к повествованию подключается, условно говоря, хор, состоящий из персонажей пьесы, которые, как бы кружась в зимнем вихре, и произносят те самые ремарки.

Вообще, попытки найти театральную образность, соответствующую образной структуре пьесы, стало одной из ключевых черт работы на семинаре. Одно из наиболее ярких подтверждений тому — сценический эскиз, подготовленный режиссером **Надеждой Щекиной** по пьесе



«Медовый человек». Наталья — Д. Быстрицкая, Ритка — Д. Терёшина

Евгении Скирды «Медовый человек».

Поначалу кажется, что перед нами две монопьесы, слитые в одну, и только в последней трети они сюжетно соединяются, образуя единое целое.

Перед нами два рассказа-признания. Ритке 17 лет, она вроде обычная, но вместе с тем и не совсем обычная девчонка. Обычная — потому что обладает обаянием юности, потому что пытается понять, что же такое любовь, потому что фанатично увлечена популярным молодым певцом В.К., потому что, как многие в таком возрасте, пишет стихи. Необычная — потому что мать ее умерла при родах, подарив ей, Ритке, жизнь, потому что живет она не только с отцом, но и с маче-

хой, которую ревнует к отцу, и с единокровным младшим братом.

Наталье 38. Она без пяти минут кандидат наук, заканчивает диссертацию по культурологии. Особенно впечатляет глава диссертации о китайском «медовом человеке»: таковым становился чаще всего мужчина, и это считалось большой честью. Сначала его кормили и поили исключительно медом, а потом в меде и топили. Человек умирал в мучениях, изнутри и снаружи пропитываясь медом. На 100 лет он как бы консервировался, а потом его разрезали на маленькие кусочки и использовали их как панацею: съел — и любая болезнь побеждена.

Наталья вполне могла бы быть матерью Ритки, но у нее — своя история: при разводе с мужем она, особа вполне эмансипированных взглядов, добровольно согласилась с тем, что их дочь будет жить с ним. И теперь довольно редко видится с дочерью, и, бывает, даже опаздывает на эти встречи... При этом Наталья чувствует себя брошенной и одинокой, ищет, но никак не находит любви... Судьба приводит ее на тот самый концерт певца В.К., на котором оказывается и Ритка. Ритка неожиданно-негаданно получила билет на этот концерт в подарок на 17-летие от мачехи, рискнула написать этому В.К. в социальную сеть, а тот ответил! И даже обещал встретиться и поговорить о ее стихах. Наталья на концерте видит, как В.К. смотрит на юных поклонниц, ощущает себя обделенной и проникается к певцу ненавистью. А В.К. действительно после концерта встречается с Риткой в примерке, та врет, что ей сегодня как раз исполнилось 18 (думает, что будет выглядеть солиднее, если ее стихи найдут практическое применение). Встреча завершается ужасно — В.К. ведет Ритку в туалет, нагибает и грубо использует. Дальше Наталья через соцсети находит Ритку, уговаривает ее отомстить В.К. План срывает, только Ритка и подумать не могла, что станет по сути соучастницей убийства. Под предлогом «тройничка» Наталья и Ритка заманивают В.К. в квартиру Натальи, где та бьет его заготовленным утюгом

по голове, а потом они топят В.К. в ванне с медом. Ритка в шоке сбегает, а Наталья залезает в ту же самую ванную и кончает с собой в том же самом меде.

Режиссер Надежда Щекина замечательно справилась с трудностями, возникающими при постановке пьесы, состоящей из монологов двух героинь, она нашла пластические и сценографические решения, максимально приближающие эскиз спектакля к собственно спектаклю. Особенно запомнилось блестящее, розово-золотистого цвета (тот самый мед) свисающее прямоугольное полотно, в которое в финале заворачивается Наталья.

Правила семинара таковы, что каждый раз обсуждается именно пьеса, актерские работы остаются вне дискуссий, считается, что игра артистов — идеальна. Большой Тюменский драматический театр действительно порадовал тем, что профессионализм артистов, принимавших участие в показах, был на высоте, а их высказывания на обсуждениях подтвердили неподдельную заинтересованность в работе над современной драматургией. Каждый раз театр, принимавший Всероссийский семинар драматургов «Авторская сцена», по его итогам продолжал работу над wybranными им пьесами и от одной до четырех (!) из них включал в основной репертуар. Очень хочется надеяться, что и сейчас эта традиция будет продолжена.

P.S. Когда готовилась эта статья, пришла ужасная весть, ставшая шоком: ушла из жизни Ксения Драгунская, секретарь Союза театральных деятелей РФ, председатель Комиссии по драматургии. Как и все последние годы, Ксения должна была принять участие в работе семинара «Авторская сцена», но болезнь не позволила прилететь ей в Тюмень, а 1 июля Ксении не стало... Светлая ей память и глубочайшие соболезнования родным, близким, друзьям.

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ

В ДОБРЫЙ ЧАС!

Как здорово встречаться и как грустно расставаться! Когда расстаются однокурсники по окончании учебы, возможно, кто-то выдохнет с облегчением, а кому-то по-настоящему станет грустно, потому что понимает, что это, возможно, были одни из лучших лет жизни, став, возможно, самым светлым воспоминанием.

В 2017 году **Миндаугас Карбаускис** набрал в свою мастерскую в **РАТИ 19 студентов из России, Казахстана, Беларуси, Словении и Эстонии**. Прошло всего четыре года. И вот ребята, среди которых есть и уже зрелые 27–30-летние люди, оказались на пороге новых открытий и ожиданий. Забегая наперед, скажу, что курс получился очень интересный. Все, без исключения, не говоря об актерском таланте, танцующие, поющие и владеющие музыкальными инструментами: фортепиано, аккордеон, балалайка, гитара и бас-гитара, канон, перкуссия, виолончель, кахон (думаю, что это далеко не полный список инструментов, профессионально звучащих в их руках), что молодые актеры с успехом демонстрировали практически во всех постановках и, конечно же, на выпускном концерте.

Я всегда радуюсь, когда есть возможность посмотреть актеров в разных спектаклях. Только в этом случае можно увидеть весь возможный диапазон и широту таланта. А увидеть актеров в начале их пути, чтобы потом проследить за их дальнейшей творческой судьбой — просто уникальная возможность.

В ГИТИСе прошла неделя выпускных спектаклей «**Прощай, ГИТИС!**» мастерской Миндаугаса Карбаускиса. Пять вечеров, пять разных постановок разных режиссеров. Показы начались со сценической композиции на основе 1-й книги романа **Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» «Кто убил Фе-**

дора Павловича?» в постановке **Анатолия Шульева**.

Минималистская постановка в сценографическом решении (черный кабинет, на стенах которого мелом сделаны надписи и нарисованы персонажи и портрет Федора Павловича в том числе) густо замешана эмоционально. Никаких «вступлений» или времени для «входа» в атмосферу. На зрителя сразу выплескивается сильная нагрузка в виде эпилептического удара Смердякова (**Иван Сапфиров**). А дальше был результат кропотливой и сложной работы с литературным текстом. И актеры (а это уже профессиональные актеры!) этот материал освоили, вжились в него, прониклись им, а потому и каждый созданный образ — емкий, содержательный и, главное, внятный с точки зрения художественности и сверхзадачи и в отделе взятой сцене, и в спектакле в целом.

Порадовало, как молодые актеры разобрали на мельчайшие нюансы сложнейший литературный материал, сделав тем самым серьезную заявку на будущее. Без преувеличения, эта постановка может украсить репертуар любого театра. И что самое важное — нет ни грамма фальши. При том, что актеры поют, некоторые сцены четко выстроены хореографически (совершенно вразрез с психологическим театром) и в спектакле огромное количество неожиданных решений (например, сцена повешения Смердякова на... полу, в горизонтальной плоскости, или когда в финале к зрителю в первом ряду подкатывают огромный стол со стопками водки и солеными огурцами на поминках Федора Павловича). К слову, молодым свойствен «разрыв шаблонов», они смело экспериментируют, не боятся привычные вещи показать под неожиданным углом. Такое редко увидишь и в профессиональном театре.



«Кто убил Федора Павловича?». Фото В. Юрокиной

Возможно, чуть более ярким в силу характера героини получилась г-жа Хохлакова **Юлии Марычевой**. В ней была и истерика, и экспрессия, и «затишье». Но только на долю секунды. И снова взрыв эмоций, быстрая речь, как будто она боялась забыть или не успеть что-то сказать Алеше Карамазову. Такой своеобразный «поток сознания». Актриса помимо всего прочего еще и музыкально сопровождала спектакль, извлекая (именно так!) из оголенных струн фортепиано звуки, создающие атмосферу и задающие темпоритм всему происходящему на сцене.

Спектакль, с одной стороны, получился чередой монологов, большинство из которых выслушивает Алеша (**Станислав Кардашев**), но с другой — в поиске ответа на поставленный вопрос (на который, кстати, так и не ответили, по-

скольку важен не финал, а процесс «дознания») все настолько переплетено в тугой узел взаимоотношений, что отдельно взятые монологи сливаются в одно целое, когда невозможно вычленивать даже отдельный маленький эпизод. И что получилось? Взяли художественный текст, разобрали на детали и в итоге сложили этот паззл снова, но уже в сценической версии.

«**Обыкновенная история**» **И.А. Гончарова** в постановке **Никиты Кобелева** — совершенно другой по темпоритму, стилистике и интонации спектакль. Интересным и неожиданным ходом было назначить на роль Александра Адуева пятерых актеров (**Иван Ковалюнас, Иван Сапфиров, Максим Наумов, Семен Алёшин, Станислав Кардашев**). Конечно, это мог быть ход чисто практический — задействовать как можно



«Обыкновенная история». Фото В. Юркиной

больше студентов. Но почему-то такой вывод приходит в последнюю очередь. На наших глазах Александр постепенно из наивного, восторженного романтика, верящего в любовь и справедливость, превращается в прагматика и циника. И каждый новый психологический «период взросления» играет другой актер. Так в спектакле сыграно пять разных характеров.

Эта обыкновенная история будет всегда самой обыкновенной. И чем технологичней и бездушней становится наш мир, тем более обыкновенной будет восприниматься эта история, когда большие города продолжают перемалывать и переламывать всех и вся. Процесс остается неизменным, меняются только технологии. В ГИТИСе поставили вневременной спектакль. Текст практически остался нетронутым, оделись по-совре-

менному, мебель использовали только по необходимости и то, что было, как говорится, под рукой. И это все второстепенное. Главное, о чем и как.

А получилось о каждом из нас: как научиться слушать и слышать друг друга, как суметь, несмотря ни на что, оставаться в ладу, в первую очередь, с самим собой, а значит, и с окружающими, как при всех современных «вводных» суметь сохранить себя, остаться романтиком, не разучиться писать стихи, видеть красивое, уметь радоваться самым обыкновенным вещам, не забывать своих родных и близких и находить для них хоть чуточку времени.

Если говорить, как получилось, то получилось «взаправду». Искренне, постоянно, без фальши. А главное — попадает в каждого зрителя и заставляет остановиться и что-то понять про себя.



«В день свадьбы». Фото А. Автандилова

Ко всему прочему, спектакль очень музыкальный. Актеры, перевоплощаясь в разных персонажей (некоторые в нескольких), еще выступают и в качестве музыкантов, играя на аккордеоне и фортепиано, бас-гитаре и гитаре, каноне и перкуссии, виолончели и кахоне, а в финале вдруг совершенно неожиданно в исполнении **Аси Фоменко** (Елизавета Адуева) прозвучала песня «Масала Доса» Бориса Гребенщикова, которая оказалась созвучной тому, что происходило на сцене в течение трех часов. Вот уж действительно, «на честь и совесть больше нету нынче спроса».

По-особенному атмосферным получился спектакль «**В день свадьбы**» на **Малой сцене Театра им. Вл. Маяковского**, поставленный **Анастасией Имамовой**. Больше всего удивило, как молодые ребята, ни дня не прожившие в СССР, сумели передать его атмосфе-

ру. Очень часто, просматривая современные фильмы «советской эпохи», ловишь себя на мысли, что и лица не те, и атмосфера искусственная. А тут вдруг все такое живое и такое настоящее. И главное — лица! Пьеса написана в 1964 году, но текст архисовременный, потому что про настоящие человеческие чувства. Про то, как те, кого мы считаем легкомысленными, вдруг оказываются самыми настоящими, надежными друзьями, к которым нужно прислушаться, как Василий **Семена Алёшина**, а «правильные» и положительные во всех отношениях — нерешительными, когда нужно сделать честный, прежде всего перед собой, выбор, как Михаил **Максима Наумова**. Когда вдруг оказывается, что за внешним спокойствием и благополучием скрывается настоящая драма, потому что когда-то сделал неправильный выбор, а когда пришло понима-



«Йокнапатофа». Фото Д. Жулина

ние, что жизнь течет без радости, снова не хватает смелости (или чего-то иного) изменить все и наконец-то начать по-настоящему жить! Именно так случается с героиней **Арины Назаровой** Ритой. А как быть, если твое решение разобьет сердце другому? Очень сложный вопрос. И **Нюра Алеси Алисневич** — яркий пример того, как найти в себе силы и стойко принять чужой выбор.

К чести молодых артистов скажу, что их мастерство и профессионализм ничем не уступают мастерству и профессионализму заслуженного артиста России **Юрия Коренева**, исполняющего роль отца семейства Ильи Салова. Ребята играют спектакль о Выборе и о Возможном Счастье, при этом рассказывая нам несколько несчастливых историй. Да, в этом спектакле, по сути, нет ни одного по-настоящему счастливого героя. Мне, конечно, возразят, что постоянно счаст-

ливых людей на этой земле не бывает. И это действительно так. Но если учиться прислушиваться, слушать и слышать себя, и тех, кто рядом, говорить друг с другом, а не таить в себе обиды и сомнения, то, наверное, можно в какой-то степени достичь внутреннего комфорта и ощущения, что жизнь все-таки прекрасна! Пожалуй, из всех увиденных выпускных спектаклей этот оставил в душе самые теплые и светлые чувства. И его хочется снова пересмотреть.

Постановка **Миндаугаса Карбаускиса «Йокнапатофа»** по роману **У. Фолкнера «Когда она умирала»** выделяется среди других нетривиальным сюжетом и оригинальной стилистикой. Место действия — выдуманный Фолкнером округ на юге США. После смерти матери большая семья отправляется в путешествие (всего-то 40 км), чтобы похоронить ее в другом штате рядом с родственниками.



«Москва. Дословно». Фото Е. Бабской

И по дороге с ними происходят разные не очень приятные приключения.

Художник-постановщик **Мария Митрофанова** создала достаточно некомфортное пространство. Две наклонные плоскости, которые актерам все время необходимо преодолевать, символизируют не только горную местность, но и внутренний дискомфорт героев. Удивительным образом это пространство дышит испепеляющим зноем, который усиливает появление воды на сцене, когда моют полы, стирают и развешивают мокрое белье, «переплывают» реку и выходят из нее мокрыми.

Я бы назвала эту постановку геометрической. Четкие линии декорации, острые углы во взаимоотношениях. Ни романтики, ни любви в нашем понимании. В семье нет нежности. Вернее, на это просто нет времени, а есть работа, работа, работа. И если бы не долг перед умершей и необходимость отправить

ся в путешествие, будучи совершенно к этому не подготовленными, потому что вся жизнь проходит на конкретном куске земли, так бы все и продолжали работать с утра до вечера на своей ферме. Студенты **Юлия Марычева** (Адди) и **Станислав Кардашев** (Вардаман) уже стали лауреатами **Ежегодной театральной премии газеты «Московский Комсомолец»** за лучшие женскую и мужскую роль второго плана в номинации **«Начинающие»**.

Постановка **Никиты Кобелева «Москва. Дословно»** сделана в жанре документальных историй жителей большого города. Ребята еще на втором курсе в рамках одного из экзаменов знакомились на улице, слушали и записывали настоящие истории москвичей и немосквичей, запоминали, наблюдали, а потом воссоздали образы на сцене. Получилось своего рода «лоскутное одеяло», как сегодня модно говорить patchwork.



Выпускники мастерской Миндаугаса Карбаускиса. Фото А. Качаева

И если вспомнить советский фильм, к этой постановке очень подходит выражение «Москва – город контрастов». В этом, конечно, ребята Америку не открыли, но какие именно персонажи попали в круг их интересов, свидетельствует о том, что ни у кого из них не было задачи пойти по пути наименьшего сопротивления. Наоборот, практически все образы получились «на сопротивление», насколько можно судить по работам в других спектаклях. Продавцы, студенты, бабушки, посетители чебуречной, подростки, художники, гастарбайтеры и многие другие. Примечательно, что актеры не дают никаких оценок и не осуждают своих героев (хотя, например, наркоманок и есть за что), а пытаются их понять и разобраться, почему эти люди оказались там, где они есть.

Что еще можно добавить? Почему не всех назвала? Поверьте, что без злого умысла кого-то обидеть. Зная, как при-

ятно каждому актеру прочитать свою фамилию и хотя бы несколько слов, даже ставила перед собой задачу не называть имен, но это сделать практически невозможно, потому что, акцентируя какие-то моменты, все равно есть необходимость кого-то упомянуть.

Со мной согласится каждый, кто видел хотя бы одну постановку: ребята все очень талантливы и достойно украсят любую театральную труппу. Идеально, если бы была возможность сохранить их в одном коллективе. Но увы! Хочу пожелать, чтобы у каждого в будущем сложилась своя собственная интересная творческая судьба. Чтобы зрители смогли наблюдать за их успехами на сцене и на экране и могли похвастаться тем, что видели этих артистов еще на студенческой сцене. Удачи! И в добрый час!

Ассоль ОВСЯНИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото предоставлены Театром им. Вл. Маяковского

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С ЛЮБВИ

В начале июня в Москве на сцене филиала Малого театра на Ордynке прошли гастроли Санкт-Петербургского театра «Русская антреприза» имени Андрея Миронова, задуманные и организованные его художественным руководителем **Рудольфом Фурмановым** к 80-летию Андрея Миронова. Первоначальная дата приезда в Москву была перенесена по разным причинам. **9 апреля Рудольф Давыдович Фурманов** ушел из жизни, и гастроли были посвящены уже не только Андрею Миронову, но и светлой памяти основателя театра.

Театр, созданный Фурмановым 32 года назад, объединил в себе модель традиционного репертуарного театра с принципом негосударственного самофинансируемого с контрактной труппой. Москвичи смогли увидеть премьеры, демонстрирующие жанровое и эстетическое разнообразие репертуара, от образцовой клас-

сики до режиссерского авангарда. За неделю гастролей театр представил четыре спектакля: «Таланты и поклонники» **А.Н. Островского** режиссера **Александра Баргмана**, «Венецианский купец Шекспира и «Сорок первый» **Б. Лаврентева** — режиссерские работы нынешнего художественного руководителя **Влада Фурмана**, «Баба Шанель» **Н. Коляды** с участием легендарных актрис петербургской сцены в постановке **Ю. Пуркану**. К сожалению, из-за болезни актеров из гастрольной афиши выпали еще два премьерных спектакля: «Игроки» **Н.В. Гоголя** в постановке **Антон Яковлева** и «Медя» **Влада Фурмана**.

Символично, что гастроли на сцене Малого театра начались с **А.Н. Островского**. Пьесу «Таланты и поклонники» очень хотел видеть в своем театре **Рудольф Фурманов**, который фанатично любил актеров, всю жизнь работал с мастерами оте-



«Таланты и поклонники».
Домна Пантелеевна —
И. Полянская,
Великаты —
С. Агафонов



«Сорок первый». Марютка – А. Квитко, Говоруха-Отрок – А. Васильев

чественной сцены не только в качестве антрепренера (в этом амплуа ему не было равных), но и партнера в концертах, и в созданном театре сыграл немало ролей. Кроме того, Рудольф Фурманов учредил актерскую премию имени Андрея Миронова – «**Фигаро**», возродил на телеканале «**Санкт-Петербург**» некогда популярный, а ныне забытый жанр «**Театральная гостиная**». Около 100 выпусков передачи, почти семь лет ее существования, множество гостей – актеров, музыкантов, деятелей искусства собрала уникальная театральная передача, которая будет продолжена в немного измененном формате.

«Русский Шекспир» А.Н. Островский посвятил не одну свою пьесу актерской жизни и судьбе, «Таланты и поклонники» – одна из самых популярных. На сцене угол белых стен, похожих на экраны фотостудии, они отражают тени героев, проекции декораций и осветительных софитов. Именно в этот угол забьется покинутый Петя Мелузов, отчаянно и очень театрално исполняя романс. «Над кустом сиреневым» – песня известного питерского художника, поэта, романтика **Гаврилы Лубнина** стала лейтмотивом спектакля, определяющим

его атмосферу (музыкальное оформление **Владимира Бычковского**). Справа гримировальный столик и традиционная вешалка с театральными костюмами (художник **Владимир Фирер**).

Преимущество модели театра, на которой основан Театр им. Андрея Миронова в том, что режиссер может собрать на свою постановку любых актеров, «команду одной группы крови». У Баргмана в роли Негиной его любимая актриса **Олеся Казанцева**, а в роли «поклонников» актеры **Мастерской Григория Козлова**, с которыми Баргман уже успешно работал: **Сергей Агафонов** в роли Великатова и **Евгений Шумейко** в роли Мелузова. В спектакле заняты и некоторые актеры, игравшие у А. Баргмана в его независимом «**Таком театре**»: **Олег Сенченко** (Бакин), **Аркадий Волгин** (Нароков), **Михаил Николаев** (Дулелов), **Ирина Полянская** (Домна Пантелеевна), **Оксана Базилевич** (Смельская). В гастрольном спектакле колоритного и громободного трагика Громилова сыграл сам Александр Баргман, а в роли антрепренера Мигаева, которую изначально трогательно исполнял Рудольф Фурманов, успешно дебютировал Влад Фурман, проде-

монстрировавший, кстати, и незаурядные актерские способности.

Театр, сцена требуют отречения от всего — от любви, семейных привязанностей, личной свободы. Талант сжигает его обладателя, но и изменяет, преображает его поклонников.

Кроме старика-суфлера Нарокова, бескорыстно преданного Негинной, покупающей ей цветы на последние деньги, ко всем персонажам режиссер относится с пониманием и сочувствием. Богатый помещик Великатов в этом спектакле не роковой соблазнитель, а умный, тактичный и неназойливый поклонник, готовый весь мир бросить к ногам Негинной. Даже нагловатый приказчик Бакин, действующий бесцеремонно и с напором, после отъезда Негинной истинно и глубоко страдает от неразделенного чувства. А сладострастный князь Дулебов, отверженный Негинной и в отместку готовый сорвать ее бенефис, — эгоист и почти водеvilный герой, заигравшийся в собственном «театре для себя».

Спектакль Александра Баргмана очень петербургский. Стильный, строгий, немного холодноватый, хотя в нем есть «пять пудов любви», он не страстный, а лиричный и даже романтический, как петербургские «белые ночи». Кажется иногда, что актеры и не «бытописателя» Островского играют, а Чехова с его подтекстами и вниманием к душевной жизни героев.

От «русского Шекспира» и вполне классического, традиционного спектакля — к самому Шекспиру. «Венецианский купец» спектакль экспериментальный и даже провокационный. Эту пьесу нечасто ставят на отечественной сцене, «спотыкающаяся» на образе Шейлока, одновременно палача и жертвы, злодея, непримиримо жаждущего возмездия, и самого бесправного, униженного члена общества. В роли Шейлока — замечательный петербургский актер **Петр Семак**. Трагический монолог его героя, исполненный в лучших традициях психологического театра, становится исповедальным центром спектакля.

Первый акт выстроен режиссером в стиле театра «Глобус» по мизансценам, пода-

че текста, манере актерской игры. Конечно, это не реконструкция театра времен Шекспира, а игра, венецианский карнавал, с его пышными костюмами, масками, ярким гримом — образ перевернутого мира, в котором добро оборачивается злом, под маской любви прячется эгоизм или самообман. Второй акт — провокационный и даже агрессивный: экраны, видео, бегущая электронная строка, микрофоны, черные рубашки и брюки актеров и актрис, громкая, оглушающая музыка (художник-постановщик и художник по костюмам **Гала Филатова**). Внешняя атрибутика другая, но жизнь идет по кругу. Несмотря на меняющийся мир, человечество веками не может решить одни и те же проблемы. Влад Фурман готовит еще два шекспировских спектакля, и, по его словам, это первая часть трилогии. Общество, семья и человек, личность, стремление к гармонии жизни, которое приводит к хаосу — общие темы будущей трилогии.

На московских гастролях был представлен еще один спектакль этого режиссера, «Сорок первый» по повести Б. Лавренева. Режиссер обратился к вечной истории преобразования силой любви и непростой теме столкновения культур, выбрав для своего сценического повествования не совсем обычный жанр «романтической клоунады», язык ярких театральных метафор.

Круг из стреляных гильз (гильзы и оружие в спектакле настоящие) напоминает круг арены (сценография Влада Фурмана). В натянутой на глаза шапке, в бесформенных штанах, похожая на мальчишку Марютка (**Анастасия Квитко**) и глумливо ерничающий Евсюков — комиссар в кожанке (**Дмитрий Кушнерев**). Выстрелов и боев красных с белыми тут не будет. «Бах!», — произнесет Марютка и вот уже на счету у нее сорок убитых офицеров. Число вполне библейское, да и имя ее Мария тоже весьма символическое. Правда, дальше в эти подробности Лавренев не углубляется, но в спектакле, ныряющем в глубины мрачного гротеска и воспаряющего к высотам духовного озарения, они читаются ясно. Спектакль, начавшийся как монтаж аттракционов, подни-



«Баба Шанель». Сцена из спектакля

мется до высот подлинной трагедии, первым шагом к которой будет тот момент, когда Евсюков, привычно обыскивающий трупы, наткнется на недобитого белого офицера – «сорок первого», и Марютка отчаянно взвост: «Промажнулась!» В инсценировке Влад Фурман выразил свой взгляд на мир – ироничный, умный, парадоксальный и максимально честный.

Мучительно в бреду будет пытаться вспомнить Говоруха-Отрок главную заповедь, которой его учили еще в детстве – «не убий!». Заповедь, которая в этом перевернутом мире давно «не работает». Марютка, «красная богиня», не такой простой образ, как на первый взгляд может показаться. Она самозабвенно взлетает на гору ящиков из патронов, декламируя что-то невразумительное, агитационно-пафосное, но невероятно искреннее. В этом оружьем чумазом существе кроется женская страстная натура, способная к ярким чувствам, хотя не умеющая их выразить.

Говоруха-Отрок (**Александр Васильев**) аристократ, офицер, «белая косточка», деликатная тонкая душа, твердый характер. Интеллигента-поручика как дрессированного навьюченного верблюда «та-

щат» по «арене», по кругу из стреляных гильз – условная пустыня, условный путь к Аралу, и тут, на привале, ночью состоится первый диалог и первое столкновение. Марютка, эта железная дева, пишет стихи, и ее «классового врага» обезоруживает подлинность, искренность, и та женственность, которую этот «новый Пигмалион» «извлекает» из бездушного революционного мрамора. Две винтовки крест-накрест, словно распятие за спиной поручика, и натянутый парус – и вот уже импровизированная лодка несет по воображаемому морю с разыгравшейся стихией двух молодых людей, чтобы вернуть их в состояние нормальных людей – женщины и мужчины.

Судьба даст шанс двум культурам сотворить новый мир, столкнув их на необитаемом острове, как некогда столкнулись Робинзон, представитель высокой культуры, и ставший ему верным другом варвар Пятница. Трепетно и с мягким юмором сыграна сцена превращения неистовой Марютки в женщину. Вот она распускает свои длинные красивые волосы из-под уродливой шапки, меняет мешковатые брюки на непривычную юбку, приспосабливается к новому, короткому шагу, сты-

дится и непривычным движением одергивает юбку. И вот уже Марютка и поручик делают первые шаги не только навстречу друг другу, а вместе. Кружась и вальсируя в замкнутом круге из стреляных гильз.

Обретение душевной гармонии — это играют актеры, но сотворение нового мира оказывается невозможным. Сорвать маски и увидеть друг друга... Возможно ли в эпоху войн и революций, или всё это «трагическая клоунада», разорвать круг которой не представляется возможным? Трагический вопрос, который режиссер оставляет в спектакле открытым. Выстрел Марютки — и светлая душа отправляется в рай, и высоко-высоко под колосники сцены взлетает живой белый голубь.

В завершающий гастрольный день был показан спектакль «Баба Шанель» Николая Коляды в постановке Юрия Цуркану, в котором блистало созвездие лучших петербургских актрис — **Татьяна Пилецкая, Вера Карпова, Ирина Соколова, Лариса Леонова, Татьяна Захарова, Ксения Катальмова**. Что заставляет немолодых женщин от 70 до 90 лет приходить на ре-

петиции самодеятельного ансамбля песни «Наитие» и неистово стремиться на сцену? Да так, что когда приходит конкурентка — новая участница ансамбля — после полного начального неприятия, в финале все будут готовы стоять на заднем плане, в темноте, но все-таки выходить на сцену.

У каждой из женщин — своя жизненная история, и прожить эти истории о таланте любви и востребованности этого таланта вместе с прекрасными петербургскими актрисами, актрисами «старой актерской школы» предоставляется зрителям.

Заключительный спектакль гастролей «срифмовался» со спектаклем открытия. И не случайно после спектакля поклонники, собравшиеся у служебного входа, осыпали своих любимых актрис лепестками роз. А настоящих «звезд» петербургской сцены уже ждал лимузин, увозивший их к Ленинградскому вокзалу...

Галина СТЕПАНОВА

Фото Евгения ЛЮЛЮКИНА

предоставлены пресс-службой

Театра «Русская Антреприза» им. А. Миронова

ЮБИЛЕЙ

ОСТАВАТЬСЯ СОБОЙ

В **сентябре 2021 года** актеру **Курского государственного драматического театра имени А.С. Пушкина** **Андрею КОЛОБИНИНУ** исполнилось **50 лет**. Артист родился в 1971 году в г. Алексеевка Белгородской области, там же пошел в школу, которую окончил через 10 лет в 1988 году. В школьные годы увлекался спортом, играл в футбол, волейбол, баскетбол, занимался стрельбой, даже получил второй юношеский разряд по пулевой стрельбе. В 1992 году поступил в **Воронежский институт искусств**. После окончания был приглашен в труппу **Костромского областного драматического театра имени А.Н. Островского**, где, проработав три с половиной

года, сыграл несколько серьезных ролей: **Дористео** в «**Изобретательной влюбленной**» **Лопе де Веги, Тибальта** («**Ромео и Джульетта**» **У. Шекспира**), **Фанфана** («**Золотой тюльпан Фанфана**» **Ю. Кима**).

В труппе Курского государственного драматического театра имени А.С. Пушкина Андрей Николаевич работает с января 2000 г. Им сыграно более **70 ролей** в спектаклях по пьесам русских и зарубежных драматургов. Его герои приковывают к себе внимание с первого появления на сцене, будь то эпизод или главная роль. Для каждого персонажа Колобинин находит нужную тональность, не допустив ни одной фальшивой ноты.



Моноспектакль «Знакомый Ваш? Сергей Есенин»

Образам, создаваемым актером, свойственна живость, естественность и неоднозначность. Он никогда не рисует героев одной краской. Так, например, его **Клавдий** в «Гамлете» **Шекспира** — отнюдь не злодей, а человек чувствующий, терзающийся и даже раскаивающийся. Как и **Тартюф** в пьесе **Ж.Б. Мольера**. Даже отрицательные персонажи в его исполнении могут вызвать сочувствие у зрителя, поскольку становятся живыми людьми, которым ничто человеческое не чуждо.

Его положительные персонажи тоже не состоят из одних только достоинств, имеют свои слабости и недостатки. Благодаря этому они понятны зрителям: это тоже живые люди, которым веришь и которые вызывают определенную симпатию.

Так получилось с майором **Тимофеевым** из «**Соловьиной ночи**» **В. Ежова**. С одной стороны, это настоящий русский офицер, моральные и жизненные принципы которого вызывают уважение. С другой — человек такой же, как и зрители, сидящие в зале. Он так же, как и все, испытывает сомнения и порой даже неуверенность в своих действиях, осознает, что не все ему под-

властно. Однако не опускает руки и не плывет по течению, а продолжает борьбу.

Это роднит персонаж с актером, который не унывает в любой ситуации и никогда не пасует перед трудностями. Андрей Николаевич найдет подход к любой роли, будь то **Сыромятов** в «**Женитьбе Белугина**» **А.Н. Островского**, **Лесник** в «**Золушке**» **Евг. Шварца** или **Петр** («**Саня, Ваня, с ними Римас**» **В. Гуркина**), **Тригорин** в «**Чайке**» **А.П. Чехова**. Ему подвластны **лорд Генри** в «**Портрете Дориана Грея**» **О. Уайльда**, **Гаррисон** в «**Семи криках в океане**» **А. Касоны**, **Дон Жуан** в спектакле по **Ж.Б. Мольеру**.

Для Андрея Колобинина каждая новая роль становится вызовом и испытанием на прочность. В одном из интервью десятилетней давности он признался, что самое трудное в профессии — быть честным на сцене, честным перед собой и перед зрителем. И его работы являются неопровержимым свидетельством того, что Андрею Николаевичу каждый раз удается решить эту весьма сложную задачу.

Ирина КОРЕНЕВСКАЯ

ОПАСНЫЙ ПОВОРОТ

«**О**рлеанская дева» П.И. Чайковского — опера с несчастливой судьбой. Написанная «в противовес» лирическому «Евгению Онегину», монументальная «Дева» была «нищенски» поставлена в **Мариинском театре (1881)**, с декорациями и костюмами из подбора (в основном, из «Фауста»). Зрителю все же опера понравилась (24 вызова), но критики, включая собратьев-композиторов, встретили ее в штыки. Кроме того, цензура уничтожила все религиозные моменты либретто, без которых произведение теряет смысл. Чайковскому с трудом удалось отстоять хотя бы кардинала вместо архиепископа (сцена коронации в Реймсе). А драма **Ф. Шиллера** в переводе **В.А. Жу-**

ковского, взятая за основу композиторского либретто, запрещалась вплоть до 1884 г. Составитель буклета к нынешней премьере ругает советскую «атеистическую» цензуру, искажившую в 1945 г. замысел Чайковского, но она лишь шла по стопам царской цензуры...

После успешной премьеры 1881 г. «Дева» прошла несколько раз и ушла из репертуара. У нее были конкуренты, в том числе кантата «**Жанна д'Арк**» **Д. Россини**, и еще более девяти итальянских, немецких, французских, испанских музыкальных версий. На Западе оперу Чайковского не знают, несмотря на пietet перед самым «европеизированным» русским композитором. Не считая пражской премьеры «Ор-

«Орлеанская дева». Сцена из спектакля





Иоанна Д'Арк — Е. Семенчук, Карл VII — С. Скороходов

леанской девы» (1882), опера поставлена только в 1989 г. **Гарри Купфера** в Мюнхене, но его опыт продолжения не имел. Иоанна Чайковского в наши дни «заслонена» ранней оперой **Д. Верди** (1845), почти на тот же, шиллеровский сюжет. Предваряя юбилей итальянского классика, «Джованну д'Арк» вспомнили в **Парме** с идеальной исполнительницей роли Жанны, болгаркой **Светлой Василёвой** (2012). Позже этой оперой открыл сезон 2015 г. **Ла Скала** (с **Анной Нетребко** в главной партии). «Джованна», хотя автор ее и не любил, привлекает зажигательными ритмами молодого Верди, компактностью и даже забавностью маршеобразных хоров в сцене битвы (напоминают советскую песню «Мы красная кавалерия»).

В России «Орлеанская дева», как правило, появляется в кризисные периоды, на очередной волне патриотизма. Вспомним послевоенный спектакль Театра оперы и балета им. С.М. Кирова, «перестроечную» постановку Бориса Покровского в 1990 г. (Большой театр). Наконец, она исполнена в год преждевременно объявленной победы над коронавирусом («Мариинский-2»).

До недавнего времени репертуар наших оперных театров был по преимуществу итало-французско-моцартианский. Последние сезоны, словно по мановению волшебной палочки, все обратились к русской опере: две «**Царские невесты**», два «**Опричника**», две «**Снегурочки**», дилогия **Д. Шостаковича-В. Гаврилина**, «**Эсмеральда**» **А. Даргомыжского**. В этом году

Мариинский театр подарил нам «Снегурочку», новую редакцию «Ночи перед Рождеством» и «Орлеанскую деву». Разумеется, в этом внимании к национальной опере нет ничего плохого. И под «опасным поворотом» я подразумеваю совсем иное. Даже проглядывающие в постановках опер Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского победоносцевские мотивы: «Православие. Самодержавие. Народничество» — не так уж и пугают. Волнует «качество продукции».

Фестиваль «Звезды белых ночей» в Мариинке всегда славился высоким уровнем исполнительства, громкими премьерями. Понятно, в условиях пандемии зарубежные звезды (по крайней мере, многие) не смогли приехать. Мы и своими богаты. Очевидно, «Орлеанская дева» задумывалась **Валерием Гергиевым** как главное событие фестиваля. Выбрана опера масштабная, в стилистике «большой парижской оперы», очень редко исполняемая. Со времени последней ленинградской премьеры в 1945 г. прошло 76 лет.

Но все это история, а нас интересует спектакль 2021 г. в режиссуре **Алексея Степанюка**. Степанюк ставит почти всё в Мариинке. На его счету 16 премьер в петербургском театре. «Орлеанской деве» предшествовала «Легучая мышь», вещь несколько иного плана. У каждого режиссера должно быть кредо, как у вердиевского Яго. В 2020 г. мы прочли интервью со Степанюком. Из него выяснилось: 1) он, Степанюк, поборник психологического театра; 2) «музыкальное искусство должно нести еще охранную функцию. То, что недодают сейчас в школе детям, они должны восполнить в театре». Вот, оказывается, для чего существует театр.

Иными словами, режиссер прежде всего заботится о просвещении детей. Признаться, я прочел текст интервью после «Девы», поэтому меня несколько удивило, почему действие оперы Чай-

ковского начинается с появления в лесу голеных девушек, селянок-купальщиц. Про лес мы догадались благодаря трехобхватным стволам деревьев (художник — тоже «дежурный» сценограф **Вячеслав Окунев**). Кроме того, на заднике бушевал видеопожар леса. Степанюк сообщил в программке: «Огонь — это лейтмотив всего спектакля, символ всеобъемлющего пламени, в котором сгорает всё — весь наш мир, с его безумием войн и ненависти, безумием псевдонравственных ценностей (?). И над этим огнем с улыбкой святой возвышается Орлеанская дева». Красиво сказано, но мы видим подряд уже третий пожар леса на петербургских музыкальных премьерах. На третий раз огонь воспринимается как модный эффект, не более. Возникает предположение: пожарные заключили с театрами договор на рекламу «Берегите лес от пожара!» И хотелось бы представить, как бы режиссер улыбался, сгорая живо. Правда, он не святой.

Однако нас интересует не столько лес, сколько героическая дева. На третьем представлении, мной виденном, ее партию пела звезда петербургской и мировой сцены **Екатерина Семенчук** (Ла Скала, Метрополитен, победа на конкурсе Би-би-си «Певец мира» в Кардиффе). Слов нет, роль Иоанны очень сложна. Для нее нужен двойной голос (подобно Каллас), с сопрановыми верхами и глубокими низами меццо. Прославленный голос Семенчук пропал на верхних нотах, то на нижних, повисали отдельные фразы. Голос звучал глухо, даже в знаменитой арии первого действия «Простите вы, холмы, поля родные». Только во втором действии дева обрела большую звучность.

Что же касается внешнего облика, то, похоже, на третью исполнительницу не хватило сценического костюма. «Латы» сидят на ней «косо», фигура приобрела непропорциональность, приземистость. Бутафоры не



«Орлеанская дева». Сцена из спектакля

озаботились подобрать Семенчук меч по руке. Очевидно, он слишком велик и тяжел для бедной девушки — она не умеет с ним манипулировать. Тем более, не сможет «разить». Дико выглядит красная тряпица с лилиями, которой дева прикрывает свои брючата в сцене храма. Известно, что вительница отказывалась снимать мужскую одежду, но, предполагаю, эту проблему в церкви XV века решали как-то иначе. Создается впечатление, будто спасительница Франции постоянно угнетена и потому втягивает голову в плечи.

Почти хоровая опера сочетается с прекрасными лирическими эпизодами. И Чайковский подчеркивал важность любовной линии в своем необычном создании (напомню, у Вер-

ди изображен роман Жанны с королем). В спектакле перед встречей с роковым возлюбленным Иоанна втыкает в пенек древко знамени, чтобы руками свободнее было размахивать (как ей удалось воткнуть древко?), а потом начинает бессмысленно рубить мечом пустой воздух. Видимо, это должно обозначать бой.

Сцена с неожиданным взаимовлечением Иоанны и Лионеля на поле боя, в момент протыкания противника мечом, психологически неправдоподобна и у Шиллера, которому следовал Чайковский. Однако Шиллер — романтик, у него страсти на грани безумия. В спектакле 2021 г. о страстях нет речи. Никто не знает, как изобразить незапный, почти религиозный, экстаз, а этим всё происходящее только и может

объясниться. Увы, и психологических оправданий Степанюк, вопреки своему «кредо», тоже не предлагает. Иоанна-Семенчук и рыцарь Лионель (обычно выразительный **Роман Бурденко**) не только не передают потрясение от пробудившейся любви, но и в принципе довольно вялы. Алексей Степанюк, похоже, отвлекался на другие важные дела и не имел времени объяснить актерам, что они должны делать на сцене.

Эпизоды дворцово-храмовые со стрельчатыми окнами, арками и в либретто достаточно уязвимы, но в сценическом варианте и вовсе изумляют. Унылый праздник второго акта прерывается танцем цыганок и скоморохов. В XV веке цыгане еще только появились в Европе. В любом случае, они воспринимались как нечто маргинальное. Тем более, их не могли пригласить на придворный праздник. Позже их казнили, отрезали им уши и т.д. Любовь к цыганщине из конца XIX–XX в., Эсмеральду ко двору не звали. Скоморохи — явление чисто славянское, и не существовали в средневековой Франции. Это, правда, вопрос не к Степанюку, а к либреттисту П.И. Чайковскому. В Мариинке цыганки делают движение модерн-танца (хореограф **Илья Устьянцев**), скоморохи наряжены в роскошные дворцовые кафтаны. Несколькими оживляет атмосферу несуряного и скучного праздника главная мариинская красавица **Мария Баянкина** (Агнеса Сорель). Она же демонстрирует звонкий голос, который должен быть у Иоанны. По идее Жуковского, Агнеса — земной идеал женщины. По Степанюку, домашне-королевская интриганка.

Картина коронации странна изначально. Почти все композиторы учитывали контекст известной им музыки. Петр Ильич не исключение. Сцена коронации напоминает усеченный «Триумф Радамеса». Последующий допрос

Иоанны о ее связях с демонами — сцену суда с троекратным вопрошанием Радамеса. «Аида» появилась за 10 лет до «Орлеанской девы», Чайковский ее хорошо знал.

Наверняка, противоречия «Орлеанской девы» известны создателям спектакля. Почему, зная недостатки этого не лучшего произведения великого композитора, они все-таки к нему обратились и решили сделать гранд-спектакль, остается загадкой. Преодолеть проблемы «Орлеанской девы» может только очень мощный режиссерский замысел. Верю, исполнители первых двух премьерных представлений были удачнее, но Степанюк с художником Окуновым неизменны.

Спектакль 2021 г., при всей его непоследовательности, возрождает стилистику оперных штампов 1950-х годов. «Опасный поворот» — это резкий, «со скрежетом тормозов», поворот от дикого авангардизма (как его у нас понимают) к замшелому традиционализму. Не берусь сказать, что лучше, но хотелось бы разумной гармонизации старого и нового. Может быть, и не стоило бы писать эту рецензию — у кого не бывает неудач, если бы «опасный поворот» не обозначился как тенденция. В одном сезоне вышли три премьеры: помимо «Девы», «**Опричник**» в **Михайловском** и «**Фраскита**» в **Театре музыкальной комедии**. Они поражают своей архаичностью, дурновкусием и провинциализмом. В количественном отношении мы вернулись к показателям премьер до эпидемии коронавируса. В нравственно-художественном отношении болезнь затронула сознание некоторых наших творцов в театрах города — не берусь давать оценки в масштабах страны. Надо лечиться, вакцинироваться.

Евгений СОКОЛИНСКИЙ

Фото с официального сайта Мариинского театра

ШАРАБАН С ВОСПОМИНАНИЯМИ

О образ спектакля, как правило, создается визуальным рядом — сценография, костюмы, мизансцены... Из чего складывается образ уличного спектакля? Пока не совсем ясно. В **Курганском театре кукол «Гулливвер»** состоялась «проба пера» — премьера уличного спектакля «**Made in Ural**». Сюжет — придуманная история на основе легенды о Кыштымском карлике.

Тройка маргиналов, тянущая свой шарабан — это то, с чего начинается спектакль. В течение всего дальнейшего представления мысли от этого вагончика уже не отрываются — такой знаковый элемент спектакля, еще один его герой. Потертый, залатанный, слегка подгоревший, обклеенный газетами (ах, как много можно прочесть там историй про борьбу за урожай и визиты важных гостей), хранящими историю страны, в которой живут эти люди. Тянут они повозку, похожую на теплушку, в таких «врагов народа» перевозили когда-то — вот и окно зарешечено, не важно, что спинкой от кровати... А теперь «теплушка» это — крыша, сцена, театр — вертепный, отсылающий нас к еще одной легенде о рождении одного известного младенца... Так оно в итоге и произойдет. Да, еще

в таких вагончиках жили целинники — время подвигов и романтики и с более приятными воспоминаниями. Целые улицы были составлены из этих вагончиков с такими же рукомойниками на стенке. Всё это прошлое тянут за собой, словно шлейф истории, наши персонажи, стремясь, конечно, к прекрасному будущему. Только где они, эти «небеса обетованные»?

В течение всего спектакля шарабан, как волшебная шкатулка, а вернее — бабушкин заветный сундучок, делится своим содержанием: вещами, которые живут вторую, третью жизнь, каждый раз обновляя свое содержание. Вот стул вознесен куда-то на крышу, став площадкой для «Алешеньки», но он остался тем стулом, на который Тамара Васильевна когда-то Сергуню ставила перед гостями, уговаривая: «Прочитай стихотворение, Сергунюшка...» И, наверное, елка была наряжена, и стол накрыт белой скатертью. Куда все это делось?.. Сегодня на этом стуле необычный приемщик, и теперь обращаются к нему: «Сыграй, Алешенька...»

Крутятся колеса повозки, тянут ее в будущее, только никто не знает — где оно? Стремилась когда-то страна к «смычке города



*Шарабан
и его обитатели*



О. Кириевская в роли
Тамары Васильевны

и деревни» — так и не добежали... А уж до прекрасного будущего и не добраться, если только само не пожалует в виде инопланетян. Но, слава богу, такая «смычка не состоялась» — все остались при своих интересах, только самоваром Сергуня пожертвовал —

«Алешенька, сыграй!»



не зря берег столько лет. Из какой жизни он его «извлек», с каким грузом привязанностей хранил и отправил в космос?

Шарабан — полный воспоминаний, из которых, как из лоскутков, собирается, нет, не одеяло, которое тоже есть в повозке, а жизнь. Жизнь не только персонажей — страны, в которой они живут. Вместе с нами живут, около нас. Наверное поэтому зрителям не хочется расставаться с ними...

Вот и определился для меня образ спектакля «Made in Ural» — шарабан, впитавший невольно прошлые печали, радости и вопросы, собирающий истории по миру... Тройка, куда несешься ты?

Эти размышления появились благодаря постановочной группе из Санкт-Петербурга (Анна Шишкина, Александр Мялин, Олег Скотников). Профессионалы высокого класса из театра «Странствующие куклы господина Пэжо» помогли сделать первые шаги артистам театра кукол «Гулливер» на пути к познанию сути уличного театра. Артисты Оксана Кириевская, Александр Романюк, Екатерина Блажнова, Татьяна Леняшина, Владимир Лазарев, Карина Султанова, Мария Кузнецова, Дмитрий Чудов с удовольствием погружались в историю, наполняя ее эмоциями, теплом, душевностью. Спасибо всем.

Татьяна АНДРЕЕВА

Фото Александра МЯЛИНА

ЕСТЬ ЛИ СМЫСЛ В ОДИНОЧНОМ ПИКЕТЕ?

В Курском государственном театре кукол премьера. **Жан Ануй** «**Антигона**». «Антигона» в театре кукол? — удивятся те, кто этот театр не знает. А те, кто знает, станут изучать афишу: когда?

Пьеса, написанная почти 70 лет назад и лет 20 назад названная одним авторитетным театральным критиком неактуальной, устаревшей и по поэтике, и по идеологии, все эти годы ставится тем не менее на многих сценах. И вот что удивительно: так созвучны сегодняшним дням слова и мысли героев, так напоминают подчас диалоги из социальных сетей и многочисленных ток-шоу, что тянет заглянуть в текст: а не вмешался ли в не-

го режиссер, не добавил ли своего? Нет, не добавил. Разве что изрядно сократил текст, не исказив при этом главного.

Сразу расставим точки над «i». Из всех спектаклей Курского театра кукол этот — самый некукольный. Двойники из неживого мира даже не у всех героев есть. И все-таки присутствующие на сцене безмолвные Антигона и Креон, куклы не появляющихся вживую ни в спектакле, ни в пьесе Полиника и Этеокла, вовсе не реверанс специфике театра, а некий катализатор конфликта, дополнительный аргумент в споре главных героев. А еще — намек на вечную злободневность проблемы выбора. Не случайно **Виктор Никитин**, верный союз-

Антигона — Ю. Ризак



ник и соавтор поставившего спектакль **Валерия Бугаёва**, сделал кукол белыми, словно высеченные из мрамора античные статуи.

Спектакль идет без антракта час сорок, которые пролетают быстро. Мне, во всяком случае, ни разу не захотелось взглянуть на часы. Неспешно начинающееся повествование постепенно закручивается в тугую пружину главного конфликта. И что с того, что зритель с самого начала знает, кому суждено умереть, а кто продолжит путь земной. Дуэль мировоззрений, жизненных позиций не даст расслабиться, а симпатия, как ни странно, оказывается то на одной, то на другой стороне.

Юная, восторженная, порывистая и абсолютно уверенная в своей правоте — такой предстает Антигона в начале спектакля. Сразу оговорюсь: исполнительниц заглавной роли две: **Юлия Ризак** и

Ирина Слюсарева, но мне довелось увидеть только первую. Говорят, они разные, и каждая по-своему интересна.

Не просто и не враз взрослеет Антигона Юлии Ризак. Бодро радостная интонация в первых сценах сбивает с толку, удивляет и даже, пожалуй, раздражает. И только потом, в самом конце, когда она в разговоре со Стражником негромким бесцветным голосом говорит: «Я сейчас умру», — становится ясно, какой путь взросления прошла ее душа, как не просто далось ей решение остаться верной себе и долгу. Долгу — в ее собственном понимании, и не факт, что это понимание единственно верное.

Тоненькая большеглазая девочка, еще ничего не видевшая в этой жизни, едва познавшая первую любовь, идет на нарушение приказа могущественного Креона вовсе не потому, что считает себя неуязвимой по праву племянницы и будущей

Креон — И. Семяновский





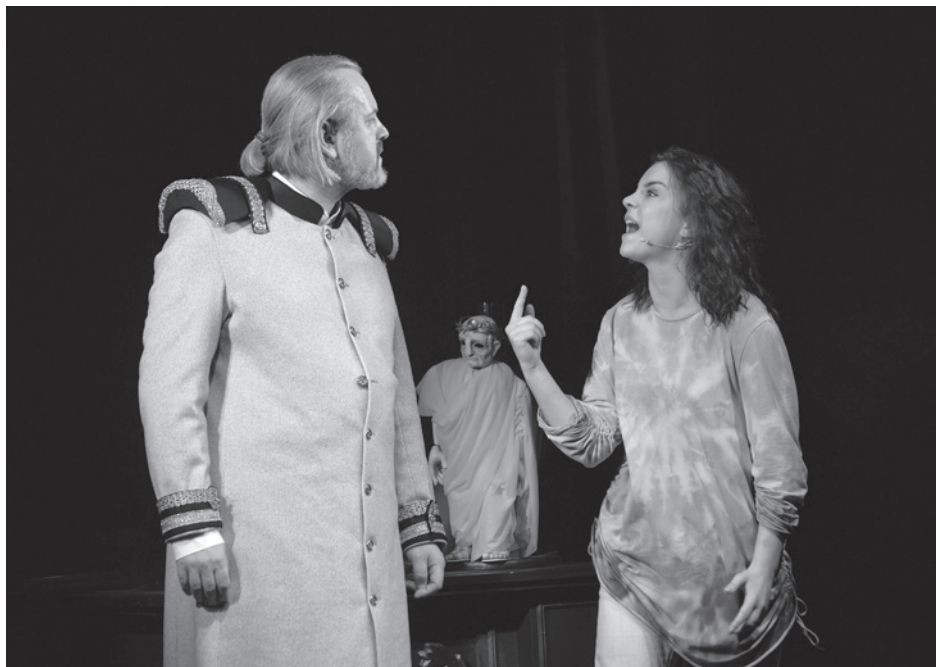
Антигона – Ю. Ризак, Гемон – А. Титов

невестки правителя, как искренне считает Креон. Да она, собственно, не вполне задумывается о последствиях: я должна выполнить свой долг, похоронить брата. Это «должна» окутано романтическим флером, и нарушение запрета кажется едва ли не приключением. Зато позже, узнав неприглядную тайну его гибели, узнав от дяди, что доподлинно даже неизвестно, труп которого из братьев, Полиника или Этеокла, оставлен под палящим солнцем, пережив шок этого откровения и едва не сломавшись (Креон: «Что же ты теперь будешь делать?»), Антигона: «Пойду в свою комнату»), принимает решение осознанное. И зритель вместе с повзрослевшей Антигоной понимает: это делается уже даже не ради брата, ради себя. Ибо сказавший однажды «да», уже несвободен, он навсегда утрачивает право на «нет». Как Креон, давно сделавший свой выбор. Он ведь то-

же не всегда был таким. Слушая Антигону, он, сегодняшний, вспоминает себя «худого и бледного, тоже мечтавшего о самопожертвовании»...

Характер правителя Фив не претерпевает изменения за время действия, но зрителю он открывается постепенно. С ювелирной точностью ведет роль **Игорь Семяновский**, заставляя зал переживать противоречивые чувства.

Вот первое появление Креона. Он спокоен, если не сказать, расслаблен. На мысль о заслуженном отдыхе наталкивает халат, мягкий, пушистый домашний халат. Разве что цветовая гамма будит воспоминания о другом герое, том, что в белом плаще с кровавым подбоем. Креон тоже, как тот, булгаковский, попытается спасти невинную душу. И голос его будет мягок, интонации задушевные, воспоминания о подаренной некогда кукле трогательны и по-домашнему



Креон – И. Семяновский, Антигона – Ю. Ризак

достоверны. Он еще не понимает, что эта девочка, хрупкая внешне, наделена удивительной силой человека, верящего в то, что каждый должен исполнить свой долг. А поняв, приходит в бешенство от собственного страха и... от зависти к чужой свободе.

Словесная дуэль Антигоны и Креона накалена так, что становится трудно смотреть, трудно дышать, трудно оставаться просто свидетелем. Креон Семяновского тоже убежден в своей правоте и искренне недоумевает, почему это юное создание отказывается от радостей жизни и готово принять смерть? То срываясь в крик, то переходя на шепот, который страшнее крика, он почти побеждает в споре, почти убеждает Антигону в бессмысленности ее жертвы. Но понимание, что один компромисс неизбежно повлечет другие, заставляет героиню продолжить гибельный путь.

И она не одинока. Ее сестра Исмена (**Анастасия Окунева**), предстающая поначалу человеком из лагеря Креона (плятья и танцы занимают ее куда больше нравственных дилемм), принимает правду сестры. «Я пойду с тобой», – говорит она. И ей веришь. «Неужели ты думаешь, что я примирюсь с этой вашей жизнью?» – вторя возлюбленной, говорит отцу Гемон, тоже делающий свой выбор.

Роль влюбленного юноши не столь многоцветна, выигрышна, как, скажем, Креона. Но **Александр Титов** за немногие моменты пребывания на сцене сумел вылепить характер убедительный и мощный, в котором уживаются нежность и мужество. Несомненная, на мой взгляд, удача – роль Стражника. **Руслан Евстигнеев** делает своего героя понятным и даже смешным, напоминающим бравого солдата Швейка. Это в какой-то момент снижает накал страстей, но не разруша-



Антигона – Ю. Ризак, Креон – И. Семяновский

ет конфликта, а только делает более понятными, своими его участников. И градус сопереживания возрастает.

Хор и Пролог, отдельные герои у Ануя, превращаются у режиссера в дуэт – сложный, чуть ироничный, отстраненный, как и положено, от происходящего. Безукоризненно элегантные и синхронные, словно эстрадные чечеточники, **Вадим Козлов** и **Юрий Лисняк** как бы предлагают зрителю слегка расслабиться, мол, не всерьез все это, театр-с! Зато пластические этюды напротив добавляют напряжения и драматизма действию.

А зритель... зритель уходит из зала, продолжая про себя диалог Креона и Антигоны, перебирая в уме все pro и contra. Светла и бескомпромиссна Антигона, трусоват и циничен Креон. Жаль девочку, но и корабль по имени Государство кому-то вести надо, заделывая на

ходу пробоины, меняя курс. И каждый в зале волен стать на ту или другую сторону. Как и в жизни.

Режиссер спектакля Валерий Бугаёв рассказал, что мысль о постановке «Антигоны» возникла очень давно, в конце 60-х, когда он по большой удаче купил двухтомник пьес Жана Ануя, истратив на него львиную долю студенческой стипендии. В самом начале карьеры в Курском театре, когда в коллектив пришла молодая актерская семья – **Елена Печуренко** и **Игорь Семяновский**, — совсем уж было решил ставить, но не сложилось. И вот теперь, наконец, все сошлось. Спектакль родился. И хочется пожелать ему счастливой долгой жизни и умного зрителя.

Людмила ТРЕТЬЯКОВА

Фото предоставлены театром

КСЕНИЯ

В 2021-м году у **Ксении Драгунской** вышла книга «Туда нельзя».

В 2021-м году у меня был издан роман «Ксю», где заглавная героиня погибает.

В 2021-м году Ксения умерла.

Так странно, так неожиданно, что спрашивается: погибла.

Я не верю в потустороннюю мистику — совпадений, сошедшихся случайностей, в том числе многозначительных и страшных, их много и по эту сторону.

Вот и совпало...

Жизнь людей — великое множество задач с одним-единственным ответом, который пропечатан даже не в конце задачника, а прямо здесь, он известен всем. Но мы, каждый, все равно упорно ищем иное решение, словно оно возможно. А вдруг? Осмелилось же солнце русской поэзии высветить лучиком: «Нет, весь я не умру...»

Мы дружили, в том числе, и текстами. Это дано не всем пишущим, людям ревнивым и самолюбивым. Мы посылали друг другу фрагменты и спрашивали: «Ну как?» И честно отвечали: «Гениально!» Обоим хватало ума понять, что от друга требуется не совет, а поддержка.

«Ксю» я ей тоже посылал, а потом сказал при встрече: «Ты уж извини, что назвал героиню с такой судьбой твоим именем».

«Не мое это имя, — сказала она. — Терпеть не могу, когда называют Ксю. Как угодно — Ксюша, Ксюха, Ксюндра, но не Ксю».

Начинаешь говорить, и вспоминается сразу всё, все сразу тридцать пять лет дружбы.

А начало было в 86-м году. Ксения, старшекурсница ВГИКа, приехала на практику в Саратов, где была одна из лучших в стране студий документального кино, сухо называвшаяся «Саратовтелефильм». Она тогда увлеклась именно документальным кино, хотя писала сценарии и для художественного. А я как раз тогда начал сочинять пьесы без отрыва от работы в отделе писем радио, что было там же, где и телевидение. Позже я взялся за сценарии, а она, на-



Ксения Драгунская

оборот, ушла в драматургию. А потом оба все чаще стали окунаться в прозу, признавшись друг другу, что это самое благородное на свете дело. Жизнь и сценария, и пьесы зависят от того, как снимут и поставят, а книга ни от чего не зависит, она сама себе окончательный продукт. Хорошая — ты один молодец. Плохая — один и ответчик.

Но опять забегаю вперед.

Тогда, в Саратове, мы сразу поняли, выркаясь по Киплингу, что — «одной кровью». Видим жизнь одновременно и романтично, и иронично. Любим точное, умное слово. Обожаем и ненавидим театр.

Казалось бы, все у Ксении складывалось хорошо: пьесы печатались в театральных журналах, ставились на множестве сцен. Я до сих пор помню премьеру «**Яблочного вора**» на малой сцене **Театра Сатиры** с прекрасной **Машей Голубкиной**. И пьеса «**Все мальчишки дураки**» ставилась, и «**Трепетные истории**», и «**Рыжая пьеса**». Это в девяностые. В нулевые тоже, но меньше, тише. И чаще в студиях, в экспериментальных театрах. Хуже стали пьесы Ксении? Я счи-



Ксения Драгунская

таю — наоборот. Тоньше, интереснее, сложнее. Поэтому меньше и ставили.

Никакого парадокса. За тридцать лет с начала девяностых российский театр все больше расходился с российской драматургией, пока не разошелся окончательно. Это не преувеличение. Есть разовые постановки (того, что попроще), но нет единого процесса. Театр сам по себе, драматургия сама по себе.

Когда-то русский театр был в значительной мере театром пьес. И актеров.

Теперь он стал театром спектаклей. Иногда с пьесами, часто без них.

Постдраматический театр, такое нашли слово. Посттравматический, просится невольный грустный каламбур.

Режиссерам неохота возиться с пьесами — ну, разве Шекспира или Чехова поставят в ююй-й раз. Они конструируют свои тексты. Или не тексты — есть спектакли из светозффектов, из мебели, из пустоты, в которой слышатся голоса. Чем невнятнее, тем луч-

ше. Гениальный Анатолий Васильев на полном серьезе вещает: «Я не хочу про психологию, там ничего нет».

Ничего нет там, понимаете. «Психе» — душа, нечего уже ловить в душах людей гениям-режиссерам. Их все больше влечет визуальный ряд.

В начале было слово, в конце будет видео. Это не лирическое отступление, это была постоянная тема наших разговоров с Ксенией. Меж тем вот уже несколько лет я имею честь быть худруком семинара «Авторская сцена» при кабинете драматургии СТД РФ. А сосватала меня туда как раз Ксения, являясь куратором семинара от Секретариата. Каждый год мы отбираем пьесы новых авторов, возем их в какой-то город, в театрах местные актеры под руководством режиссеров, своих и приглашенных, показывают, «разминают» пьесы. И везде, без исключений, и актеры, и руководство театров, и зрители удивляются: есть сейчас интересные пьесы! И они остаются в репертуаре — часто по две, три, был случай, взяли в работу сразу четыре. А некоторые драматурги становятся действующими профессионалами. Правда, часто переключаются на сериалы. Не интересно человеку там, где он не нужен или нужен изредка.

Поневоле пишу в настоящем времени. А всё уже не так. Уже без Ксении.

То, что она все больше уходила в прозу, в книги, было неизбежно. И опять мы шли рядом, параллельно.

Но подробностей о ее творческом пути не будет, это для исследователей.

Мне вообще, признаюсь, очень трудно писать о Ксюше. Особенно в мемуарном жанре.

Тридцать пять лет постоянного диалога, ощущения, что — рядом. Ни с кем в Москве я, понаехавший сюда 20 лет назад, не был так близок. Что добавить к этому?

Сразу же после страшного 1-го июля ко мне обращались из разных бумажных и интернетных изданий, просили что-то написать. Я не мог. Да и сейчас — как камни ворожаю. Все-таки журнал не место для личного, а помимо личного — что? Биография? Смотрите в Википедию, говорю я в таких случаях.



Алексей Славовский, Ксения Драгунская, Николай Коляда

...

Впрочем, пусть будет здесь то, что я написал не для изданий, а в своем блоге. Для себя и друзей. Потому что там тоже немного театр, монолог. Но не в образе. Такой театр, где живут и умирают всерьез, где всё «не читки требует...» — ну, вы и сами наизусть помните.

Вот этот текст:

Сегодня прощаемся с Ксенией. Отпевают, и все остальное происходит, как нужно.

Я прощаюсь дома; болею.

Однажды говорили о Боге. Она: так ты веришь или нет? Я — для тебя, Ксюш, верю.

Поэтому: Царствие Небесное тебе, сестренка моя душевная.

Когда я приезжал в девяностые... да нет, раньше, в конце восьмидесятых! ... в Москву саратовским гостем, то вопрос дружества и доверия решался просто: к кому я могу приткнуться среди ночи пьяный? А пьяным я бывал тогда, увы, нередко.

Каретный был из первых адресов. Помню, она открывает, я стою провинциальным фраером: кожаное пальто до пола,

шляпа, белый шарф. Она хохочет. Прости, говорю, что я пришел к тебе такой.

Она и мама ее, Алла Васильевна, напоили чаем, уложили, утром Ксюше во ВГИК или еще куда, улетела, а Алла Васильевна поправила меня двумя стопками холодной водки и рассказом о том, как Нагибин заходил по дачному соседству опохмелиться...

Потом Ксюша вернулась. Ни нотаций, ни упреков, наоборот, желание утешить.

И вещице ее слова: или ты съпешься, или чего-то добьешься. Чтобы то и то — не выйдет.

Пришлось бросить пить.

Какие-то глупости вспоминаются, мелочи. Но в них и была жизнь.

Очередную глупость скажу: когда я опохмелялся холодной водкой под горячую закуску (Алла Васильевна помнила классику!), это был — рай. Это было высокое блаженство. В том, настоящем раю, говорят, блаженство совсем иное. Душами общаются.

Но я, грешный, тоскую по общению живому. Чтобы рядом, чтобы видеть, слышать,

смеяться вместе. Улыбку твою видеть.

Прости, Ксюшечка, и прощай. Я никак еще не могу тебя отпустить, ты рядом до галлюцинации. И не отпущу, пока жив.

...

И еще в те дни это выговорилось:
Я смотрю в телефоне на твое имя.

Раньше — одно касание пальца,
и разговоры часами, как водится меж
своими...

Тебя нет, а номер остался,
как осталось и все остальное.
Непостижимо. Непреодолимо.
Молча светится твое имя
между тобою и мною.

Дальше, как у Шекспира в «Гамлете»... —
но вы и это тоже помните.

Алексей СЛАПОВСКИЙ

НЕУГАСИМАЯ ВЕРА В ДОБРО

24 апреля 2021 года ушла из жизни одна из старейших актрис Смоленского государственного академического драматического театра имени А.С. Грибоедова, народная артистка Российской Федерации **Людмила Александровна Сичкарева**, по праву увенчанная многими высокими званиями, наградами и премиями.

Она родилась в Алма-Ате в актерской семье. Позднее ее родители переехали в Красноярск, где служили в Красноярском музыкальном театре. В том же городе Людмила Александровна окончила театральную студию при **Драматическом театре им. А.С. Пушкина**. А в 1964-м, через два года после получения диплома, послужив в театрах **Красноярска** и **Новокузнецка**, приехала в Смоленск. С тех пор ее имя неразрывно связано со Смоленским государственным академическим драматическим театром им. А.С. Грибоедова.

Как вспоминала Людмила Сичкарева, первым спектаклем, который она посмотрела на смоленской сцене, стала «Машенька» по пьесе Афиногенова. Она увидела, как актеры жили на сцене. Удивительное тонкое «кружево» рождалось и завораживало... Именно тогда решила:



Людмила Сичкарева

«Это — мой театр!». Одной из первых ее работ на смоленской сцене стала **Хосефа** в спектакле «**Дом Бернарды Альбы**». Обычно, в силу суеверий, актрисы побаиваются возрастных ролей, но Людмила Александровна была другой, считала себя характерной и сыграла их за свою жизнь великое множество. А тогда начинающая артистка в 27 лет создала образ 80-летней Хосефы: она была в тунике, босой и совсем без грима. Не играла — жила в театре великого испанца **Гарсиа Лорки**, воскрешая трагедию в античном смысле...

Людмила Александровна Сичкарева по праву считается самой знаменитой актрисой Смоленска. Журналисты называли ее «смоленской Фаиной Раневской», так как она обладала мощным, взрывным актерским темпераментом, незаурядными вокальными данными, великолепной дикцией. Среди огромного количества ролей нет ни одной проходной, невыразительной и скучной. При ее появлении зал тут же взрывался овациями. За более полувека служения сцене Сичкарева сыграла огромное количество ролей. Ее актерский диапазон был поразительно широк. Она умела быть уморительно смешной и до слез трагичной. Внешнюю экстравагантность рисунка роли актриса подкрепляла психологической продуманностью, выверенностью каждого жеста и интонации.

В ее репертуарном списке как комедийные, порой откровенно фарсовые роли, так и исполненные тончайшего психологизма работы. Персонажи Людмилы Сичкаревой запоминались, вызвали у зрителей сочувствие и сопереживание.

Актрисе удавалось находить очень точные жизненные штрихи, подмечать детали. Такими были ее **баба Феня** из «**Арестуй меня, потом я тебя...**» по пьесе **В. Котенко**, **Серафима Ильинична** из «**Самоубийцы**» **Н. Эрсмана**, **Антипьевна** в спектакле «**Девки, в круг!**», **Сверчкова** в «**Аккомпаниаторе**» **А. Галина** и многие другие.

Народная артистка Российской Федерации **Л.А. Сичкарева** являлась хранитель-



«Дорогая Памела, или Как бы нам пришить старушку?»
Л. Сичкарева в роли Памелы Кронки. 1995

ницей и продолжательницей лучших традиций отечественного театра. Во всех своих ролях она призывала зрителей к человечности, ее героини помогали людям жить. В этой связи особенно показательно такие разные работы Людмилы Александровны, как **Памела Кронки** в спектакле «**Дорогая Памела, или Как бы нам пришить старушку?**» **Дж. Патрика** (лучшая роль сезона 1995–1996) с ее неугасимой верой в добро; готовая на самопожертвование ради счастья дочери **Софья Ивановна** в комедии **Н. Птушкиной** «**Пока она умирала**»; оптимистка **Амбра** в мелодраме «**Пора и честь знать**» по пьесе **А. Николаи** «**Осенняя история**»; трогательная **Варвара Ивановна** в «**Касатке**» **А.Н. Толстого**; хранительница семейных традиций **Виолетта Десинь** в «**Супнице**» **Р. Ламуре**, заботливая мать, способная ради своих детей на многое **Фелицата Антоновна** в трагикомедии «**Поздняя любовь**» **А.Н. Островского**, властная, но вместе с тем любящая своих домочадцев **Мавра Тарасовна** в комедии

**«Правда — хорошо, а счастье — лучше»
А.Н. Островского...**

«Ты находишься в страшном стрессе — до того самого момента, пока не сделаешь первый шаг на сцену. До него ты стоишь за кулисами и крестишься, — говорила Людмила Сичкарева. — Я не знаю таких, кто не волнуется. Каждый раз — как первый. Но стоит сделать шаг — и ты уже в другой реальности, страх уходит. Да, работа у нас нервная. Если что-то не получилось, мучаешься, переживаешь. Мы очень стараемся, чтобы зритель получил удовольствие, и чтобы ты сам получил удовольствие от спектакля — а это происходит только в момент нашего единения с залом».

В своих многочисленных интервью она неизменно вспоминала о партнерах — заслуженном артисте Российской Федерации **Николае Коншине**, **Геннадии Черкашине**, **Анатолии Бибекине**, заслуженном артисте российской Федерации **Сер-**

гее Тюмине и о многих других. «Люблю всех своих партнеров, каждый из них для меня особенный. С молодежью тоже играть люблю. В сценическом партнерстве ведь что важно? Эмпатия, умение читать друг друга, находить общий язык. И тогда в зал пойдет нужная эмоция, мысль. Очень важно, когда труппа — это семья».

Она держала себя в идеальной физической форме. Никогда не жаловалась, уверенная, что сцена — лучший врач. «Над хорошей ролью можно работать годами, переосмысливая ее глубину, — не уставала повторять актриса, — главное, чтобы роль была «с ниточкой»... где судьба! И совершенно не важно, какая это роль: большая или маленькая».

В репертуаре актрисы было и большое количество эпизодических ролей. Все они яркие и запоминающиеся. Например, в спектакле «**Одна абсолютно счастливая деревня**» **Б. Вахтина**, **А. Ле-**

«Правда — хорошо, а счастье — лучше».

Мавра Тарасовна Барабоева — Л. Сичкарева, Сила Ерофеич Грознов — Г. Черкашин. 2011





«Видеть надо душой». Л. Сичкарева в роли Марты. 2015

духовского. «Казалось бы, мы профессионалы и не одну собаку на сцене съели, но каждый раз оказываемся наедине с белым листом. Здесь не помогут ни возраст, ни опыт и мастерство, — признавалась народная артистка. — Вновь и вновь придется играть заново: новый режиссер создает свою заводь, и, попав в нее, ты заново учишься плавать. Новая роль — как прекрасное дитя, в которое тебе придется вдохнуть жизнь. Всегда, играя роль, волнуешься, как в первый раз, а с годами волнение нарастает — слишком велик груз ответственности».

Для нее не бывало проходных ролей, невыразительных характеров. «В наше время люди не хотят расстраиваться, — говорила Людмила Александровна в одном интервью. — Зрителям стали больше нравиться комедии, по моим ощущениям. Еще не хотят возвращаться к прошлому. Мне иногда грустно от этого. Я сама комедийная актриса, но очень люблю проблемные спектакли».

Яркий пример — работа в спектакле «Видеть надо душой» по пьесе Л. Агулянского «Бабушкин сон», которая по-

явилась в результате знакомства актрисы и драматурга. «Само имя «Людмила Сичкарева» стало толчком к написанию пьесы и рождению замечательного спектакля «Видеть надо душой», — признавался Агулянский. — Что-то в этом спектакле завораживающее и пронзительное. Магия. Тайна!» Автор специально приехал в Смоленск из Израиля, присутствовал на премьере и был потрясен увиденным! Преподнес актрисе огромный букет роз и иконку из Иерусалима...

Марта Людмилы Сичкаревой искренне любила своих запутавшихся детей, считала, что «надо видеть душой» и мечтала, чтобы все у них наладилось. Для того и собрала их у себя... Актриса так любила этот спектакль, что выходила на сцену с травмированной рукой. На V Международном театральном фестивале «Смоленский ковчег» за роль Марты она была удостоена специального приза жюри «За неувядающее мастерство и актерскую отвагу».

Л.А. Сичкарева считала, что жизнь нужно воспринимать такой, какая она есть. Главное — чтобы были интересные пьесы, интересные роли, когда на репетиции забы-



«Игрок». Л. Сичкарева в роли Бабушки. 2020

ваешь обо всем. Когда ты постоянно в работе, у тебя нет времени философствовать о жизни, ты принимаешь ее. Когда она играла спектакль «Арестуй меня, потом я тебя», вообще что-то страшное творилось. Были бурные дебаты. Часть публики на спектакле прикипала к сцене, другая вставала и уходила, хлопая дверьми.

Актриса считала, что нельзя ставить только одни комедии, театр не для этого предназначен. Яркий пример — спектакль «**В лунном сиянии...**» по пьесе **А. Игнашова**. Об этой работе в прессе писали: «Народная артистка РФ Людмила Сичкарева — неподражаема. При всей заданной режиссером скупости изобразительных средств она создает характер Клавдии Болонкиной, но и показывает нелегкую судьбу этой всегда готовой к обороне продавщицы пива и подпольной самогонщицы, которая при всей своей грубости, неразборчивости в выражениях и склонности к выпивке заботится о своей слишком отличающейся от ровесниц дочке...»

А сколько было сыграно спектаклей для юных зрителей и их родителей — **Опенок**, **Баба-Яга**, **Сверчок**, **Черепаха Тортилла...**

Великое множество за более чем полувековую творческую жизнь.

В творческой биографии актрисы есть и роли в кино. Например, она снималась в картине «**Курсанты**» **Андрея Кавуна** (съемки проходили в Смоленске). Хотя актриса считала, что «театр и кино — это вообще две разные вселенные. В кино ты можешь в кадре плакать, смеяться, общаться с воображаемым партнером, а в театре ты общаешься и обмениваешься энергией с реальными партнерами».

Людмила Александровна была требовательна к себе, профессионально азартна и на репетициях, и во время спектаклей. Она с удовольствием работала с разными режиссерами — как опытными, так и начинающими, участвовала в детских спектаклях, театральных капустниках, выезжала с театром на гастроли.

Одними из последних работ актрисы стали роли в постановках заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь **Виталия Барковского**. В спектакле «**Люби меня люби**» по одноименной пьесе **А. Крумера Пожилая дама** Людмилы Сичкаревой — предвестник неизбежной

катастрофы чувств. Совершенно особенная, сентиментальная и одновременно пронзительная миссия. Так она говорила о любви, о семейной жизни, об одиночестве. О премьере спектакля «Игрок» по мотивам **Ф.М. Достоевского** — последний выход актрисы на сцену — журналисты писали: «Несомненным достоинством нового спектакля стала тонкая, органичная, выверенная актерская игра, способная вызывать к героям симпатию и антипатию, удивление силой таланта».

Зрители Людмилу Сичкареву обожали. Актриса всегда была к поклонникам внима-

тельна, и если на улице кто-то останавливался, чтобы поговорить о прошедшем спектакле, всегда была открыта к общению.

Чуткий партнер, отзывчивый и доброжелательный человек, потрясающе талантливая актриса — такой мы будем помнить Людмилу Александрову Сичкареву, профессионала высочайшего уровня, посвятившую всю свою творческую жизнь служению Смоленскому государственно-му академическому драматическому театру имени А.С. Грибоедова.

Елена КИРПЕВА

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДОН ЖУАН

Вадим Моисеевич Гаевский мог составить научную карьеру, и карьере — блестящую, ибо знал много, видел — зорко, в истории разбирался, как истовый педант, если бы не был беспечно влюбчивым и тем абсолютно счастливым. Предметом его любви всю жизнь оставался театр, и запирается от него в тиши кабинетов и библиотек он не то, чтобы не умел, а решительно не желал. Наивысшее наслаждение жизнью Гаевский испытывал в зрительном зале, и вся жизнь его, по сути, представляла собой собрание театральных наслаждений и удивлений: от балерин и артистов, режиссеров и художников, драматургов и музыкантов. В некоторой степени его можно назвать художественным ловеласом, количество его романов с персонажами сцены — балетной, музыкальной, драматической — не счесть. Не исчерпывая одного, он тут же заводил второй, третий, но в один прекрасный день все-таки начал вести собственный дон-жуанский список, подробно и в деталях фиксируя все, что с ним — влюбленным и счастливым — происходило. Этот список со временем превратился в универсальный

QR-код, по которому можно безгранично путешествовать во все стороны света и удивенное, открытое там вслед за Гаевским сличать с тем, чем жива современная сцена и что обещает завтрашний ее день.

Отказавшись от участи ученого, Гаевский сделался поэтом, художником, летописцем, свободно ориентирующимся во всех закоулках театрального мира, любых его эпох — от античности — до текущего дня. Не потому, что в его руках была волшебная палочка или топонимическая карта, а потому что от природы он владел редким даром — видеть мир в красках, годных к отображению на театральной сцене, а потом — на книжной странице. Лучшего, чем Гаевский, реставратора театральных событий не найти, ибо он умел реконструировать спектакль и все, что в него входит, не механически, а образно. Вживался в шкуру персонажей, «сближался» с авторами, «ассистировал» режиссерам, «проигрывал» каждую роль в предлагаемых обстоятельствах и становился плотью от плоти соучастником процесса, членом театральной команды. Умел путешествовать из одного времени в другое, из зрительного зала — в зритель-



Вадим Гаевский

ный зал, и делал это с тем особенным артистизмом, какой и отличал его от армии коллег по театроведческому цеху. Там всегда было много «серебряковщины», закрывавшей собой то, что различал Гаевский: небо в алмазах.

«Мы увидим все небо в алмазах», — писал он в эссе о Чехове, — какие, в сущности, неожиданные слова. Что значат они в контексте пьесы? Конечно же, первая Сонина мысль, как и всегда, об Астрове, с которым она только что простилась, может быть — на зиму, может быть — навсегда. <...> Слова же о небе в алмазах — это конец, это надежда на какую-то потустороннюю встречу. Астро по-латыни значит звезда. Поэтому-то Соня и видит небо в алмазах. <...> Голос Чехова слышится в этом монологе. Здесь многие мысли Чехова: о вере, страдании, долге жить, о бесконечной усталости, которую испытывает не знающий радости человек, и о том, что, пока человек способен плакать, он жив, а смерть наступает тогда, когда высыхают, когда иссыкают слезы».

Разве не сыграл здесь Гаевский за персонажей, с которыми его свела сначала студенческая скамья в ГИТИСе, а потом театральные залы, где он, сочувствуя десятки и сотни раз чеховским героям, с ним жил, любил, тосковал, плакал?

Разве кто-нибудь полнее, лучше него, Гаевского, раскрыл театральное искусство, а вместе с ним и суть художественной методы основателя театра нового типа: «С приходом Станиславского возникла ситуация, которую старый московский театр не знал, да и, по-видимому, не считал возможной. Дала трещину классическая гармония артиста и времени, артиста и среды, пришел конец патриархальным отношениям публики и артиста. Станиславского ожидала иная — более драматичная судьба. Он был художником, порывавшим со своей средой и опережавшим свое время. <...> От своего фабриканта-отца, от своих предков, ярославских крестьян, Станиславский унаследовал совсем другую страсть: страсть к упорядоченному труду, к хоро-

шо и надолго поставленному делу. Он был безукоризненный семьянин, безупречный деловой человек и основал Художественный театр на началах некоторой идеальной семьи и некоторого идеального дела».

Кто другой, как ни он, словно постояя у выбеленного портала старой Таганки с подставленными под гитару барда руками, описал поколение зрителей, беззвучно повторявшее за Гамлетом слова Пастернака о фарисействе: «Голос Высоцкого как инструмент: он задает тон спектаклю. У него тон агрессивной и беззащитной естественности. И у него обертон — неслыханной, необычной судьбы. Это Шекспир, ставший понятным и близким, — и все-таки таинственный, непостижимый Шекспир. В роли Высоцкого понятны внутренние мотивы и таинственен внутренний свет. <...> Спектакль застигает его с гитарой в руках, на пороге беспечных лет, в стороне от больших трагических судеб. Высоцкий играет юношу на войне, драму юности, принесенной в жертву».

Вот про Жана Ануя, из другой «поэмы» Гаевского: «Ануй — сам драматург-интеллектуал, драматург-денди и одновременно драматург-поэт, драматург-«дикарка». Ануевский интеллектуализм очевиден. Он выражен в композиционном строе ануевских пьес, построенных рационалистически, на основе прямых оппозиций действующих лиц, прямых противостояний тем, образов, сценических положений. Интеллектуальная схематизация действия — ануевский постоянный прием, но он пользуется им артистически, виртуозно. <...> Персонаж из одного ряда попадает в другой, рождается диалог, невозможный в жизни, возможный лишь в театре. Пираделло был великим мастером подобной, чисто интеллектуальной игры. Ануй, его последователь, его безусловный ученик, искусством таких «шутков театра» овладел превосходно».

Еще одно — о феномене Ольги Спесивцевой: «...в «Жизели» у Спесивцевой не

только яростная защита возлюбленного, но и яростная защита любви... <...> Анна Павлова, «Умиравший лебедь», танцевала умирание любви; Тамара Карсавина, Коломбина, танцевала лукавство любви; но только Спесивцева танцевала безумство любви, наполнявшее ее безумный — или полубезумный — танец».

Биографическая справка о «советском и российском театральном и литературном критике, балетоведе и педагоге, заслуженном деятеле искусств Российской Федерации» укажет, что Вадим Гаевский прожил 92 года, в 1951 году окончил театроведческий факультет ГИТИСа. С 1959 по 1966-й работал научным сотрудником Института истории искусств, с 1970 по 1972-й — научным сотрудником Института философии АН СССР, заведовал кафедрой истории театра и кино историко-филологического факультета РГУ с 1992-го, затем там же — кафедрой театроведения, что он — автор исследований, статей и книг о театре XIX и XX веков, предпочитал литературно-критический жанр эссе и свободно ассоциативную манеру изложения, соотнося «искусство своих героев с явлениями мировой культуры». Все — так и не так одновременно. Прожил Гаевский значительно больше — побывал в едва ли ни каждой театральной эпохе и любовь, «освоившись» там, как долгожитель, описал. Преподавал — не в одном РГУ, а повсюду: его читательская аудитория не ограничена стенами аудиторий, его театральные проповеди адресованы не только дипломированным специалистам, но всем, кто любит и ценит театр — таким несть числа. Его превосходные книги — не учебники, а художественно-исторические романы, и с каждой их страницы лукавыми глазами глядит во «вчера», «сегодня» и «завтра» их автор. Неисправимый Дон Жуан — импровизатор театральной песни.

Сергей КОРОБКОВ

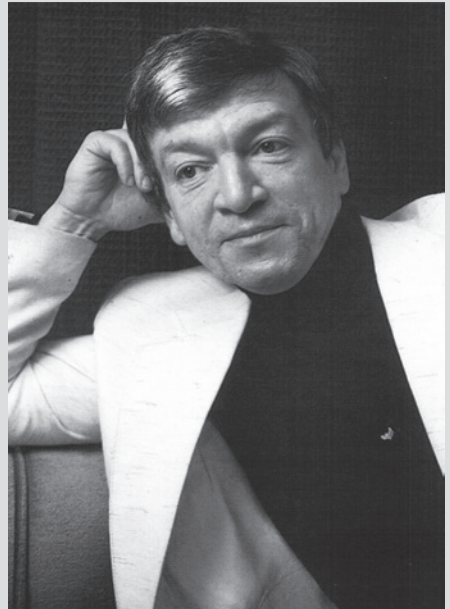
Станислав Николаевич САФОНОВ

был первым и единственным народным артистом РФ в **Новокузнецком драматическом театре**, получив это высокое звание в 2006 году. Он родился **17 февраля 1947 года в Омске**. Окончил **Иркутское театральное училище** и с **1970 по 1976 год** служил в труппе **Омского театра юного зрителя**, в 1976-м переехал в Новокузнецк и поступил в Новокузнецкий драматический театр. Многие годы был ведущим артистом и лидером труппы, главным режиссером **Новокузнецкого муниципального театра детско-го творчества «Юность»**, продолжая свою артистическую деятельность в Новокузнецком драматическом и по праву являясь его гордостью. **Лауреат премии им. А. Боброва, лауреат I Сибирского фестиваля «Сибирский транзит»,** неоднократный **лауреат премии «Кузнецкого рабочего».**

Станислав Николаевич попал в Иркутское театральное училище, можно сказать, случайно: друг решил поступать, а его попросил подыграть на вступительном испытании. Друг провалился, а Сафонова взяли на первый курс. После окончания театрального училища Станислав Сафонов был принят в Омский театр юного зрителя. Здесь он не только постиг азы профессии, но и обрел личное счастье. Однажды во время гастролей они с женой **Галиной Далининой** получили приглашение поработать в Новокузнецком театре и остались в нем навсегда.

Актерская судьба сложна. Когда у Сафонова с возрастом ролей стало меньше, он начал совмещать творчество с управленческой деятельностью, став заместителем директора театра. Оказалось, что у него множество талантов: он умел «возвращать жизнь вещам» — реставрировать, шить, если надо, мог и замоч вставить...

В 1980-е годы у Сафонова-актера «открылось второе дыхание». Сколько заметных образов и ролей было создано им с приходом в театр режиссера **Олега**



Пермякова, открытием малой сцены и наступившей свободой для «положенных в стол» пьес. Тогда появилась роль **Сталина**, для которой Сафонов сделал специальный портретный грим такой степени сходства, что встречавшие актера в коридорах театра не на шутку пугались... Образ был воссоздан блистательно!

При росте чуть выше среднего Сафонов мог сыграть любую роль, создать и комедийный, и трагедийный образ, заполняя собою все пространство спектакля, держа в плену любой зрительный зал. Его искусство всегда было глубоко философично, объемно, эмоционально насыщено и многогранно. Художник огромного творческого диапазона, он создал множество самых разных образов. С воодушевлением, сильно и выразительно артист играл комедии и трагедии, мелодрамы и водевили. Это **Бальзаминов («Жизнь и мечты Миши Бальзаминова», 2000), доктор Корниш («Недосыгаемая», 2000), философ Панкрасс («Полоумный Журден», 2003)** и многие другие. Его мощ-

ный, взрывной темперамент, сильная энергетика, сценическая органика и заразительность, которой невозможно не поддаться, поражала зрителей в спектакле «**Ричард III**» У. Шекспира (2002), где он играл Ричарда, герцога Глостера. Эта роль — большая удача артиста в ряду колоритных, запоминающихся персонажей, несущих в себе заряд саморазрушения и агрессии. Сафонов обладал выразительным голосом, богатым многочисленными оттенками. Он в совершенстве владел техникой речи.

Безупречное владение мастерством перевоплощения позволяло Станисла-

ву Сафонову раскрыться неожиданно в каждой новой работе. Объемные, масштабные характеры, воплощенные в русской и зарубежной классике, получили высокую оценку не только местной, но и столичной прессы.

Станислав Николаевич Сафонов — легендарный артист Кузбасса, он сыграл около **150** ролей. Из-за болезни с 2015 года не работал в театре, но в памяти поклонников остался одним из редких мастеров театрального искусства.

Кемеровское отделение СТД РФ

3 июля не стало **Нины Петровны БАДЕНОВОЙ** — старшей актрисы **Национального драматического театра им. Б. Басангова, народной артистки Калмыкии, героя Республики Калмыкия, главного инициатора создания Калмыцкого отделения ВТО (Всесоюзное театральное общество)**. Зимой 2020 года Нина Петровна отметила **100-летний юбилей**.

В **1941 году** Нина Петровна Баденова, выпускница калмыцкой студии **ГИТИСа**, пришла в Калмыцкий государственный драматический театр. Только что начавшаяся театральная биография была прервана массовой ссылкой калмыцкого народа. Превозмогая все трудности, она принимала живое участие в возрождении национального театра. Самые яркие годы творческой и общественной жизни Нины Петровны начались после возвращения из Сибири. В **1958 году** она выступила с инициативой создания в Калмыкии отделения Всесоюзного театрального общества, впоследствии переименованного в Союз театральных деятелей Республики Калмыкия.

Нина Петровна была поистине достоинством калмыцкого театра, на сцене которого блистала многие годы. За десятилетия службы в театре Нина Баденова сыграла более **100 ролей**, создала запоми-



нающиеся образы и навсегда вписала самобытную главу в летопись национальной культуры.

Мы навсегда сохраним в наших сердцах светлую память о Нине Петровне Баденовой!

Союз театральных деятелей Республики Калмыкия

15 августа 2021 года не стало заслуженной артистки России **Марины Наумовны СОКОЛОВОЙ**, члена Союза театральных деятелей с 1959 года, актрисы из старинной театральной династии Соколовых, талантливой, одаренной личности, которая прожила яркую творческую жизнь. Театральная судьба Марины Соколовой богата и разнообразна. Она родилась в семье «легенды русского театра», заслуженного артиста АзССР **Наума Адольфовича Соколова**, впервые вышла на сцену вместе с матерью, ученицей Вс.Э. Мейерхольда, заслуженной артисткой РСФСР **Маргаритой Федоровной Горбатовой** в **Сталинграде**, затем играла в **Театре комедии Н.П. Акимова** в **Ленинграде**, позднее работала в **Свердловском, Пермском драматических театрах**. За 60 лет служения театральному искусству выпускница **Школы-студии МХАТ** Марина Соколова создала более **250 образов** — от сказочной **Аленушки**, **Офелии** в «Гамлете» **У. Шекспира**, **Норы** в «Кукольном доме» **Г. Ибсена**, **Надежды Монаховой** в «Варварах» **М. Горького** в разных театрах России до **Екатерины Великой** в спектакле «**Императрица**» **Орловского муниципально-го театра «Русский стиль»**. С **1972 года** творческая судьба Марины Наумовны связана с Орлом. На сцене **Орловского драматра им. И.С. Тургенева** она создала немало незабываемых образов, некоторое время возглавляла театр как директор, затем перешла в **Орловский ТЮЗ** и работала на сцене с молодежью под руководством **Юрия Семеновича Копылова**, затем **Александра Алексеевича Михайлова**. До сих пор старшее поколение орловцев помнят ее шкодливого **Карлсона**, которого она сыграла уже в зрелые годы. После выхода на пенсию актриса помогала становлению молодого начинающего Муниципального театра «Русский стиль» под руководством **Валерия Ивановича Симоненко**. Закончив сценическую деятельность, она находилась в постоянном поиске новых форм и возможностей. Совместно с супругом, актером театра «Свободное пространство» **Игорем Ивановичем Гольтя-**



пиним, делала инсценировки известных классических произведений, писала оригинальные пьесы, осуществляла постановки своих сочинений на сцене филармонии («**Творческая студия Марины Соколовой**»), в залах библиотек, литературных и художественных музеев («**Музейный театр**» с постановками «**Исповеди актрисы**», «**Воительницы**» **Н.С. Лескова**, «**Золотое вино**» по воспоминаниям **М.Г. Савиной** об **И.С. Тургеневе**), где собиралась интеллигенция города, старшекласники, студенты вузов. Она создала свой литературный «**Театр Марины Соколовой**», существовавший на общественных началах, но позволяющий актрисе быть востребованной. Марина Наумовна работала над мемуарами. К своему юбилею она выпустила в свет книгу воспоминаний «**Сто лет — тысяча образов. Искренняя история театральной династии**», где рассказала о своей театральной династии, друзьях-коллегам, таких как народные артисты **Г.А. Стриженов**, **Н.Н. Рыбников**, **И.М. Смоктуновский** и многих других, с кем свела ее театральная судьба. Светлая память!

Орловское отделение СТД РФ (ВТО)

Дорогие коллеги, друзья!

Из **Костромы** пришло известие о кончине **Сергея Борисовича ДУБОВА**. Он был настоящим человеком театра, которого любили и ценили все без исключения, преданным, сильным, ярким, одухотворенным, обладающим огромным талантом организатора... Многие его творческие замыслы находили свое воплощение, и он искренне радовался этому. Сергей Борисович долгие годы возглавлял **Костромское отделение СТД** и **Костромской государственный драматический театр им. А.Н. Островского**, был и директором **Московского театра «Et Cetera»**, и я с благодарностью вспоминаю все, что он сделал для нашего театра.

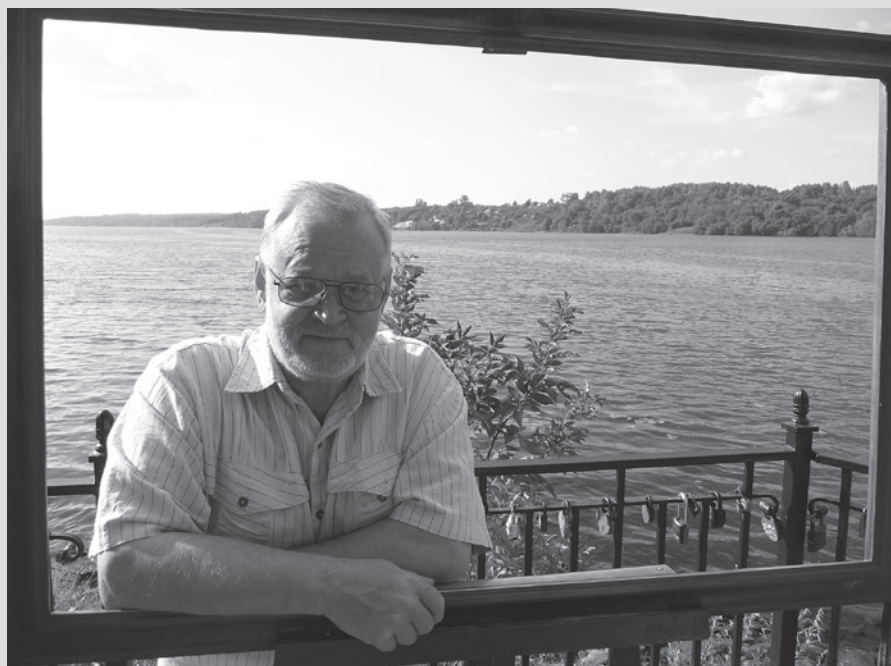
В мае нынешнего года Сергей Борисович отметил юбилей, и я был

счастлив поздравить его, выразить свою признательность за его труд. Ведь во многом благодаря ему в очень непростые времена региональное отделение в Костроме выстояло и выжило. Сергей Борисович был тяжело болен, но до последнего помогал коллегам в работе Правления Костромского отделения СТД, и его помощь была необычайно важна.

Я выражаю свои самые искренние соболезнования родным и близким Сергея Борисовича Дубова, всему театральному сообществу Костромской области, всем тем людям, кто знал и любил этого прекрасного человека.

Светлая ему память!

Александр КАЛЯГИН



После скоротечной болезни ушла из жизни **народная артистка России, актриса Кировского драматического театра, любимица вятской публики Наталья ИСАЕВА.**

В феврале Наталья Николаевна отметила юбилей. Она была счастлива, принимая сердечные поздравления друзей и коллег, восторженных зрителей. Кировскому драматическому театру отдано **38 лет.** Без оглядки, беззаветно и самоотверженно. Со дня окончания **Свердловского театрального училища** в 1983 году.

Наталья Исаева — это волнующая драматическая история. Настасья Филипповна («Идиот» **Ф.М. Достоевского**), Василиса Мелентьева («Василиса Мелентьева» **А.Н. Островского**), Нила Снижко («**Барабанщица**» **А. Салынского**), Медея («**Медея**» **Л. Разумовской**), Жозефина («**Корсиканка**» **И. Губача**), Мария Стюарт

(«**Мария Стюарт**» **Ф. Шиллера**), Рандевская («**Вишневый сад**» **А.П. Чехова**), Лисистрата («**Лисистрата**» **Аристофана**), Маша («**Касатка**» **А.Н. Толстого**), Серафина Дела Роза («**Татуированная роза**» **Т. Уильямса**) и многие-многие другие. Всего не перечислить.

Драматические и трагедийные, характерные и комедийные роли, не столько характеры, сколько женские судьбы, все они причудливым образом сплелись в одну яркую творческую биографию, благодаря незаурядному актерскому дарованию, высокому мастерству и обаянию Натальи Исаевой. Все ее героини страстно протестуют, переживают внутренние конфликты, готовы на самопожертвование ради любви и высоких идеалов. Умение в одном образе сочетать хрупкость женской незащищенности с жизнелюбивой силой





духа, при этом окружить своих героинь аурой театральной праздничности, — в этом тайна притягательности Исаевой, ее неизменный успех и популярность у зрителей.

За рамками сцены ежедневная активная общественная работа: участие в культурных проектах, создании театрального музея, творческих встречах, конкурсах, а также профессиональная помощь молодым актерам, детям и просто любителям театра. И многолетняя работа **председателем Кировского отделения СТД РФ**.

Имя Натальи Исаевой вписано в первый том Большой Российской энциклопедии «Театр России. XXI век» в числе выдающихся артистов современности. Светлая память о ней навсегда останется в сердцах ее родных, друзей, коллег и зрителей.

*Кировское отделение СТД РФ
Кировский драматический театр
имени С.М. Кирова*

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 1–241/2021

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

Выпуск № 10-240/2021



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

СОБЫТИЕ

Юбилейный вечер, посвященный 100-летию ЦДТ-РАМТа

ФЕСТИВАЛИ

Первый международный фестиваль-конкурс «Улица Чехова» в Таганроге

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Белгородский государственный академический драматический театр имени М.С. Щепкина

ВСПОМИНАЯ

Галину Короткевич (Санкт-Петербург)
Николая Сличенко и Тамиллу Агамирову (Москва)

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru