

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 3-243/2021



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Судя по количеству материалов, которые вы присылаете в наш журнал, театральная жизнь не просто продолжается, но остается активной, несмотря на сложнейшую эпидемиологическую ситуацию: фестивали, премьеры, бенефисы, лаборатории, семинары, выставки активно действуют — и это прекрасно!

Многие российские театры отмечают юбилеи, каждый из которых становится событием не только для тех, чье служение причастно именно этому коллективу, но и для широчайшего круга зрителей-поклонников. И это, действительно, событие — потому что происходит вопреки. И мы с радостью делимся с вами, дорогие читатели, информацией о жизни наших театров, потому что радость эта объединяет нас в содружество, в сближение! Делимся с оптимизмом, позволяющим верить и надеяться.

Материалов приходит в журнал так много, что мы волей-неволей вынуждены часть из них переносить в следующие номера, испытывая досаду и понимая ваше неудовольствие этим обстоятельством. Ничего не поделаешь, друзья, не переживайте: все, что вы присылаете, будет опубликовано на страницах «Страстного бульвара, 10»!

В этот номер вошло много информации о прошедших фестивалях, о состоявшихся в России премьерах. Мы с вами вспоминаем тех, кто ушел из жизни, но продолжает жить в наших сердцах. Это очень важно, судя по откликам на наши традиционные рубрики «Вспоминаю» и «Театральная шкатулка». Мы с горечью и болью расстаемся с теми, кто верой и правдой служил искусству на протяжении десятилетий, но для того, чтобы сохранить о них живую и теплую память, необходимо жить и рассказывать о них молодым поколениям...

Рубрика «В России» постоянно пополняется названиями новых городов, и это отменно. Как и появление новых имен среди наших авторов.

Нас радует и то, что публикуемые в журнале тексты не просто расширяют географию, но и углубляют проблематику, идет ли речь о премьере в каком-то театре или о фестивале, когда проанализировать все увиденные спектакли порой не представляется возможным.

И еще мы стараемся привлечь ваше внимание к книгам, вышедшим в свет недавно или давно прочитанным и основательно забытым. Много необходимо вспомнить — особенно молодым режиссерам, считающим, что они открывают новые горизонты в осмыслении театральной эстетики. А это не совсем так, если совсем не так...

Берегите же себя, дорогие наши авторы, герои, читатели! Мы не просто рядом, мы — вместе!



*Искренне ваша,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



На обложке: «Дети Ноя».
Государственный драматический
театр «Комедианты»
(Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

Итоги VIII Съезда Союза
театральных деятелей
Российской Федерации 2

ДАТА

100-летие Государственного
академического театра
им. Евг. Вахтангова.

В. Фёдорова 4

В РОССИИ

Астрахань. *А. Абдрахманова* 16
Владимир. *В. Зиннатуллина* 20
Воркута. *И. Радова* 23
Курск. *К. Ташилова* 28
Тольятти. *А. Лазанчина* 33
Чайковский. *В. Бедерман* 38

ФЕСТИВАЛИ

Всероссийский театральный
фестиваль «Розовфест»
(Ярославль). *О. Игнатюк* 44

II Межрегиональный
фестиваль им. А.Н. Толстого
«Время театра» (*Сызрань*).
А. Игнашов 50

V Международный фестиваль
русской классической
драматургии «Горячее
сердце» (*Кинешма*).
А. Воронов 58

Третий фестиваль
национальных театров России
«Крымская театральная осень»
(Ялта). *Л. Лебедина* 62

IV Северный театральный
фестиваль (*Сыктывкар*).
В. Морозова 67

V Межрегиональный
фестиваль «Волга театральная»
(Самара). *Е. Плёбова* 76

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Семейный альбом»
(Московский академический
театр им. Вл. Маяковского).
Евг. Раздирова 88

«Стакан воды»
(Московский театр «Et Cetera»).
В. Фёдорова 94

ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Дети Ноя»
(Государственный
драматический театр
«Комедианты»). *Л. Варебрус* 99

ЛИЦА

Андрей Борисов
(Якутск). *Н. Старосельская* 104

Лев Сундстрем
(Санкт-Петербург). *К. Учитель* 110

Валерий Гришко
(Самара). *Н.С.* 112

Виталий Егоров
(Москва). *В. Пешкова* 115

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО

«Достоевский и театр».
Сборник статей.
К. Алексеева 124

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Самарский академический
театр драмы им. М. Горького.
Н. Старосельская 126

МИР МУЗЫКИ

«Мазепа» (Историческая
сцена Большого театра).
И. Новичкова 135

Международный конкурс
Юрия Григоровича
«Молодой балет мира»
(Сочи). *С. Колесникова* 142

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Дон Жуан — герой на все
времена. Беседы с Натальей
Крымовой. *М. Романова* 145

ВСПОМИНАЯ

Любовь Альбицкую
(Самара). *А. Игнашов* 152

ЮБИЛЕЙ

Леонид Трушкин
(Москва) 15

Антонина Кузнецова
(Москва) 42

Виктор Сухоруков
(Москва) 123

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Людмила Пашкова
(Москва) 156

Эдит Финк (*Самара*) 158

Геннадий Чихачев
(Москва) 159

ИТОГИ СЪЕЗДА

23 октября состоялся VIII Съезд Союза театральных деятелей Российской Федерации.

Сроком на пять лет Председателем Союза театральных деятелей Российской Федерации избран – **Калягин Александр Александрович**;

Председателем Центральной контрольно-ревизионной комиссии Союза театральных деятелей Российской Федерации – **Чернышев Константин Витальевич**.

Также избран Секретариат СТД РФ в количестве 32 человек и в следующем персональном составе:

АЙГУМОВ Айгум Эльдарович
 АРЕФЬЕВ Владимир Анатольевич
 АБУШАХМАНОВ Айрат Ахатович
 АФНАСЬЕВ Сергей Николаевич
 БЕРТМАН Дмитрий Александрович
 БИКЧАНТАЕВ Фарид Рафкатович
 БОРОДИН Алексей Владимирович
 БРУСНИКИНА Марина Станиславовна
 ГАЛЬЧЕНКО Владимир Александрович
 ДУРНЕНКОВ Михаил Евгеньевич
 ЕВСЕЕНКО Николай Иванович
 ЖУРАВКИН Евгений Иванович
 ЗЕХОВ Заурбий Хатунович
 ЗОЛОВОИЦКИЙ Игорь Яковлевич
 ИВАНОВ Константин Анатольевич
 КАБАЙЛО Сергей Эдуардович
 КИРИЛЛОВ Константин Геннадьевич





ЛЕВАНДОВСКИЙ Сергей Алексеевич
 МОЗГОВОЙ Дмитрий Александрович
 МОРОЗОВ Сергей Анатольевич
 МУСТАЕВ Александр Гаевич
 НОВИКОВА Лариса Романовна
 НОВОХИЖИН Юрий Михайлович
 ПАРШИН Сергей Иванович
 ПАШНИН Андрей Иванович
 ПЕТРОВ Андрей Борисович
 РОДИОНОВ Дмитрий Викторович
 СТЕБЛОВ Евгений Юрьевич
 СУНДСТРЕМ Лев Геннадьевич
 ТАРТАКОВСКИЙ Владимир Израилевич
 ТРУБОЧКИН Дмитрий Владимирович
 УЧАЙКИНА Светлана Николаевна

КАЗАКОВА Татьяна Сергеевна
 КАЛИНИН Илья Владимирович
 КУРЫШЕВ Виктор Николаевич
 ЛИТВАК Марк Дмитриевич
 МАСЛЕННИКОВ Александр Александрович
 ПЕЛЫМСКИЙ Алексей Николаевич
 САЛАХУТДИНОВ Адисон Асхатович
 ЧЕТИН Анатолий Пахомович
 ШИЛЬКРОТ Виктор Ильич

Фото Инны АФАНАСЬЕВОЙ

Сформирована Центральная контрольно-ревизионная комиссия СТД РФ в количестве 11 человек и в следующем персональном составе:

ИЛЬИН Борис Валерьевич
 ИЛЬИНА Татьяна Федоровна

ВЕК ВАХТАНГОВСКОГО ТЕАТРА

Спросите знатоков и любителей театра — в чем суть понятия вахтанговский?

В один голос скажут, что вахтанговское — это праздник, ирония, торжество актерского мастерства, особый способ существования на сцене, отказ от натурализма и бытового правдоподобия... И все будут правы, но никто не даст исчерпывающего определения. Потому что вахтанговское — всегда существующее и вечно ускользающее волшебство театра, его магия, его умение распознавать и воплощать таинственный язык сфер.

100 лет назад, 13 ноября 1921 года, в особняке Берга, расположенном по адресу Арбат, 26, восстановленном руками самих студийцев, мечтающих об актерской славе и своем театре, открылся новый театр. **Третья студия МХТ** решительно заявила о себе.

Играли «**Чудо святого Антония**» во второй редакции в постановке **Евгения Вахангова**.

После спектакля состоялся концерт с участием **К.С. Станиславского**, **А.И. Южина**, **Михаила Чехова**, самого Евгения Богратионовича, певицы **Зои Лодий** и пианистки **Надежды Голубовской**.

Мог ли кто-нибудь из студийцев, всей душой преданных театру и верящих в себя и в свое дело, предположить, что через 100 лет их дегиче станет одним из лучших и знаменитых театров России, будет признано во всем мире? Их опыт будут изучать, им станут подражать, они окажутся предметом восхищения...

Вспоминая Вахангова 29 ноября 1922 года, через полгода после его кончины, нарком просвещения **А.В. Луначарский** сказал: «Надо, чтобы та любовь, которую Вахангов чувствовал к своему творению, чтобы та работа, которую он с вами произвел, оказалась стальным обручем, который сохранит единство коллектива и не даст ему распасться. Надо,

чтобы и впредь тот пример, который он являл в творчестве с молодежью, был сохранен, но не так, как хранят мумию в музее, а чтобы он оказался живым».

Его пожелание осуществилось.

В театре Вахангова в течение века сохранились традиции, неизбежность устоев и даже неизменный за все сто лет адрес. Революция, НЭП, социалистическое строительство, героическая тематика, великая мировая литература и советская классика занимали свое место на сцене. Спектакли Вахтанговского театра становились вехами в истории развития советского, а позже российского и мирового театра.

Театр не подстраивался под власть, он искал точки соприкосновения со стремительно меняющейся действительностью.

Евгений Вахангов. 1914





Труппа театра. 1921

стью, виртуозно соединяя чисто театральные открытия, поиски формы и современного способа существования актеров на сцене и умения откликнуться на вызовы времени, услышать те подземные токи, которые определяли лицо эпохи.

Великие актеры выступали на этой сцене, умножая славу коллектива: **Ц. Мансурова**, **Б. Шукин**, **Р. Симонов**, **И. Толчанов**, **И. Рапопорт**, **О. Глазунов**, **А. Горюнов**, **А. Орочко**, **Е. Алексеева**, **Д. Андреева**, **М. Синельникова**, **В. Куза**, **М. Астангов**, **С. Лукьянов**, **Н. Плотников**, **М. Ульянов**, **В. Этуш**, **Ю. Яковлев**, **Н. Гриценко**, **В. Лановой**, **В. Шлезингер**, **Ю. Борисова**, **В. Шалевич**, **Лариса** и **Галина Пашковы**, **Л. Целиковская**. Их традиции продолжают сегодня **Л. Максакова**, **И. Купченко**, **Е. Князев**, **О. Тумайкина**, **С. Маковецкий**, **В. Симонов**, **М. Суханов**, **В. Вдовиченков**, **М. Аронова**, **Н. Гришаева**, **А. Дубровская**, **О. Лерман**, **М. Волко-**

ва, **В. Добронравов**, **Е. Крегжде**, **А. Иванов** и многие другие.

За долгие годы шесть главных режиссеров и художественных руководителей определяли лицо театра: **Евгений Богратионович Вахтангов** — создатель Театра, постановщик спектаклей «Чудо святого Антония», «**Вечер А.П. Чехова**», «**Принцесса Турандот**»; **Алексей Дмитриевич Попов**, поставивший на сцене Театра шесть спектаклей, в числе которых «**Виринея**», «**Зойкина квартира**», «**Заговор чувств**», «**Разлом**». Это он привел в театр Вахтангова новых авторов — **Л. Сейфуллину**, **М. Булгакова**, **Ю. Олешу**, **Б. Лавренева**, **Н. Погодина**; **Рубен Николаевич Симонов** — актер, ученик **Е.Б. Вахтангова**, художественный руководитель и главный режиссер (1939–1968), блестящий актер, поставивший на этой сцене 39 спектаклей; **Евгений Рубенович Симонов** — главный режиссер, с именем которого связан



«Чудо святого Антония». Е.Б. Вахтангов с учениками на репетиции. 1921

«Чудо святого Антония». Антоний — Ю. Завадский. 1921

взлет театра на рубеже 1950–1960-х годов: в его спектаклях раскрылись дарования тех, кого принято называть вторым поколением вахтанговцев — Юлии Борисовой, Юрия Яковлева, Михаила Ульянова, Василия Ланового, Владимира Этуша... **Михаил Александрович Ульянов**, сохранивший театр в «лихие» 1990-е. **Римас Владимирович Туминас** — художественный руководитель театра с 2007 года. Среди поставленных им спектаклей признанные не только в нашей стране шедевры: «Дядя Ваня», «Пристань», «Маскарад», «Евгений Онегин», «Царь Эдип», «Война и мир». С его именем связан расцвет театра последнего десятилетия.

Театр Вахтангова дарит радость, заставляет смеяться, сострадать, задумываться, гневаться, испытывать катарсис — сопереживание и очищение в высоком смысле слова, и снова открывать для себя волшебный мир, где игра и жизнь встречаются на подмостках. Принци-



пом существования вахтанговского театра со времен его основателя было стремление приподнимать зрителя над суетой и сиюминутными проблемами, приобщая к вечности, к решению важнейших вопросов бытия, одновременно даря ни с чем не сравнимую радость наблюдать преобразование повседневности средствами искусства, осознать могущество человека, умеющего силой таланта и искренностью чувств подниматься до понимания истинной ценности бытия.

Сегодня нам кажется вполне логичным поступательное развитие Театра, а 100 лет назад решалась судьба любимого ребенка Вахтангова. Через полгода после открытия триумфальная «Принцесса Турандот» закрепила успех Студии, но... Ранняя трагическая смерть основателя – гениального режиссера Евгения Вахтангова поставила вопрос о самом существовании нового коллектива, поскольку формально Студия была частью Художественного театра, с 1920 года стала 3-й Студией МХТ. Девять лет Вахтангов создавал театр: с 1913 года, момента встречи с молодыми энтузиастами, просившими его возглавить новую студию, до 1922. Сам театр просуществовал при нем всего полгода, до времени кончины Евгения Богратионовича. Но верные ученики не дали разрушить свой дом. Выдержали противостояние, не поддались уговорам Вл.И. Немировича-Данченко, не верящего в жизнеспособность коллектива, оставшегося без вожака. Владимир Иванович предлагал Студии «влиться» в состав Художественного театра. Произошел раскол: часть вместе с составом школы перешла в Художественный театр, часть решила отказаться от лестного предложения и продолжать дело Вахтангова. Студийцы, готовые отстаивать свой театр, сплотились, им помог нарком просвещения А.В. Луначарский, ведавший театрами. В 1926 году Студия стала **Театром имени Вахтангова**. Немалую роль сыг-



«Принцесса Турандот». Турандот — Ц. Мансурова. 1922

рал в этом и режиссер, соратник Вахтангова по 1-й Студии МХТ, Алексей Дмитриевич Попов. Именно он с помощью молодых советских литераторов наполнил спектакли вахтанговцев живым дыханием времени. Настоящим прорывом стала его постановка повести Л.Н. Сей-



«Принцесса Турандот». Адельма — А. Орочко. 1922

фуллиной «Вириния» — один из первых московских спектаклей о революции, о человеке новой эпохи. Благодаря его спектаклям театр уверенно выдвинулся в лидеры театральной Москвы и подтвердил свое право на самостоятельное существование.

В 1936 году, к 15-й годовщине создания театра, К.С. Станиславский прислал коллективу поздравительное письмо, где были важные слова: «После смерти дорогого вашего учителя Е.Б. Вахтангова вы не разбрелись в разные стороны, а, напротив, крепко сплотились и создали дружный коллектив, управляемый на основе театральной дисциплины и этики,

внушенных вам вашим учителем. Это ваша большая заслуга, которую мы все высоко ценим. Это ваша большая победа».

В предвоенные годы укрепилась слава Вахтанговского как одного из самых заметных театральных коллективов страны. Великая Отечественная война стала временем тяжелейших испытаний для театра. В июле 1941 года единственный театр в Москве — Вахтанговский — был разрушен прямым попаданием авиабомбы, помещение превратилось в руины, погибли известный актер **В.В. Куза**, актер **Н. Чистяков**, курьер **П. Ланцов**. Не вернулись с фронта 44 артиста и служащих театра, ушедших в действующую армию. Война оборвала и жизнь спектаклей «**Дон Кихот**» и «**Маскарад**», поставленных накануне войны, исчезнувших из репертуара, практически не начав своей творческой жизни.

Героический путь прошел **Фронтной филиал театра** по дорогам войны, дав в период с 1942 по 1945 гг. **1650** представлений. Его директором был **Исай Спектор**, позже занимавший заметное место в руководстве театра, художественным руководителем — актриса **А. Орочко**, первая Адельма в «Принцессе Турандот», ученица Евг. Вахтангова.

В сложных условиях работал Театр Вахтангова в эвакуации в **Омске 22 месяца** с октября 1941 по август 1943 гг., выпустив пять спектаклей, среди которых такие значительные, этапные постановки, как «**Фронт**» и «**Сирано де Бержерак**». Вернувшись в Москву, театр показывал спектакли в здании в переулке Садовских (ныне Мамоновский пер., помещение МТЮЗа), там же, на спектакле «**Мадемуазель Нитуш**» актеры и зрители узнали об окончании войны.

В 1948 году театр вернулся на Арбат, в дом № 26, в восстановленное по проекту архитектора **П.В. Абросимова** здание, открывшее свои двери на месте пепелища. Первый спектакль там был сыгран в ноябре 1949 года — «**Крепость на Волге**».



«Егор Булычѣв и другіе». Егор — Б. Щукін. 1932



«Маскарад». Князь Звездич — В. Куза. 1941

Значителен вклад в формирование Вахтанговского театра **Бориса Захавы**, который впервые обратился к драматургии **М. Горького**, а «Егор Булычѣв и другіе» с **Борисом Щукіным** в главной роли стал одним из самых значительных горьковских спектаклей в истории не только Вахтанговского, но и советского театра. Несколько спектаклей актера и режиссера **Иосифа Рапопорта** стали заметными событиями в жизни вахтанговцев. **Александра Ремизова** свой первый значительный спектакль «Перед заходом солнца», с **Освальдом Глазуновым** в главной роли, поставила перед войной. Расцвет ее режиссерского дара пришелся на 60–70-е годы. Одна

за другой выходят ее яркие, умные, увлекательные, мастерски сделанные работы. «Идиот», «Дамы и гусары», «Миллионерша», «На всякого мудреца довольно простоты», «Насмешливое мое счастье», «Шаги командора»... **Александра Ремизова** сочетала умение работать с серьезными текстами, постигая автора, и великолепным даром ставить комедии. В ее спектаклях сыграли одни из лучших ролей **Юлия Борисова**, **Владимир Этуш**, **Василий Лановой**, **Николай Гриценко**, **Юрий Яковлев**, **Николай Плотников**, **Людмила Максакова**.

Спектакли, поставленные **Рубеном и Евгением Симоновыми**, **Александрой Ремизовой** восхищали Москву, находи-



«Филумена Мартурано». Доменико — Р. Симонов,
Филумена — Ц. Мансурова. 1956



«Город на заре». Веня Альтман — Ю. Яковлев,
Наташа — Ю. Борисова. 1957

ли общественное признание. Театр сумел выстоять в самых трудных испытаниях. В конце 80-х — начале тяжелых 90-х удалось сохранить его от раскола, удержать артистов в труппе, не опуститься до уровня низких вкусов, возобладавших в обществе, не опошлиться, не пойти на поводу у сиюминутной сомнительной моды. В эти нелегкие времена Вахтанговский театр сохранил свое достоинство, чтобы снова обрести полное дыхание в конце 2000-х.

... Шли годы. Театр хорошел, осваивал новые пространства. В свое время, в начале 90-х, неувядаемой славой покрыла себя **Малая сцена**. Там до сих пор стоит роскошный огромный буфет, которому довелось стать сценической площадкой благодаря фантазии режиссера

Петра Фоменко, постановщика спектакля «**Без вины виноватые**».

Сегодня в театре шесть сцен — основная, или историческая (1055 мест), Новая сцена-трансформер на 250 мест и Арт-кафе, готовое принять около 100 человек. В 2017 году бывший **Театр имени Рубена Симонова** вошел в структуру Вахтанговского театра, стал называться **Симоновской сценой**, в нем открыли два зала — Камерный (119 мест) и амфитеатр на 117 мест. А рядом, в Малом Николопесковском переулке, в **Студии театра** (35 мест), тоже идут спектакли. И каждый вечер на всех сценах аншлаги. Посещаемость в театре одна из лучших в столице и в стране — более 96%.

Римас Туминас сумел вдохнуть новую жизнь в эти стены, изменить репертуар,

определить вектор движения коллектива. Спектакли метафорические, глубокие, парадоксальные, по-своему продолжают и развивают заветы отца-основателя Евгения Вахтангова. 13 спектаклей, поставленных Римасом Туминасом с 2008 по 2021 год – золотой фонд театра.

За век существования здесь ставили спектакли многие режиссеры. Среди них – **Николай Акимов**, чей «Гамлет» с **Алексеем Горюновым** в титульной роли вызвал много споров, но остался яркой легендой. Или **Роберт Стура** – его «Брестский мир» озаменовал начало перестроечных процессов в театре. Польский режиссер **Август Ковальчик**, **Мирослав Белович** из Югославии, известный европейский режиссер **Сильвиу Пуркарете**, **Луко ди Фуско** (Италия), **Йозуа Рёзинг** (Германия).

С большим успехом много лет шли спектакли в постановке **Сергея Яшина**, **Адольфа Шапиро**, **Аркадия Каца**, **Гаррия Черняховского**, **Александра Горбана**, **Романа Виктюка**. Свой последний спектакль «Бесы» на сцене родного театра, где много лет проработал актером, выпустил мэтр российского и мирового театра **Юрий Любимов**.

С интересом встречает публика спектакли **Владимира Иванова**, **Владимира Мирзоева**, **Анжелики Холиной**, **Юрия Бутусова**, **Михаила Цитриняка**, **Александра Коручекова**, **Уланбека Баялиева**, **Автандила Варсимашвили**, **Ольги Субботиной**, **Натальи Ковалевой**, **Светланы Земляковой**, **Анны Горушкиной**.

Сегодня в Вахтанговском театре тон задают спектакли, поставленные художественным руководителем театра Римасом Туминасом. Период с 2007 по 2021 стали годами абсолютного расцвета Вахтанговского театра. Приход на пост художественного руководителя режиссера из Литвы Римаса Туминаса, выпускника московского ГИТИСа, озаменовал начало нового чрезвычайно плодотворного этапа в развитии театра. Каждая работа Туминаса – это покорение



«Варшавская мелодия». Гелена — Ю. Борисова, Виктор — М. Ульянов. 1967

еще одной творческой вершины. За последние годы театр неоднократно показывал спектакли во многих регионах России – от Южно-Сахалинска до Калининграда, от Архангельска до Сочи и Владикавказа, в европейских столицах – Париже, Лондоне, Афинах, Вильнюсе, Риге, Таллине, Тбилиси. Был на фестивалях в Германии, Италии. С успехом в течение трех лет подряд проходили гастроли в США (Нью-Йорк, Сан-Франциско) и в Канаде (Торонто). Театру рукоплескали в Тель-Авиве и Стамбуле. Первые вахтанговцев увидели в Китае (Пекин) и на Кубе (Гавана).



«Идиот». Князь Мышкин — Н. Гриценко, Аглая — Л. Целиковская. 1958

«На всякого мудреца довольно простоты». Турусина — А. Казанская, Крутицкий — Н. Плотников. 1968



В 1921 году вахтанговский коллектив насчитывал 45 человек, сегодня в труппе театра — 110 артистов, среди которых — наша звезда, легенда вахтанговской сцены, народная артистка СССР, Герой Социалистического труда **Юлия Константиновна Борисова**.

100 лет назад, «следуя общим законам студийной этики, ее [студии] участники выполняли любые обязанности, являлись и билетерами, и помрежами, и декораторами, и бутафорами», — вспоминал театральный критик **П.А. Марков** о том времени. Сегодня в театре трудится 417 человек, из них 307 — художественно-постановочная часть, режиссерское управление, администрация, хозяйственные службы, все те, кто обеспечивает слаженную, четкую работу на сцене, встречает и помогает зрителям, решает множество самых разных финансовых, юридических, инженерных и прочих вопросов. Театр не место службы, а место служения, недаром стаж многих сотрудников измеряется десятилетиями — 40, 50, даже 60 лет преданно трудятся они во славу родного коллектива, ощущая себя частичкой огромного, важного, уникального дела.

В репертуаре Театра Вахтангова 2021 года **52 спектакля**. Подготовлены четыре экскурсии — по Новой сцене, Исторической, в мемориальной квартире Вахтангова в Денежном переулке. Спектакль-променад по памятным для Театра местам Москвы.

В 2010 году Римас Туминас пригласил на должность директора **Кирилла Игоревича Крока**. Опытный театральный работник, прошедший все ступени карьерного роста от монтировщика сцены, заведующего художественно-постановочной частью до директора-распорядителя одного из московских театров и проректора Школы-студии МХАТ. Он стал настоящим помощником и союзником Туминаса, инициатором многих начинаний в непростом деле строительства и развития Театра. Сложно перечис-

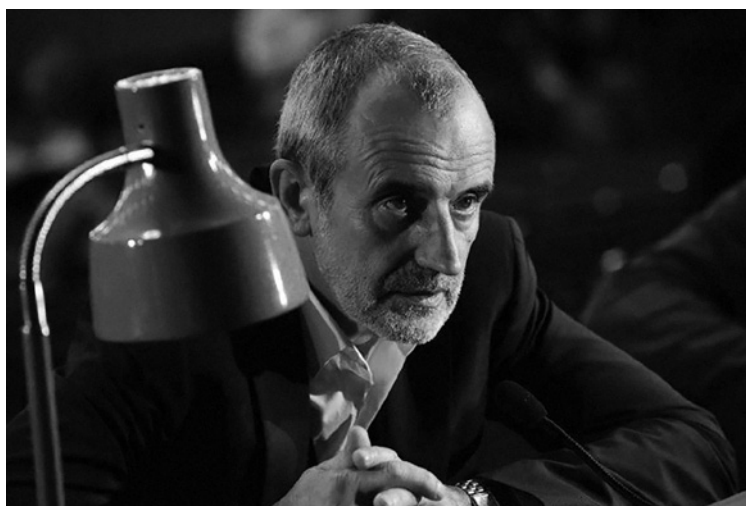


«Женитьба Бальзаминова». Белотелова — М. Аронова. 1992

слить все проекты, обязанные своим появлением неутомимой энергии Крока: это и завершение строительства Новой сцены, реконструкция Симоновской сцены, появление общежития для молодых актеров, ремонт здания Студии, реставрация **Музея-квартиры Евг. Вахтангова в Денежном переулке**, повышение финансовой успешности Театра, высокий уровень оплаты труда, безупречное проведение многочисленных гастролей по России и за рубежом, сохранение живой исторической памяти — издание многочисленных мемуаров и театроведческих исследований, возобновление газеты «**Вахтанговец**». И, ко-



«Пристань». «Благосклонное участие». Бывшая актриса Императорского театра — Г. Коновалова. 2011



Римас Туминас

нечно, восстановление родового гнезда Е.Б. Вахтангова — **Дома во Владикавказе**, в котором в **2022 году** после масштабной реконструкции откроется **Культурный центр**.

Сегодня Театр Вахтангова — известный в мире бренд, один из лучших, значительных, художественно состоятельных и финансово успешных театральных коллективов страны.

Театр Вахтангова всегда славился особым братством, был настоящим «театром-домом», «театром-семьей» — и это заслуга тех актеров и сотрудников театра, которые бережно сохраняют традиции, заложенные его основателем 100 лет тому назад!

*Валентина ФЁДОРОВА
Фото из архива театра*

«ДЕЛАЮ, ЧТО ЛЮБЛЮ...»

10 ноября исполнилось **70 лет** Леониду **ТРУШКИНУ**. Артист, режиссер, основатель **Театра Антона Чехова**, созданного в **1989 году** вместе с **Евгением Роговым**. Это была первая в стране частная антреприза — опыт, казавшийся навсегда ушедшим из отечественной театральной жизни вскоре после Октябрьской революции. Трушкин окончил **Высшее театральное училище им. Б.В. Щукина**, поступил в труппу **Ленинградского театра Комедии**, затем работал в **Московском областном театре драмы**, а потом в **Театре им. Вл. Маяковского**, где выразительно и сильно сыграл **Треплева** в чеховской «**Чайке**». Но актерская стезя не увлекла артиста — Трушкин стремился к режиссуре и в 1986 году поступил на **режиссерское отделение ГИТИСа** в мастерскую **А.В. Эфроса**. По окончании первой его режиссерской работой стал «**Вишневый сад**», и сегодня можно смело сказать, что имя Чехова явилось для созданного им театра не просто символом, но этической программой, которая по сей день живет в атмосфере, выборе репертуара, приглашении именно тех артистов, без которых Леонид Трушкин не представляет себе воплощения спектакля. В его постановках участвовали и с наслаждением работали ушедшие из жизни **Любовь Полищук, Евгений Евстигнеев, Людмила Гурченко**. Играли **Олег Басилашвили, Александр Ширвиндт, Константин Райкин** и другие. Продолжают сотрудничество с театром **Геннадий Хазанов, Федор и Иван Добронравовы, Борис Хвошнянский, Семен Фурман, Инга Оболдина, Светлана Тимофеева-Летуновская, Дарья Повереннова**...

На сцене Театра Антона Чехова шли и идут спектакли, неизменно привлекающие внимание публики: «**Гамлет**», «**Сирано де Бержерак**», пьесы западных авторов — **Спэйда, Миллера, Баэра, Мозма, Вебера, Камолетти, Губача**. Леонид Трушкин открыл зрителям новое имя — два спектакля по пьесе канадца **Норма Фостера «Забор»** и «**Спасатель**» заставляют не только ощутить смех сквозь слезы, но всерьез задуматься о собст-



венной жизни и ее подлинных ценностях... Пожалуй, это — одно из характерных, отличительных качеств режиссуры Леонида Трушкина: он не гонится за спецэффектами, за роскошью сценографии и костюмов, он сосредоточен на жизни человеческого духа. Может быть, именно поэтому артисты, широко известные по кинематографу, нередко сталкивающиеся в театрах с отсутствием того, без чего прежде невозможен был ни один спектакль, — тщательным разбором, так увлечены работой с ним и предстают в неузнаваемом качестве? И многие с нетерпением ждут декабрьской премьеры спектакля по пьесе **Джо Ди Пьетро «Последняя любовь»** с **Ольгой Остроумовой** и **Геннадием Хазановым** в главных ролях, потому что Трушкин вновь окажется верен тому, что сказал в одном из давних интервью: «**Делаю, что люблю...**»

Когда-то **Михаил Задорнов** четко определил почерк Леонида Трушкина: «**Между смехом то и дело подкатывает комок к горлу. Вот это и есть настоящее мастерство, которого так не хватает современным режиссерам.**»

Успехов Вам, дорогой Леонид Григорьевич, процветания Вашему уникальному театру, создающему на своих подмостках атмосферу, счастливую для тех, кто по обеим сторонам ramпы!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

АСТРАХАНЬ. Перечитывая Достоевского

Астраханский драматический театр открыл свой 212-й сезон и второй сезон под руководством режиссера, заслуженного артиста России **Александра Огарёва** премьерой «**Братьев Карамазовых**» по роману **Ф.М. Достоевского**, посвященной 200-летию юбилею великого писателя. Спектакль создан при поддержке Гранта Министерства культуры Российской Федерации.

Идея поставить роман, являющийся итогом творчества классика русской литературы, некой квинтэссенцией его творчества, не случайно появилась в режиссерском портфеле Александра Огарёва. За свою долгую профессиональную жизнь он неоднократно обра-

щался к произведениям Федора Михайловича. На начальном этапе работы над спектаклем режиссер говорил: «Хотелось бы, чтобы наш Достоевский не выглядел унылым, болезненным, как часто его воспринимают, скучным и неактуальным классиком. Я воспринимаю Федора Михайловича как самого светлого и оптимистичного из всех русских писателей. Потому что, проводя своих героев через все ужасы жизни, он всегда противопоставляет земному аду свет божественной любви. При этом он никогда не сбивается в назидание, свойственное Толстому, или в бунинскую многозначительность. Он ясен и прекрасен. Его диалоги живые, парадоксальные, остроумные, легкие. Его философия са-

«Братья Карамазовы». Катерина Ивановна — Л. Альмяшева, Грушенька — Н. Подкопаева





Алексей — А. Мерецкая, Иван — И. Вакулин, Федор — А. Ганнусенко

моиронична и всегда самим же автором ставится под сомнение, всесторонне проверяется насмешливыми контраргументами, чтобы таким образом закалиться и окрепнуть».

Город принял спектакль по-разному... Мнения кардинально разделились. Кому-то он очень понравился, кто-то не принял его. Вероятно, так и должно быть. Искусство должно рождать споры. По крайней мере, постановка никого не оставила равнодушным. А это уже хорошо и для города, и для театра.

Вот что написали на страницах печати журналисты и блогеры:

«Заслуженный артист России Огарёв за год работы в Астрахани показал, в каком направлении он ведет коллектив, и к чему нужно быть готовой местной публике. Его различные по форме спекта-

кли, поставленные в прошлом сезоне, объединяет общий лейтмотив, в котором слышится настойчивое стремление режиссера быть максимально правдивым, иногда не считаясь с общепринятыми устоями и привычками. Нынешняя премьера также стала откровением: через эффектные приемы проступает обнаженная прямота, беззащитность человеческой души перед роковыми обстоятельствами и непреодолимыми искушениями».

Жанр своего спектакля режиссер Александр Огарёв определил как «путешествие в русскую действительность». Главным «путешественником» повествования является Алёша Карамазов, который в контексте режиссерской интерпретации и концепции автора инсценировки Огарёва является главным героем. Ли-

ния Алёши Карамазова определена как основная. Все события, происходящие в спектакле, представлены его глазами, его отношением к событиям, его видением происходящего.

По мнению **Нatalьи Коротченко**, «астраханская сценическая версия «Братьев Карамазовых» — это путешествие по лабиринту человеческих страстей, заблуждений, очарований, в которое отправляет главного героя старец Зосима. Постигая мир, Алексей обнаруживает невозможные сочетания хрупкой нежности и звериной жестокости, горячего желания любви и ослепляющей ненависти».

Тем не менее, Алёша, как и автор, а вместе с тем и создатели спектакля, верит в спасение души и в возможность перерождения, о чем свидетельствует звучащая в финале «Притча о луковке», как о наличии добра даже в самой черной душе и как свет надежды, который никогда не должен покинуть человечество.

Екатерина Некрасова уверена: «То, что роль Алексея Карамазова исполняет женщина (**Александрина Мерецкая**), не воспринимается диссонансом. Вместо «пышущего здоровьем подростка» зритель видит хрупкое существо с астматической одышкой, которая наступает всякий раз, когда Алексею предстоит выйти на новый виток противоречий с окружающими его людьми и поисками внутреннего убежища от несовершенства мира. Среди персонажей спектакля практически нет идеально здоровых людей. Физические и психологические отклонения от общепринятых норм не шокируют, а лишь подчеркивают многосложность вариантов оправдания поступков на тернистом пути к истине».

Возвращаясь к сюжету спектакля, хочется отметить, что инсценировка не предполагает, да и не может предполагать раскрытие всех сюжетных линий многослойного романа, подробное раскрытие всех образов. Однако вот что пишет на страницах сайта Союза писате-

лей Астрахани **Александр Токарев**: «Архисложная задача — сжать поистине великую книгу до масштабов спектакля так, чтобы и содержание отражалось, и мысль автора была понятна. Но у создателей получилось. Все основные герои на месте. Основные сюжетные линии развиваются. Даже Черт, воображаемый Иваном, присутствует. Правда, не в исполнении какого-то актера, а в виде проекции на стене... Главное же достоинство спектакля в том, что его создателям удалось передать атмосферу Достоевского — тягучую, гнетущую, наполненную страхом, страданием, горечью, истерией и психопатией. И актеры этой атмосферой прямо-таки пропитаны, играют как будто на грани нервного срыва».

Спектакль «Братья Карамазовы» сложен не только литературной основой, актерской игрой, но и технически. «Эффектов в новообретенном спектакле драмтеатра много: неожиданная подача традиционных образов, отсылка к восточным мотивам, натуралистические сцены, символы, аллегории, музыкальные ходы, эксперименты с пространством, попытки заставить зрителей врасплох игрой света. Тончайший психологизм Достоевского, переданный через зрелищность, в моменте достигал своего апогея, резонируя с ожиданиями публики, иногда переворачивая и опровергая их».

«Братья Карамазовы» — спектакль синтетический, играющий на всех струнах зрительского восприятия. Кому-то запомнится только картинка, кто-то поймает в нем мощный эмоциональный импульс, а другой уйдет из театра с убеждением, что возможность спастись есть у каждого, даже самого безнадежного человека — главное, не упустить ее и не сорваться вниз в «огненное озеро», — отмечает Екатерина Некрасова.

«Современный образно-пластический язык — важное средство передачи внутреннего состояния героев. С его помощью исследованы различные зоны чело-



Смердяков — К. Имеров, Марья Кондратьевна — Е. Смирнова

веческого существования — пространственная, духовная, эмоциональная», — писала **Ли́ра Немцова**.

На премьере присутствовал московский театральный критик **Александр Вислов**. На встрече с творческим коллективом театра он провел подробный анализ спектакля и резюмировал свой разбор такими словами: «Братья Карамазовы» — путешествие в русскую действительность, предложенная талантливым режиссером Александром Огарёвым, — это не современная попытка погружения в Достоевского, это инновация. Режиссер придумал в каждой серийной истории какие-то «обманки»: когда проходишь через ряд волшебных изменений, снижается градус произведения. Огарёв сознательно выводит на

сцену ситуации из романа в странных плоскостях... Совершенно гениален, замечателен пролог спектакля: перед величиной, масштабностью мироздания и романа мы такие маленькие...»

Астраханские деятели культуры проявили огромный интерес к премьере сезона. Одним из первых после показа выразил восхищение музыковед **Константин Гузенко**: «Потрясающая драма, перемешанная с артхаусом, с реалистическим театром, экзистенциализмом, символизмом и еще Бог знает с чем. При этом ощущение чего-то щемящего, светлого, очищающего, непонятного».

Подготовила Анна АБДРАХМАНОВА
Фото Екатерины НЕКРАСОВОЙ
и Татьяны ШАБУНИНОЙ

ВЛАДИМИР. По ту сторону Дона

Премьерный спектакль с таким названием открыл новый театральный сезон **Владимирского академического драматического театра**. Сценическую версию по мотивам романа **Михаила Шолохова** «**Поднятая целина**» представил режиссер **Владимир Кузнецов**, в значительной мере изменив и его философское звучание.

«Спектакль «По ту сторону Дона» — это попытка разобраться в тех бурных событиях, страстях, любви и смерти, — говорит Владимир Кузнецов. — Сегодняшними глазами взглянуть на судьбы, характеры и поступки когда-то очень популярных, даже хрестоматийных героев, погрузившись в колорит быта и нравов Донского казачества далеких лет». В постановке по канону русского психологического театра все подчинено раскрытию человеческих взаимоотношений, тщательно подобран текст для инсценировки прозы, раскрытия характеров персонажей. Ставшая названием фраза «По ту сторону Дона» принадлежит одному из героев романа, Андрею Разметнову. И это не просто географическое расположение места действия. Это место того самого счастья, которое где-то там, на другом берегу реки.

Раздвигается занавес, и зрители «входят» в атмосферу хутора Гремячий Лог во времена раскулачивания и коллективизации. Сразу понятно, что речь пойдет о тех, кто живет обычной земной жизнью, растит хлеб и детей. Первая сцена — очень сильная, проникающая до самых душевных глубин. Страстно прозвучал монолог Евдокии, поруганной «белыми» казаками жены «красного» Разметнова в исполнении **Нatalьи Демидовой**: «Родненький мой Андрюшенька! Споганили меня проклятые, смывались надо мной и над моим сер-

дцем к тебе. Не гляну я на тебя и не увижу теперь белого света... Нашу любовь с тобой я помню и на том свете буду помнить...»

Режиссер и сценограф выстроили на сцене несколько меняющихся «картин», что напоминает «экранные эпизоды», каждый из которых представляет столкновение разных правд, свой отдельный «мир». Мизансцены строятся из переходов действующих лиц, словно на шахматной доске. Это прямые метафоры — ясные, как контрасты света и тьмы. Сценографическое решение для предметных метафорических воплощений придумал главный художник Московского театра «Бенефис», художник-постановщик **Дмитрий Дробышев**, с которым Кузнецов работал в нескольких спектаклях. Здесь они снова применили оригинальную сценографию, выстроив на сцене «стальной плетень», пространство перед которым становится то избой, то лугом, то местом свиданий и расставаний, то местом бунта хуторян, то местом собраний и поединков. Такая театральная условность поднимает спектакль над бытом. Посредством подобного визуального решения режиссер и сценограф предлагают зрителю мысленно переместиться в атмосферу 1930 года, на хутор Гремячий Лог, за Дон. Ради этого и художник по костюмам **Нatalья Авдонина** (Электротheater «Станиславский») создала костюмы, стилизованные под далекую эпоху.

Владимир Кузнецов сохранил в инсценировке и своеобразие шолоховского отношения к языку, которое заключается в том, что различные языковые пласты соединяются, становятся способом создания характеров. Так, в языке орденноса, секретаря партийки Нагульнова донской диалект сочетается с заученными оборотами книжной речи, га-



«Поднятая целина». Сцена из спектакля

зетными штампами и крепкой приправой кавалерийского словца. Именно нагульновские речи помогли актеру **Вячеславу Леонтьеву** создать противоречивый образ героя.

Колоритную световую партитуру постановки простроила художник театра «Новая опера», лауреат Национальной премии «Золотая Маска» **Майя Шавдагуашвили**. Изменчивость силы света на сцене удивительным образом сплетается с многоплановой музыкой. Композитор **Павел Акимкин** (Москва) написал к спектаклю выразительную музыку, в которой отражена ясная драматургическая линия. Музыка, на мой взгляд, является сильной стороной спектакля. Она погружает слушателя в детали философского замысла режиссера. Оригиналь-

ным и смелым шагом в работе над музыкальным оформлением стали казачьи песни в исполнении актеров театра. Во время хорового звучания, которое подготовил хормейстер **Андрей Федоскин** (Москва), участники создают выразительный ансамбль.

Несомненная удача спектакля состоит в безошибочном выборе исполнительниц. Хороший актерский состав (21 человек) сложился в чуткий, гармоничный ансамбль. Выделяется фигура деда Щукаря — балагура, сельского брехуна, сыгранного заслуженным артистом Эстонии **Владимиром Лаптевым**. Легко, с юмором он придает действию особую тональность происходящего, помогает проникнуть в то состояние, которым может одарить лишь «живой» театр.



Сцена из спектакля

Отдельно следует отметить удачную актерскую работу **Ариадны Брунер**. Она убедительно сыграла роковую, красивую, но несчастную Лушку, которая предстает перед нами точно, как и в романе: «На вид ей было не больше двадцати пяти лет... Но какая-то примащивая и нечистая красота была в ее дегтярно-черных глазах, во всей сухощавой статной фигуре...» Отмечу, что Ариадна в 2019 году вдохновенно создала образ Анны Карениной в спектакле «Анна Каренина», который удостоен Приза фестиваля «Золотой витязь». Его поставил также режиссер Владимир Кузнецов. В «Поднятой целине» молодая актриса показала другие грани своего таланта, и ей удалось явить образ и характер смелой казачки.

Председателя Гремяченского сельсовета Андрея Разметнова сыграл молодой актер **Иван Антонов**. Его герой ищет свое счастье в жизни после гибели жены и не находит. Последний эпизод спектакля, как и в романе, заканчивается его словами на могиле жены: «А ведь я доньне люблю тебя, моя незабудная, одна на всю мою жизнь...»

Постановка завершается символической сценой — «очищающей» весь мир грозой... Эмоциональная, покоряющая силой и убедительностью сценических решений, она вызвала благодарность и аплодисменты зрителей. А хор артистов исполнил на «бис» народную казачью песню.

Вера ЗИННАТУЛЛИНА

ВОРКУТА. В любви и море нету брода

В Москве на сцене театра «Эрмитаж» в рамках **Дней Республики Коми**, приуроченных к празднованию столетия региона, был показан премьерный спектакль-притча «**Пегий пес, бегущий краем моря**» по одноименной повести **Чингиза Айтматова Воркутинского драматического театра имени Б.А. Мордвинова** в постановке **Линаса Зайкаускаса**.

Литовский режиссер обратился к национальному этнографическому театру, к прозе писателя, «соединяющего пространство и времена», как писал об Айтматове **Георгий Гачев**.

Первое, на что обращаешь внимание при знакомстве с одной из самых известных повестей киргизского писателя мирового значения, написанной в 1977 году, — яркое этническое своеобразие. Мы живем в системе ценностей и символов европейской цивилизации и плохо представляем себе то, чем живут коренные народы Севера, незнакомы с их культурой, фольклорно-эпическим видением мира. Айтматов предлагает взглянуть на мир из другой системы координат, увидеть альтернативную вселенную, где веками складывалась уникальная культурно-бытовая среда, где найдены десятки слов для описания цвета снега в тягучее мгновение времени, которого не существует, где нет деления на одушевленное-неодушевленное, где люди, звери, волны, лодки, вальсирующие на волнах — все дышит в собственном ритме, все взаимосвязано.

Спектакль следует общей сюжетке повести: на берегу Охотского моря на острове Сахалин проживают нивхи, рыбаки и охотники, ведущие свой род от Великой Рыбы-женщины. К нивхам принадлежит одиннадцатилетний Кириск (**Гульнар Хаматнурова**), которому предстоит впервые выйти в море, чтобы участвовать с взрослыми мужчинами в охоте на нерпу. Вместе со старейшиной клана Органом (**Николай Аникин**), отцом Эмрай-

ином (**Евгений Канатов**) и двоюродным братом отца Мылгуном (**Анатолий Жуков**) он выходит на промысел из селения, лежащего под сопкой Пегий Пес.

Охотники благополучно добрались до места лежбища нерп и убили одну из них, но во время переправы на соседний остров разразился шторм, и лодку, словно саваном, накрыл непроницаемый, неподвижный туман. Они потеряли ориентацию в пространстве. Запасы воды были на исходе, и тогда взрослые один за другим выбросились из лодки, чтобы оставить Кириску лишней глоток воды и продлить его жизнь, в надежде, что туман рассеется, и мальчик сумеет добраться до берега.

В художественной литературе очень популярен сюжет, когда героев разных социальных, возрастных, национальностей вследствие стихийного бедствия выбрасывает на необитаемый остров, или они попадают в иную экстремальную ситуацию с риском для жизни и должны найти из нее выход. В повести мы находим и другой древнейший инвариант: обряд инициации, в данном случае, во время первой морской охоты. Для того, чтобы стать охотником и вступить во взрослую жизнь, Кириску приходится пройти ряд суровых испытаний.

Режиссер спектакля Линас Зайкаускас тоже, вероятно, чувствовал себя айтматовским Кириском: в людоедские сталинские времена его отец был осужден по политической статье. Сначала его приговорили к смертной казни, затем казнь заменили десятью годами лагерей и пожизненной ссылкой. О Юргисе Зайкаускасе написано в книге **Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»**, так как он был одним из организаторов знаменитого воркутинского восстания, поднявшего одновременно семь лагерей.

По признанию режиссера, впервые он приехал ставить спектакль в Воркуту потому, что хотел увидеть места, где



«Пегий пес, бегущий краем моря». Сцена из спектакля

в одном из лагерей, появившегося там раньше самого города, сидел отец, в нечеловеческих условиях работая в шахте. Пройдя страшные испытания, Юргису Зайкаукасу и его семье удалось выжить, а его сын стал известным европейским режиссером.

Как сценически передать айтматовский магический реализм, роднящий людей со всего света? Как сделать так, чтобы зритель проникся трагической историей небольшого народа, затерянного на необъятных северных просторах? Для этого режиссер обращается, во-первых, к альтернативным формам театральности — к национальному театру.

Национальный этнографический театр существует на территории мифа: там дышит языческая стихия, времени нет — есть вечность, герои архетипичны, а человек ищет контакта с природой, считая ее силой неизмеримо значительней его самого.

Национальное, нутряное мерцает, как полярное сияние, трепещет серебряной рыбкой в сценографии (художник-поста-

новщик **Маргарита Мисюкова**). Посреди сцены — лодка-каяк, представляющая собой остов огромной рыбы. Голова чудо-рыбы — нос лодки, ребра — ее борта. Зияющие рыбы глазницы напоминают о человеческом черепе — символе смерти, и вызывают предчувствие надвигающейся опасности.

С одной стороны, рыба — основа рациона северных районов, по сути, одна из краеугольных составляющих их жизни. С другой, как известно, рыба — древний христианский символ, связанный с основной христианской идеей, а также с центральной темой повести и спектакля — со спасением.

Но ведь нивхи не христиане, им присущ анимизм — для них любой объект персонифицирован и одушевлен. У Айтматова герой обращается к лодке: «Я люблю тебя и верю тебе, брат мой, каяк. Ты знаешь язык моря, ты знаешь повадки волн, в том твоя сила. Ты достойный каяк, лучший среди всех, соструганных мною». К пониманию одушевленности



Кирикск — Г. Хаматнурова, Орган — Н. Аникин

предметного мира подталкивает та же удивительная деревянная лодка-рыба, в замкнутом пространстве которой разыгрывается трагедия.

То, что на взгляд обывателя, несочетаемо, в пространстве произведения и мировоззрения Айтматова гармонично сочетается: религиозный символ в языческой вселенной иллюстрирует главную идею повести: «Положи душу свою за други своя».

Так с помощью сложного символизма сценографии деликатно, но отчетливо удалось передать авторскую позицию: отношение Айтматова к разнообразию религий и верований, которое писатель вложил не только в повесть «Пегий пес, бегущий краем моря», но и в другие произведения.

Партию первой скрипки в сценографии исполняет минимализм: огромный экран на заднике сцены; море, имитируемое развевающейся тканью в сочетании с игрой света; беспредметное, как по Малевичу, пространство, где точка и линия

на плоскости моря подчеркивает масштаб и могущество моря, тумана и ветра.

В спектакле природная стихия персонифицируется и, одновременно, воспринимается удачным фоном, чтобы навести на резкость действующих персонажей, а это охотники — нивхи, так называемые, маленькие люди. Однако у Чингиза Айтматова маленький человек, то есть простой рабочий человек — мерило всего. Он выражает себя не в слове, а в деле. Он не царь природы, а ее часть. Маленький человек, по Айтматову, является цельной личностью, аккумулирующей народную память, он — носитель народной мудрости, то есть — правды. Аскетическая строгость сценографии помогает донести до зрителя эту важнейшую для Айтматова мысль.

Актеры в национальных костюмах нивхов. Звучит аутентичная музыка. Используются перформативные техники современного искусства и видео-арт (видео **Ивана Фролова**). Чтобы хоть немного представить себе ледяное дыхание сти-



Кириск — Г. Хаматнурова

хии, неведомое теплочному городскому жителю, решили прибегнуть к живой камере и видеопроекции: до начала спектакля по залу ходит оператор с камерой и, чуть раскачивая ее, снимает лица зрителей, которые в режиме реального времени наблюдают трансляцию на экране, узнавая себя, рассматривая соседей, ощущая нечто, подобное качке — все мы «плывем в одной лодке».

Спектакль начинается с трагического, схожего со звериным, криком-воем плачущих женщин за сценой. Их изображение выводится на экран. Когда они выходят на сцену, камера приближает их лица, давая возможность, как под увеличительным стеклом, рассмотреть спектр эмоций от отчаяния до глупей надежды. Женщины потряхивают волосами, совершая нечто вроде таинственного обряда: заклинают духов сохранить жизнь их мужчинам, умоляют сушу и воду жить в мире и согласии.

Волнующееся море, внезапный шторм, туман, бесконечный, как ужас — все это, используя реквизит, создают актеры на глазах зрителей. Такой прием одушевля-

ет стихию, а ведь нивхи воспринимают ее именно так — живым, судьбоносным началом.

Вода — фактическое и мифологическое начало начал, может обернуться вождленным родником, а может — холодным соленым океаном, туманом, тяжелым и тягучим, как смола. Центральный конфликт: живая вода против воды мертвой. Охотники бросают вызов стихии: это финальная битва добра и зла, жизни и смерти, силы человеческого духа и невыносимых обстоятельств.

Создатели спектакля стараются, чтобы зрители почувствовали себя внутри мифа. Впечатление сопричастности усиливает необычный режиссерский ход: слова автора произносит актриса, во время спектакля сидящая в зале, со зрителями наблюдая за происходящим. В определенный момент она, словно режиссер на открытой репетиции, встает с места, останавливает действие, и, обращаясь к зрителям, поясняет им, почему конкретный персонаж в данной ситуации поступает определенным образом. Она обращается к залу с просьбой включить фо-

нарики на телефонах и посветить ими на экран, изобразив таким образом звезды, словно души предков, тесно обступившие лодку охотников.

Создание национального колорита – важная, но отнюдь не главная задача в спектакле, ведь, если следовать в фарватере национальной традиции, появляется опасность, как путникам в тумане, утонуть в поэтике айтматовской повести, заблудиться в ее напевности и героическом пафосе, но чтобы не увязнуть в этнике, языческие мотивы и естественность природного человека режиссер уравнивает рамками реализма актерской игры.

В результате природность, архетипичность, экзистенциальность раскрываются по законам системы Станиславского. Это оказывается эффективным не только с точки зрения полноты раскрытия персонажей и динамики сюжета, но и логичным, потому что повесть «Пегий пес, бегущий краем моря» основана на реальных событиях.

Реалистическая подоплека сюжета подерживается реализмом актерской игры. Доверчиво открытый жизни и будущему Кириск, ждущий радости, познания мира и большого приключения, из которого он вернется взрослым мужчиной, настоящим охотником, как его отец, сталкивается с жесткими испытаниями и тем, что принято называть судьбой.

Мудрый и добрый Орган, старейшина клана – в душе философ и созерцатель, свежестью восприятия близкий Кириску, одаренная натура с заветной мечтой и идеалом. Его не сломили намертво обступившие безвыходные обстоятельства: первый решивший отдать жизнь во имя спасения ближних, он мыслями и душой устремляется к вечно прекрасной и желанной ундине – Великой Рыбе-женщине, которой грезил всю жизнь.

Мылгун, как сильный, полный страстей и жажды бытия волк, попавший в капкан, в душе плянет проклятую судьбу, но изю всех сил пытается побороть охватившие его чувства. Вслед за Органом, он расстается с жизнью ради жизни других.

Эмрайин, отец Кириска, находит силы и точку опоры в любви, в воспоминаниях о жене, которая является ему, страстно ждущая его, влюбленная, несравненная, среди холода ночи и застилающего Вселенную прожорливого тумана. В их воображаемой встрече много чувственного, что созвучно скрытому эротизму прозы Айтматова.

В спектакле перед тем, как выброститься из лодки, Эмрайин рассекает себе грудь, и вырывает сердце, оставляя его рядом со спящим мальчиком. Северные народы, как известно, едят сырое мясо, и это последнее, что мог сделать Эмрайин ради спасения умирающего от голода и жажды Кириска.

Таким образом, рассказанная Айтматовым история в постановке Линаса Зайкаускаса – история о подвиге самопожертвования, победе силы духа над телесной слабостью, о взрослении и возмужании.

Во всей трагической остроте явлен конфликт человека с матерью-природой, частью которой он является, и которая не перестает быть враждебной ему стихией. Есть определенные исторические параллели, учитывая, что повесть была опубликована в позднейший период советской эпохи, в преддверии кульминационной развязки судьбоносных событий.

В симфонии этих тем, основная в спектакле «Пегий пес, бегущий краем моря» – тема любви, лейтмотивно «пробегающая краем» через все сцены спектакля. Любовь абсолютная, объемлющая все сущее, жертвенная, родительская, сыновья, эротическая, платоническая, идеалистическая – любая, составляет основу жизни и соединяет мириады разрозненных микрокосмов в единую цивилизационную макровселенную.

Думаю, именно эта всемирная отзывчивость, гуманистический пафос и общечеловеческое звучание произведений Айтматова делает их сейчас, когда градус разобщения и непонимания в обществе довольно высок, особенно важными для читателя, а спектакль – актуальным для зрителя.

Инга РАДОВА

КУРСК. Страх смерти хуже, чем сама смерть

На темной сцене молодые люди в белом. Они стоят группами по несколько человек, и свет мечется между ними, выхватывая то одних, то других. Они готовятся говорить, это очевидно по тому, как они набирают воздух в грудь, как эмоции проступают на их лицах. Они готовятся сказать что-то важное, нужное, что может изменить привычную картину мира. Они хотят говорить! И не говорят. Не успевают, потому что каждому из них, по цепочке, испуганный сосед зажимает рот ладонью. В этом обществе и в этих обстоятельствах у тебя нет права на высказывание. Слушайся, сдерживайся, будь как все. А если не в силах совладать с собой сам, система поможет тебе услужливой ладонью соседа.

Именно этой антиутопической сценой **Молодежный театр «ЗД»** и режиссер **Сергей Малихов** приглашают зрителей в маленькую деревушку в восточной Анатолии, затерянную в горах, затопленную страхом: девять месяцев в году люди вынуждены существовать почти беззвучно, как призраки самих себя, чтобы не спровоцировать сход лавины, и лишь три месяца могут нормально жить — жениться, рожать детей, праздновать, стрелять, петь и смеяться. Из спектакля в спектакль Малихов с упорством исследователя проверяет человека на прочность. Это касается и героев пьес, выбранных к постановке, и актеров театра (про многочасовые изнурительные репетиции среди курских театралов ходят легенды), и зрителей, для которых каждый поход на спектакли «ЗД» становится эмоциональным потрясением. Репертуар театра строится на острых и болезненных произведениях, от «**Ямы**» **А.И. Куприна** до **Гюго**, как будто Малихов и его труппа через эту боль изо всех

сил пытаются зрителей разбудить: некая шоковая терапия, призванная расшевелить обленившуюся, закормленную комедиями публику, заставить ее чувствовать и сопереживать.

Театр «ЗД» в названии имеет определение «пластический», и почти во всех спектаклях именно через внешнее, через движение, режиссер и актеры идут к внутреннему. Самое страшное горе, самая чистая радость выражаются прежде всего с помощью пластики и лишь потом, если в этом есть необходимость, добавляется слово. Поэтому выбор «**Лавины**», одного из самых тихих произведений «турецкого Чехова» **Тунджера Джюдженоглу**, кажется вполне закономерным. Сам автор в предисловии к пьесе рекомендует актерам произносить реплики шепотом, но Сергей Малихов идет дальше и почти совсем убирает из спектакля речь. Персонажи общаются на языке жестов, а все, что нужно знать зрителям, транслируется на экране. «В селении, окруженном со всех сторон массивами гор, местные жители громко не разговаривают...», — повествуют стены. И жители деревни тоже пытаются рассказать, выплевывают что-то беззвучное и тут же ловят его в кулак, заталкивают обратно в рот — страшное в своей простоте пластическое решение невыносимого молчания.

В центре истории семья из четырех человек. Четыре угла дома, четыре живых сердца, и у каждого свои шрамы: молодой мужчина, его невеста на последнем месяце беременности, его мать и старший брат. В оригинальной пьесе главных действующих лиц чуть больше, но Сергей Малихов очень разумно вычеркнул самое старшее поколение, тем самым сместив фокус внимания на молодых, которым внутри жестоких правил



«Лавина». Сцена из спектакля

деревни не просто плохо, а физически невыносимо.

Герои безымянны. И в пьесе, и в спектакле ни один человек ни разу не обращается к другому по имени, и это еще одна небольшая, но очень важная черта в общей картине происходящего: все жители деревни обезличены, сведены до функций, исполняемых ими в обществе: председатель, повитуха, молодые мужчины и женщина. Молодая женщина (**Алина Толстых**) уже несколько дней страдает от боли: кажется, ребенок собирается появиться на свет чуть раньше, чем наступит безопасный от схода лавины период. И это — смертный приговор для будущей матери. Она знает, местные жители настолько боятся стихии, что однажды похоронили заживо девушку, роды которой начались раньше срока. Страх, что младенец закричит и погубит всю деревню, оказывается сильнее человечности. У актрисы невинная, почти детская

внешность, но богатая мимика и завораживающая пластика, благодаря чему сцены схваток приобретают почти бесовской оттенок. Хрупкую героиню гнет и кидает в разные стороны, она то кувыркается, то изгибается в мостик — это боль, которую она скрывает ото всех, раздирает ее тело. На этом фоне очень символично выглядит тот факт, что именно маленькая иконка, подарок подруги, раз за разом помогает женщине перетерпеть схватки.

У молодого мужчины (**Антон Уханов**) своя причина для беспокойства. Он догадывается, что с любимой что-то не так, но все, чем может помочь, — обещание лучшего будущего, которое вот-вот настанет. Открытое, светлое лицо актера и язык тела рисуют доброго, может быть, даже наивного парня, который не выдумывает утешений, а действительно свято верит в то, что до счастливого завтра остались считанные дни. Сцена



Младший брат — А. Уханов, Беременная девушка — А. Толстых

мечты о свадьбе с одеялами вместо подвенечных нарядов и венком в роли букета невесты выглядит так трогательно и щемяще, что невольно вместе с героями втягиваешься в эту игру, и тоже начинаешь грезить о шумном празднике.

Матери (**Людмила Коновалова**) уже давно все безразлично. Она, как и все старики деревушки, просто доживает свой земной срок, ни на что особенно не надеясь, и, кажется, не различая, когда заканчивается один день и начинается другой. Актриса сутулится, неуверенно ступает, ее словно пригибает к земле, но причина не в возрасте (ведь она, судя по сыновьям, не так стара), а в невыносимой моральной тяжести. И лишь однажды выходит из ступора и проявляет хоть какие-то эмоции, когда видит в руках невестки икону. Так мы узнаем страшную личную историю, сломавшую героиню. Ей не на что опереться в жизни, она не верит в Бога (а уж в людей и

подавно) с того самого дня, как Бог не услышал ее молитв и позволил жителям деревни во имя соблюдения тишины заживо похоронить беременную женщину. Так в одночасье соседи и друзья превратились в хладнокровных убийц, а она сама — в молчаливого свидетеля, по сути, соучастника преступления.

Очень любопытна фигура брата (**Евгений Заболотный**). Парень недавно вернулся из армии и всеми силами старается заменить семье отца, а это значит, что должен, как и всякий старший, неукоснительно следовать правилам. Заболотный, профессиональный хореограф, очень точно пластически передает внутренний разлад героя, которого буквально разрывает надвое: одна часть его личности стремится выполнить долг перед обществом и матерью, а другая, терзаемая ночными кошмарами и личными демонами, рвется наружу, настаивая на своем праве голоса. Неуди-



Беременная девушка — А. Толстых

вительно, что именно старший брат в какой-то момент становится той самой «бомбой», что изнутри взрывает кольцо беззвучия. «Я сейчас заорю», — говорит он шепотом, и в уже привычной тишине он звучит набатом.

На протяжении всего спектакля в зрительном зале очень тихо. Никто не переговаривается, не шуршит вещами и даже не кашляет, как будто липкий темный страх вместе с героями пьесы сковал и зрителей. И чем ближе к финалу, тем страшнее: уже понятно, что роды начались раньше срока, председатель во имя всеобщего блага приговаривает молодую женщину к погребению заживо, а мужчина, чьи мольбы сохранить возлюбленной жизнь никого не трогают, хватается за ружье и в одиночку обороняет ее от толпы. Старший брат выхватывает у него ружье с тем, чтобы поступить по правилам, и вдруг принимает сторону влюбленных. Он осознает: невозмож-

но жить в вечном страхе. Обстановка накаляется, события наслаиваются, и становится ясно, что этот спектакль — действительно, лавина подавленных эмоций, невысказанных мыслей, невыплаканных слез и затаенной боли. Лавина, которая медленно, но верно собирается над головами зрителей, чтобы однажды от чьего-то крика обрушиться и погresti под собой весь зал. За одним этим криком следуют и другие. От боли кричит роженица, от страха вопят односельчане, а над всеми людьми безучастно воеет сирена, оповещая, что скоро все замолчат навсегда.

Несмотря на довольно мрачное, даже трагическое настроение пьесы, финал у драматурга жизнеутверждающий: лавина не сходит (а может, ее никогда и не было?), жители деревни радуются и празднуют начало новой, тепер уже «громкой» жизни. В спектакле театра «3D» все далеко не так однозначно: гро-



Сцена из спектакля

хота от сходящей лавины не слышно, сцена просто тонет в затемнении, но и каких-то намеков на то, что все закончилось хорошо, режиссер тоже не делает. Да, из темноты жители деревни выходят уже счастливыми, и молодая пара наконец-то женится, но, во-первых, это уже поклон, а во-вторых, финальная сцена напоминает счастье после жизни, некое вознаграждение сельчанам за те серые и безрадостные будни, что они владели до сей поры.

Новая работа Молодежного театра «ЗД» стала еще одной попыткой режиссера и труппы детально и бесстрашно разобраться, что же из себя представляет человек, оказавшийся в стрессовых условиях. Где находится та грань, за которой происходит слом, и почему кто-то сдается быстрее, а кто-то не поддается, как его не дави? Жители деревни отчаянно цепляются за свои прави-

ла, думая, что неукоснительное следование им позволит сохранить жизнь внутри маленькой общины, но на самом деле уже давно погребены заживо. И дело не в лавине, они закопали себя под своими собственными запретами. Живыми в этой истории выглядят лишь молодая пара, да старший брат. Первые — потому что влюбленной молодости в принципе неведомо чувство страха, а брат столкнулся в армии и с более серьезными вещами и уже просто устал бояться. И если жить в постоянном ожидании опасности, можно пропустить собственную жизнь, а это, как прекрасно иллюстрирует спектакль, гораздо мучительнее и страшнее, чем смерть от буйства стихии.

Кристина ТАШИЛОВА

Фото предоставлены театром

ТОЛЪЯТТИ. Понять самого себя

В рамках федерального проекта «Культура малой родины» премьерой спектакля **Алексея Доронина** «Соло на два голоса» по пьесе самарского драматурга **Александра Игнашова** «**Интимные отношения**» **Тольяттинский молодежный драматический театр** открыл очередной сезон. Обращаясь к публике, директор и художественный руководитель театра, заслуженный артист Самарской области **Владимир Коренной** подчеркнул, что коллектив считает этот спектакль драматической притчей о настоящей любви, которой в нашей жизни, к сожалению, практически уже нет. К слову, в музыке не существует такого явления — соло на два голоса. Столь же ирреальна и встреча главного героя с самим собой, возвращение в прошлое, в любовь, которая, несмотря на прожитые годы, не отпускает.

Пьеса **Александра Игнашова** — тонкое лирическое произведение, наполненное пылкой искренностью, нежностью пауз и недосказанности. Спустя годы память вновь и вновь возрождает перед главным героем картины минувшего: случайную встречу и любовь с первого взгляда, восхитительную дрожь объятий и первого поцелуя, ссоры с родителями и болезненное отдаление от них, трудности самостоятельной жизни, страх неизвестности и осознание собственного бессилия перед болезнью и смертью любимой, горечь отчаяния. Герой продолжает жить, но словно и не живет; его душа пуста, а сердце молчит. Он так и не смог принять жизнь во всей ее полноте, так и не нашел своего места в ней. Ему, как и каждому из нас, важно разобраться в себе, поговорить с самим собой, — не для того, чтобы оправдаться или покаяться, а чтобы вер-

«Соло на два голоса». Девушка — Т. Карнаухова, Юноша — В. Кузнецов





Сцена из спектакля

нуться к себе прежнему, искреннему и по-человечески настоящему.

Режиссер Алексей Доронин тонко почувствовал универсальную составляющую сюжета: почти у всех в жизни случилось то, что хотелось бы исправить, подари судьба второй шанс. Кого-то вовремя недослушали, смолчали о важном, что-то недоделали, с кем-то потеряли взаимопонимание. Постановщик, сместив некоторые авторские акценты, превратил пьесу о нежности и хрупкости любви в драматическую притчу (так обозначен на афише жанр спектакля), а точнее — совместил притчу с мелодрамой (в самом высоком смысле этих понятий). В чем-то эта жанровая трансформация лишила пьесу смысловой объемности, сделала ее сценическую интерпретацию более прямолинейной и потому громче отзываемой в сердцах зрителей. Два часа публика смотрит спектакль, буквально затаив дыхание.

Несомненная удача постановки в том, что герой погружается в воспоминания

через работу с пространством. Художник-постановщик **Людмила Доронина** создала сценическое оформление, усиливающее благодаря насыщенной цветовой гамме эмоциональное воздействие спектакля. Поначалу перед нами вполне бытово заявленная комната, одна из дверей которой, а затем и дверцы шкафа, станут своего рода порталами во времени. Дальнейшие воспоминания главного героя сломают визуальные границы, стены распахнутся, и на втором плане возникнет пространство прошлой жизни. Голоса из того времени будут доноситься отнюдь не механически, постепенно становясь все ближе и реалистичнее (хочется отметить профессионализм звукорежиссера спектакля, обеспечившего необходимый эффект). Третий, самый дальний план сцены, отдан родителям. Стремление быть услышанной собственным сыном заставляет Мать (прекрасная, объемная работа **Елены Никитиной**) переходить на крик, но это лишь увеличивает пропасть между



Девушка — Т. Карнаухова, Отчим — Д. Квашко

ними, приближая окончательный разрыв отношений.

Актерские работы в этом спектакле вызывают особое уважение: все они психологически проработаны и наполнены тонкой нюансировкой. А какие здесь насыщенные чувствами паузы! Юноша (**Вячеслав Кузнецов**) импульсивен и нерешителен одновременно. Он еще не успел повзрослеть, а жизнь требует от него серьезных действий. Артист хорошо передает и молодецкую браваду своего героя, и его смятение при встрече с самим собой в будущем. Юноша хочет услышать от себя «другого», прожившего пару десятилетий, ответы на волнующие его вопросы — и так же, как и Мужчина, не получает их.

В первые минуты Девушка (**Татьяна Карнаухова**) кажется несколько манерной, изнеженной, но за этим ощущается ее ранимость, чуть позже — стойкость и сила характера. Остается надеяться, что эта роль — первая роль студентки кафедры актерского мастерства Волжского универси-

тета имени В.Н. Татищева — станет стартом ее успешной артистической карьеры. **Александр Матянин** в образе Мужчины предстал опытным актером, способным удержать внимание публики достоверностью внутренних переживаний. К сожалению, иногда артист позволяет себе абстрагироваться от происходящего, заняв положение стороннего наблюдателя. Когда сюжет реализован сквозь призму восприятия главного героя, от актера требуется предельная концентрация.

Не во всем Отец **Андрея Лактюхова** соответствует образу одного из самых преуспевающих в нашей стране бизнесменов. Увлечшись образом а-ля 90-е годы, режиссер и актер едва не прошли в этом персонаже мимо главного: Отец не просто предприниматель, общественный деятель и политик, он — человек с собственными принципами и убеждениями. И готов идти до конца. По этой причине оказывается в тюрьме. Надолго запоминается его монолог о коррупции как одной из составля-

щих частей нашей государственной политической системы.

Увлеченно, без нарочитого комикования сыграна **Владимиром Хохловым** роль Друга. Его первое появление с песней «Постой, паровоз» резко диссонирует с уточненным музыкальным лиризмом интимных отношений главных героев. Однако именно Друг находит в себе силы признать существование сильных чувств, поддержать Девушку, скрасив своим присутствием ее одиночество. Отдельных комплиментов заслуживает режиссер Тольяттинского молодежного драматического театра **Дмитрий Квашко**, в роли Отчима. Он не просто естествен и выразителен, он эпически масштабен в полном отчаянии и горечи монологе, ставшем одной из эмоциональных вершин этого спектакля.

Ангел **Алексея Клименко**, в соответствии с текстом пьесы отказывающийся от традиционного звания «хранитель», ненавязчив в эмпатии к главному герою. Поначалу, словно наперед угадывая все вопросы, он не слушает Мужчину, отвечает, не дожидаясь окончаний фраз собеседника. Это скорее не диалог, а рассредоточенный внутренний монолог, складывающийся из отдельных реплик: «Здесь проблемы со связью. И с Интернетом тоже. А в остальном — настоящий рай! Люди вечно о чем-то говорят... Время перемен, а город спит!...» В каждом из этих слов, между ними — воздух, пространство, весомое, значимое. Осознание ошибок юности облегчает душу. Актер прекрасно переключается с исполнения роли Ангела на роль Доктора и обратно. По замыслу Александра Игнашова, один актер играет трех персонажей — Ангела, Доктора и Отчима, что насыщает текст библейскими ассоциациями, однако режиссер ушел от этой темы. Вместе с драматургом, ни на минуту не заигрывая с публикой, он сумел в обобщенных образах Мужчины, Юноши, Отца, Матери, Девушки, Друга, Отчима, Доктора уйти от стереотипности и типажности к обобщениям на уровне философских категорий.

В этом многоплановом спектакле нет отдельно взятого главного действующего лица. В чьем-то сердце отзовется образ Девушки, кто-то узнает себя в Мужчине или Юноше, кто-то задумается о судьбе собственных родителей. Зал вздыхает, услышав, что все мы в душе немного ангелы. Внешне ничем не отличающийся от обычного горожанина, Ангел и «запускает» сюжет, и «контролирует» его. Именно он обращается к зрителям с заключительными словами спектакля: «Если что — вот они, крылья. Не самые красивые, но надежные. Дарю. Летайте, если сможете, люди!»

Алексей Доронин не ставит на этом точку, сочиняя несколько спорный второй финал, в котором Юноша, ранее с презрением избегавший Отчима Девушки, обращает ему, и утраченная человеческая связь поколений нарочито наглядно восстанавливается. Используя и в первом, и во втором действии спектакля флешбэки, режиссер ускоряет уже отыгранный событийный ряд до скорости промотанной назад киноленты. В этом движении персонажей вперед-назад, точно в «дне сурка» жизнь теряет свою суть. Но, использованный дважды, этот прием не становится ярче.

Безусловным художественным достоинством спектакля стала его атмосфера, романтическая тональность, определяемая в первую очередь талантливо подобранным режиссером музыкальным сопровождением. Жаль только, что композиторы — авторы звучащих в спектакле произведений, не указаны ни в программке, ни на афише, ни на сайте театра. Музыка пронизывает весь спектакль, являясь не только фоном, но и характеристикой внутреннего мира героев, и контрапунктом к действию. Недаром возлюбленная главного героя Девушка играет на клавесине, Ангел — немного глуховат, а главный герой, по его же словам, ничего не понимает в музыке. Неслучайно драматург прямо указывает произведение, которое, вспоминая ушедшую из жизни Девушку, многократно слушают Ангел и Мужчину — **Пятый Бранденбургский концерт И.С. Баха**. Интуитивно немало важную роль музыки ощущают и создатели



Юноша — В. Кузнецов

спектакля, размещая на афише и программе фрагмент нотного текста.

Музыка в спектакле лишена своего основного средства выразительности — свободно льющейся мелодии. Музыкальное сопровождение создают отдельные точки-звуки, печальные мотивы «вдоха» и «выдоха», нагнетающие эмоциональное состояние многократно повторяющиеся фразы и резко вторгающиеся диссонансы, ритм, отражающий биение взволнованного сердца, плавно перетекающие друг в друга щемящие душу гармонии... Кажется, мелодия любви где-то рядом, начнется вот-вот, ее предчувствие сладостно, а ожидание томительно. Так аллегорически реализуется одна из важнейших идей спектакля: как музыка нуждается в мелодическом наполнении, так и любовь придает смысл жизни. Действие захватывает с первой сцены и не отпускает во многом благодаря этой сквозной музыкальной идее.

Алексей Доронин своим спектаклем не только дает повод задуматься о смысле жизни, но и побуждает к действию. Наша

нравственная разобщенность достигла критической точки. Сегодня как никогда ощущается потребность жить в ладу со своей совестью, что называется, дышать полной грудью. «Каждое утро я просыпаюсь с надеждой, что мир вокруг меня перевернулся, что-то изменилось, — говорит Мужчина. — Но ничего не происходит! Я живу на автопилоте. Если бы меня убивала депрессия — так нет! Во мне, не знаю даже как сказать, пустота! Почему я всегда живу так, словно буду жить потом, позже, вечно? Кто лишил нас воли? Где наш ветер перемен?..»

Театр призывает нас быть смелее и честнее в отношениях, не откладывать жизнь на потом, которого может и не быть. После премьеры Александр Игнашов сказал: «Театр интересен тем, что играет не только текст, но смыслы, которые находит за текстом», — и оказался прав.

Анна ЛАЗАНЧИНА

Фото из архива Тольяттинского молодежного драматического театра

ЧАЙКОВСКИЙ.

На сцене «ницшеанствует» Дон Нигро...

Созерцая животных, мы «очеловечиваем» их. Иными словами, наделяем внешний вид и повадки «братьев наших меньших» чертами своего облика и характера. Порой приписываем им и свое мировоззрение. Подобно американскому драматургу **Дону Нигро**. По его пьесе «**Зверьные (зверушкины) истории**» режиссер **Сергей Пантюцев** поставил антикомедию «**ЗВерь!ю**». С этим образцом сюрреализма **Чайковский театр драмы и комедии** познакомил зрителя еще полтора года назад. Спектакль адресовался взрослым интеллектуалам. Однако от показа к показу зрительский «контингент» все более омолаживается. В чем причина?..

... Ночь. Звездный проем огромной черной «дыры» в ядовито фиолетовом небе напоминает силуэт сучковатого безлистного дерева. У его корней, извиваясь, являют себя некие «гуманоиды» — зеленоватые

и коричневатые фигуры. И вспоминается ницшеанское: «С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится вверх, к свету, тем глубже впадают корни его в землю, вниз, во мрак и глубину, — ко злу». Противоборство света и тьмы подчеркивается и другим реквизитом: желтым или оранжевым шаром — символом мечты или рокового сыра, модулями, превращаемыми то в мышеловку, то в туннель или трибуну для некого «фюрера»...

С режиссерской подачи такова сценография **Лилии Береженко**, художника-декоратора Чайковского театра драмы и комедии. Составляя «контрапункт» к основному действию, динамично развивается еще одна важнейшая драматургическая линия спектакля — хореографические интермедии-разрядки и эффектные пантомимы в постановке молодой актрисы **Дарьи Карпушиной**. Они дополняют,

«ЗВерь!ю». Сцена из спектакля





Лемминг Эм (в центре) — А. Анисимов

«комментируют» драму или предвосхищают душевное состояние лирических героев. А иногда просто дарят отдохновение зрительским мозгам в процессе восприятия сценического материала столь грандиозного масштаба.

Если исключить короткие аплодисменты после каждого монолога и робкие потуги смеха, то во время просмотра антикомедии «ZВерь!jo» в концертном зале музучилища царил напряженная тишина. Так, к примеру, воспринимаются «Лебеди, отражающиеся в слонах» испанского сюрреалиста Сальвадора Дали. Вначале картина притягивает, захватывает, а потом... Потом включается подсознание человеческого разума в силу владения им методом психоанализа в духе неофрейдизма.

«Звериные (зверушкины) истории» Дона Нигро — это сборник пьес, включающий в себя шесть монологов, три диалога и два трио. Собрав его одиннадцать коротких пьес воедино, режиссер Сергей Пан-

тюшев чаще являет зрителю героев группами. Почти полностью утопающие в капюшонах головы обезличивают человеческие фигуры до тех пор, пока для каждой из них не наступит черед сбросить капюшон и начать откровение. Такое сочетание публичности и конфиденциальности (отличный режиссерский ход!) напоминает исповедь в конфессионале Римско-католической церкви. Или «душевный стриптиз» Digital Native — «цифрового человека» поколения Z, который рассказывает о «накипевшем» в блогах, общается по ICQ или Skype, ВКонтакте и др. (Отсюда символичность латинской буквы Z, открывающей название спектакля). Одиноким и замкнутым в режиме офлайн, «цифровой человек» в виртуальном пространстве порой шокирует правдивостью высказываний...

В процессе своих откровений герои «ZВерь!jo» (в русском звучании — «Зверь») рельефно подразделяются на два противоположных мировоззренческих



Зверушки — И. Журавлёва, К. Максимов и Д. Доморощенов

«полюса»: творческого и разрушительно-го, животного. И, как по Фридриху Ницше, являют торжество победы «высшей расы» над «низшими». Для первой группы характерно движение к духовному прозрению, тяга к определению своего места в мире. «Я не знаю, кто я. Не знаю, зачем я», — пытается разобраться в себе Утконос (**Дмитрий Доморощенов**). «Что вы за зверь? Или птица?» — вторит ему Летучий Мышь (**Алексей Анисимов**). «Зачем все это? Для чего?» — инстинктивно гоняясь за ниткой, мучительно ищет ответы кошка Мэгги (**Александра Баталова**). Здесь видятся лишь попытки преодоления самих себя.

Часть героев спектакля уже преодолела первичный этап превращения в «сверхсущество». Иными словами, сомнение и томление — протестное состояние души. Выбрав путь к самоусовершенствованию, и, наконец, к самоутверждению, они настойчивы в достижении цели, нередко, и — воли к власти. Ведь «Так говорил Заратустра»? Яркий пример самоусовершенствования — это Пенни (**Ирина Журавлева**), индюшка с мечтой научиться игре на саксофоне. Са-

мое сильное ее желание исполнить элементарный долг жизни — мочь!

Благодаря внушению извне лемминг Лэм (**Данил Лаптев**) слепо уверовал в свою исключительность, следовательно, — в свою «натуру высшую». Вопреки протесту напарника по кроссу-апокалипсису — Эма (**Алексей Анисимов**), он чувствует в себе способность подчинить своей воле и привести в движение массы. Тысячи, миллионы! Куда? — Неважно! Пусть даже к высокому обрыву, внизу которого губительные острые скалы, океан! Главное — опять же по Ницше! — «все живое есть нечто, повинующееся «высшей расе». Или его же: «Чего мы ищем? Покоя, счастья? Нет, преследуем только одну цель: отыскать истину, как бы ужасна и отвратительна она ни была». И в рассуждениях Лэма, и в его поступках так и слышится, и видится ницшеанский дуализм: «В индивиде может переплетаться мораль господина и раба»!

В известной мере «философским» двойником Лэма является Бурундук. Если вспомнить «Преступление и наказание» Достоевского, то Бурундук (**Анастасия Иванова**), хо-



Попугай Ричи — К. Максимов



Летучий Мышь — А. Анисимов

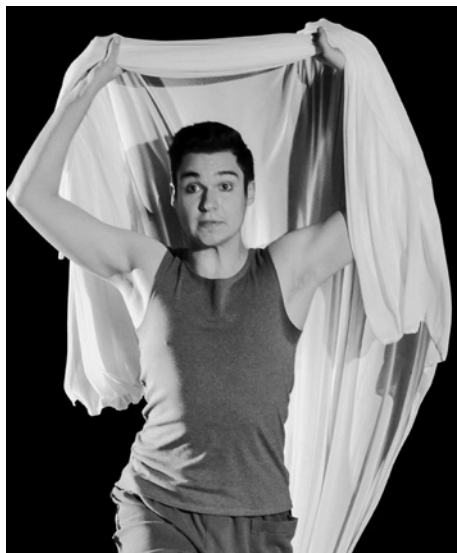
тя и не «тварь дрожащая», но натура, «постоянно охваченная сомнениями и тревогами». Он знает своих ярых врагов — змей, «заглатывающих детенышей», и «жуткие когти гигантского летающего монстра» — ястреба. Ну и что из того? Ведь он считает себя Существом, избранным Великим бурундучим богом рыть тоннели-лабиринты, подобиям извилинам МОЗГА. Абсолютного Разума?

В духе нищезанятия, а если локальнее, с позиции «сильных мира сего» даются и характеристики представителей «низшей расы». То есть, тех, которые «прозябают в самодовольстве и удовольствиях. А быть первым для них — проклятие». Индюшка Пенни, в которой победило духовное начало, искренне жалеет Боба (**Дмитрий Домороценов**) с его призрачным комфортом звериного бытия: потреблением кукурузы и жучков. «Избранник бога» Бурундук к такому относит мышей, «способных лишь на жалкое попискивание», кроликов и слепых кротов — «больших глупых дилетантов». Одна из отличительных черт их обыватель-

ской психологии — самоуспокоенность и смиренность. К носителям таковой можно причислить и коров Офелию с Элоизой, героинь эпизода «Ожидание» (**Светлана Дорохова** и **Инесса Муран**).

В свою очередь, это благодатная почва для зарождения «вождизма». Так бабуин Эд зримо показан актером **Данилом Лаптевым** крайне правым экстремистом. «Низшими» «дита Великого красноногого и синезадаго Бога бабуинов» считает человеческие существа. За распространение ими теории эволюции — «абсурдной, оскорбительной и кощунственной» — он предлагает «казнить всех этих заблудших», «разорвать их на части зубами... Убивать, убивать, убивать...» «Во имя самого святого Владыки и Создателя».

К слову сказать, Ницше — далеко не агрессивный философ. Правда, очень сурово относившийся к «слабым» и «рабам» по духу, желанию и призванию. Процесс самоутверждения Сверхчеловека он понимал как «преодоление им всего мелочного и прорыв к вершине человеческого духа». А воля



Бабуин Эд — Д. Лаптев

к власти должна была сформировать у него стремление стать выше и лучше других за счет ума и таланта, и повелевать «серой» толпой. Подмена нищезанского «властвовать и повелевать» на глагол «убивать» стала одной из основ идеологии фашизма. И не только германского.

Сюрреалистическая антикомедия «ZВерь!о» режиссера Сергея Пантющева — необычайно свежая постановка Чайковского театра драмы и комедии. Отказавшись по рекомендации драматурга от звериных костюмов, хождений на четвереньках и животных гримас, актеры четко спроецировали на братьев наших меньших характеры и мировоззренческие пристрастия людей. Многие — вдохновенно, с полным растворением собственного Я в создаваемом герое-звере! В противном случае, что бы еще смогло подвинуть автора этих строк на философские рассуждения?

Каждая миниатюра посредством сарказма и самоиронии, фарса и абсурда рассказывала зрительские эмоции до максимальных амплитуд. В целом же, исполнители посредством «эзопова» языка рельефно проводили грань между человеком высшим и стадным. Сродни большой философской притче! И каждый раз после просмотра спектакль оставлял молодому зрителю терпкий букет послевкусия и оседал в его голове надолго.

Вадим БЕДЕРМАН
Фото Ангелины ТРУБИНОЙ
и Полины ТЕЛЕГИНОЙ

ЮБИЛЕЙ

«ПЕШЕХОД В ДЛИННОЕ ПРОСТРАНСТВО»

Юбилей **Антонины Михайловны КУЗНЕЦОВОЙ** — это событие для многих артистов, режиссеров, студентов, для бесчисленных поклонников ее мастерства: актрисы, уникального носителя художественного слова, педагога, человека. А еще — хрупкой, обаятельной, обладающей тонким юмором и глубоким культурным, духовным багажом женщиной с железным характером и неизменяе-

мыми идеалами и принципами, что в наше непростое время ценится куда выше «жемчуга и злата»...

Закончив **Ярославское театральное училище** (курс прославленного **Фирса Шишигина**), Антонина Кузнецова вступила в труппу **Московского драматического театра им. М.Н. Ермоловой**, но роли девчонок и мальчишек очень скоро оказались не по размеру — хоте-



лось выразить себя, свой внутренний мир, что, естественно, привело молодую актрису в **Московскую филармонию**. За полвека служения актриса подготовила такое количество различных программ-конcertов, что перечислить их нет возможности, но назвать некоторые «говорящие» имена — необходимо, в первую очередь, потому что в них раскрывается то самое выражение себя и отражение духовных ориентиров, что и привело Антонину Михайловну именно на эту стезю. Моноспектакли по **Грибоедову и Бомарше, Ибсену и Гёте, Шекспиру и Пушкину, Набокову и Самойлову**, незабываемые **«Ах, как славны мы умрем! (день 14 декабря)», «Давай ронять слова» (литература «Серебряного века)», «...Нева, безмолвие, гранит...», «Русский Берлин» (эмиграция), Цветаевские циклы** — от каждого названного и неназванного здесь общения с Антониной Кузнецовой оставалось и остается на долгие годы ощущение подлинного Открытия, потому что выдающиеся творцы раскрывались по-новому, обогащенные глубоким, одухотворенным проникновением в их мир Личности актрисы.

Вот уже более трех десятилетий Антонина Кузнецова учит студентов **ГИТИСа**, делая это твердо, но деликатно: «... только и делаю, что иду на поводу у студентов. И надо учить так, чтобы они не замечали, что я их учу. Вообще, мое назначение только помочь им раскрыть то, что в них есть. Не то, что я хочу, нет, — что в них есть. И помочь им познать размеры своей души, вернее, ее безмерность. Бывает очень хороший парень и может огромная душа, но она пока в эмбриональном состоянии, он не знает о том, что она у него, надо помочь ему найти себя», — говорила она в давнем интервью **В. Шендеровичу**.

И, сама того, быть может, не ведая, раскрыла секрет своей человеческой и творческой духовной глубины, отвечая на вопрос, что такое для нее жизнь? «Это сам процесс. Это повседневный вкус к ней, азарт к ней, я хочу попробовать, я все еще хочу это попробовать, это попробовать, здесь ошибиться, там ошибиться, но я хочу жить. Да, я живу давно, мне нравится жить. У меня уже прошла огромная жизнь, я ее помню и благодарю за все, что в ней случилось, а в ней чего только ни случилось, она у меня действительно ветвистая. Но мне любопытно очень... идти в пространство, и так было всегда. Я убежденный пешеход, причем пешеход в длинное пространство, в необозримое, тогда я слышу и чувствую воздух, простор и тогда я слышу и Время... И жду — вдруг взрыв гениев, талантов и свободного дыхания, произойдет. Так было в Золотом веке, так было в Серебряном. Может, на мою жизнь еще хватит созерцать это, хотя бы увидеть это».

Дорогая Антонина Михайловна! Вы так много подарили нам погружений в неисчерпаемые глубины культуры, что мы хотим двинуться с Вами по этой дороге еще дальше как спутники пешеходного пути в Необозримое... Будьте здоровы и так же энергичны в своих деяниях!

Н.С.

ВСТРЕТИЛИСЬ РОЗОВ, АРБУЗОВ, ВАМПИЛОВ

IV Всероссийский театральный фестиваль имени В.С. Розова (Ярославль)

Всероссийский театральный фестиваль имени В.С. Розова уже четвертый раз проходит в Ярославском театре юного зрителя, носящем имя его основателя В.С. Розова. Со временем «Розовфест» превратился в лабораторию и даже активную образовательную площадку. Под знаком творчества Виктора Розова он объединяет деятелей театра и культуры, а также театральное студенчество Ярославля и Москвы. И в афише его лучшие спектакли не только по пьесам Розова, но и по произведениям его современников и последователей. Да, Розовский фестиваль стал мостом, объединяющим прошлое, настоящее и будущее в единое художественное пространство. А символ его — красный журавлик, который вручался всем участникам фестиваля. Еще в обязательном порядке дарилась эмалированная кружка советского образца и плетеная «авоська» былых времен, с которой кое-кто даже прогуливался по городу.

Спектакли, как всегда, шли параллельно на большой и на малой сценах театра — что, к сожалению, затрудняло знакомство с полным фестивальным репертуаром. Всякий раз приходилось мучительно выбирать между какими-нибудь театрами. Так что расскажу лишь о том, что удалось увидеть.

В этот раз «Розовфест» ознаменовался режиссерским дебютом студентов ГИТИСа, принявших участие в студенческой лаборатории «Розов. Эскиз-2020». Вот одна из этих работ — спектакль «Кабанчик» молодого режиссера Ники Платоновой, поставленный

на сцене Ярославского ТЮЗа. История о том, как дети пытаются искупить грехи своих отцов, решена в доброй традиции театра старой школы, театра русского психологизма и правды жизни, с неторопливым и вдумчивым подходом к сюжету, героям и обстоятельствам. Такая стилистика была и будет востребована самым широким зрителем, ищущим в театре «отражения жизни» и задушевного разговора о себе самом. Главного героя, юного Алексея, мучительно переживающего то, что он оказался сыном высокопоставленного вора, играет Евгений Кузнецов. Его игра остра и напряжена, бунтующий внутренний мир героя на грани саморазрушения. И мы удивляемся, как удалось молодому человеку нового времени так остро проникнуться проблемами своего ровесника совсем иных времен, иного менталитета.

Антон Городецкий явил противоположный полюс режиссуры, поставив пьесу «В поисках радости» так, что все мы с трудом узнавали знакомых с детства героев и их жизнь. Этому мифологическому сюжету, запечатленному и в театре, и в кино, была предложена другая оптика, исследовавшая послевоенных розовских мальчиков, вступивших во времена, где нет места подвигу, но упорно стремящихся к личностному становлению и решающих свой вечный вопрос: «Для чего я живу?» Перед нами и впрямь был некий оптический обман: мы знаем пьесу, но не узнаем ее. Полное пренебрежение «сюжетом» и «рассказом»: герои — символы, ситуации — сим-



«Кабанчик». Ярославский ТЮЗ им. В.С. Розова

волы, место действия — абстрактное «лобное место» (или «соборная площадь»), где разыгрываются ключевые позиции фабулы при молчаливом свидетельстве остальных, на всеобщем обозрении и суде. Молча судят мещанские устремления одних и одобряют романтический бунт других... Мы не видим ни разбившийся аквариум с рыбками, ни знаменитую рубку мебели — все в звуках и намеках, словно игра на память физических действий, идущая в призрачном пространстве далеким отзвуком былого.

Розовская пьеса «**В дороге**» ставится редко, но увидеть ее на сцене нынешним молодым будет любопытно и полезно. **Театр юного зрителя горо-**

да Заречного привез спектакль в постановке **Андрея Шляпина**, погружив нас в жизнь страны начала 60-х годов прошлого века. Это повесть-путешествие по городам, весям и быту Советского Союза от Москвы до самого Урала. Путешествует молодой человек Владимир (**Сергей Скворцов**), который, убегая от родительской опеки, пускается в собственное плавание по жизни. Его путешествие, конечно же, и духовное. Он проходит собственную школу жизни, путь собственного становления. Ради этого и написана пьеса. И какой размах: Москва — Урал — города, села и реки — железнодорожные пути, станции, вокзалы — стройки коммунизма, общаги — металлургический завод, где в фи-



«В поисках радости». Ярославский ТЮЗ им. В.С. Розова

нале останавливает свой бег по жизни человек. Рядом с ним простая девушка Сима (**Кристина Денисова**), ставшая его судьбой.... И эта хроника скитаний и взросления — как учебник для всякой юной души, рвущейся вдаль. Да, трудно, опасно, холодно, тяжело. Попробуй.

Алексей Арбузов удивительно вписался в контекст фестиваля своей оптимистической комедией «Мое загляденье», показанной **Пензенским областным драматическим театром им. А.В. Луначарского**. Молодой режиссер **Кирилл Заборихин** блеснул снайперски-точным чувством стиля, прочитывая арбузовский текст с невероятным наслаждением и изяществом. Арбузовское «легкое дыхание» царило на сцене и вдохновляло зрителей, не перестававших удивлять-

ся нелепым и милым героям, живущим со странной наивностью и простодушием. Какие прекрасные идеалисты, оказывается, существовали в прошлом веке! Теперь таких нет. Чудак и чудик **Вася Листиков (Артем Тихомиров)**, легко раздающий все, что у него есть, ближнему. Чокнутая студентка **Милочка-3 (Юлия Кузнецова)**, влюбленная в Васю и готовая вместе со своим высокопоставленным отцом (**Владислав Матюкин**) на любые жертвы ради этой любви. Внезапно Васю предает любимая жена **Милочка-2 (Юлия Кузьмина)**, уйдя к его лучшему другу **Севе (Юрий Землянский)**. Но и это не лишает Васю неискоренимого оптимизма, любви к жизни и веры в людей.

Собственно, вся эта история как раз и состоит из подобных личностей — трога-



«В дороге». Театр юного зрителя (Заречный)

тельных, безоблачных и безумных, обладающих какой-то особой, волнующей привлекательностью. Веселый кошмар их недоразумений кончается всеобщей любовью, дружбой и обожанием — преподав нам прелестный романтический урок любви к ближнему.

Розовский фестиваль был бы неполон и без **Вампилова**: его пьесе «**Прощание в июне**» в постановке **Андрея Сидельникова** показал **Санкт-Петербургский театр «Суббота»**.

История любви двадцатилетних с испытанием юной души на стойкость (дилемма: «карьера или любовь?»), избежав назидательности, стала авантурным разгулом молодежной энергии. На сцене уличный оркестр, бурление песен, зонгов, танцев, приколов и розыгрышей — не прекращаю-

щийся ни на миг студенческий шабаш. Тут все — главные персоны, все рвутся проявить себя креативно и лихо, надевая маски зверей и птиц и превращая зрелище в карнавал. Карнавальность — оплот «Субботы». Зритель «поджигается» легко и радостно: ликуя, притопывая и посвистывая в зале. Герои рвутся к микрофону с собственными зонгами, а одинокий мент всё рыдает по какой-то Виолетте... Люди, в общем, празднуют свою жизнь.

Поверх сюжета накладывается стихия собственного режиссерского вымысла — однако и сюжет прочитывается с чувством. Любовь студента Колесова (**Иван Байкалов**) и дочери декана Тани (**Кристина Якунина**) трогает, а вопросы чести, совести и предательства, обсуждаемые здесь, вечны.



«Мое загляденье». Пензенский областной драматический театр им. А.В. Луначарского

«Прощание в июне». Санкт-Петербургский театр «Суббота»





«Как Зоя гусей кормила». Вологодский театр для детей и молодежи

Одним из триумфаторов фестиваля стал спектакль **Бориса Гранатова** «**Как Зоя гусей кормила**», поставленный по пьесе **Светланы Баженовой** в **Вологодском театре для детей и молодежи**. Столетней Зое (**Валентина Бурбо**) врачи предрекли два последних дня жизни, и все уже готовы к ее уходу, кроме самой Зои, которая все так же страстно живет, волнуется и опекает своего седовласого сына Вову (**Эдуард Аблавацкий**), сломленного жизнью отставного ученого, исполняющего последнюю миссию возле умирающей мамы. Меж тем товарищ Вовы, Плоцкий (**Денис Долбышев**), привозит ему из деревни девушку Женю (**Екатерина Чаукина**), чтобы та скрасила его одиночество. Против Женю, конечно, восстает мама, черпая в этом протесте новые жизненные силы.

Все эти герои безудержно артистичны и карнавальные, с наслаждением разыгрывая фарсовые ситуации, в которых они оказались, и предлагая нам некую увлекательную «игру жизни»: и сладкоулыбчивая вампирша мама, и Женя с сумасшедшей природной энергией, и уклончиво-инфантильный Владимир. Подобно эксцентрикам, они жонглируют гротесковыми красками, соревнуясь в саркастичности и креативе — одновременно нащупывая пути навстречу друг другу... Но даже когда показалось, что все как-то более-менее устроивается, возделенная всеми гармония внезапно рушится и наступает трагический финал. Доказывающий нам то, что в жизни все опасно и тесно переплетено — и веселье, и трагизм, и упования, и крушения.

Ольга ИГНАТЮК

THE SHOW MUST GO ON!

II Межрегиональный фестиваль им. А.Н. Толстого «Время театра» (Сызрань)

С 6 по 12 сентября в Сызранском драматическом театре имени Алексея Толстого при поддержке Администрации городского округа Сызрань, Союза театральных деятелей Российской Федерации и Самарского отделения СТД состоялся II Межрегиональный фестиваль им. А.Н. Толстого «Время театра».

На торжественном открытии исполняющий обязанности главы городского округа Сызрань **Анатолий Лукиенко** напомнил, что впервые фестиваль «Время театра» прошел в октябре 2018 года и был посвящен 100-летию Сызранского драматического театра имени Алексея Толстого. В фестивале участвовали театральные коллективы из **Самары, Пензы, Тольятти, Саранска, Копенгагена**. Намеченный на 2020-й второй фестиваль был перенесен на год из-за ограничений, связанных с пандемией коронавируса. Приветствуя участников и гостей фестиваля, **Анатолий Евгеньевич** заявил о необходимости дальнейшего регулярного проведения фестиваля, как уникального для Сызрани события.

Секретарь Союза театральных деятелей Российской Федерации, лауреат Национальной премии «Золотая Маска», заслуженный артист России **Владимир Гальченко** обратил внимание собравшихся на лабораторную составляющую фестиваля, на разборы спектаклей членами жюри, обмен мнениями, мастер-классы, возможность развития новых творческих контактов между театрами самых разных регионов страны.

Почетный гость фестиваля, руководитель творческого проекта театров Российской Федерации «Театральная провинция» **Ирина Москаленко** передала

участникам фестиваля приветствие от имени руководства **Центрального Дома Актера имени А.А. Яблочкиной**, пожелав театральным коллективам удачи, а зрителям — ярких впечатлений от спектаклей.

Мне вновь выпала честь работать в жюри фестиваля, на этот раз вместе с театральным критиком **Викторией Пешковой**. Возглавил жюри кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии России, лауреат премии имени С. Дягилева **Сергей Коробков**.

Открыл фестиваль показ Сызранский драматический театр имени Алексея Толстого. Спектакль по пьесе **Мартина Макдонаха «Калека с острова Инишмаан»** в постановке **Юрия Ардашева** не имеет ничего общего с жестким парадоксализмом и черным юмором драматургии Макдонаха. В центре внимания режиссера не «вывихнутость» сознания персонажей и не откровенная ненормальность окружающего мира, а некая образно-метафоричная странность жизни. При этом тетушкам **Кейт (Татьяна Дымова)** и **Эйлин (Татьяна Леднева)**, **Джонни Патимайку (Владислав Штиль)**, **Доктору (Сергей Мальшев)** явно не хватает объема, второго плана. Увлечшись одним настроением, режиссер окрасил практически всех действующих лиц одной краской. Так бывает, когда спектакль ставит бывший актер. Почти красотка **Хелен (Мария Зинова)** оказывается лишенной обаяния ступочкой, калека **Билли Александра Антонова** (приз жюри фестиваля «Дебют») и **Бартли Анатолия Карпова** настолько закрыты режиссером сложным рисунком



«Калека с острова Инишмаан». Сызранский драматический театр имени Алексея Толстого

демонстрации физических недостатков, что за ними едва заметны их душевные как достоинства, так и изъяны. Сценография **Анны Митко** образна, костюмы фольклорны, бутафория забытовлена. В спектакле очень много внешнего, стилистически несоединимого. Как метафора остров в нем отсутствует.

Сердце замирает от **Нины Барковской** в образе недолюбившей, но наполненной истинным чувством Мамаши (приз «**За лучшую женскую роль второго плана**») и от **Евгения Морозова** в роли Бобби (приз «**За лучшую мужскую роль второго плана**»). Их героям веришь, им сочувствуешь, сострадаешь, задумываясь об искаленности человеческих душ. Прав был Иосиф Бродский: «Если выпало в Империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря...»

Балаковский театр юного зрителя имени Евгения Лебедева удивил и публику, и жюри неординарным и, к сожалению, во многом далеким от совершенства сценическим прочтением романа **Ф.М. Достоевского «Идиот»**. Длющийся больше трех с половиной часов спектакль заявлен автором инсценировки, сценографом, автором костюмов и композитором, самарским режиссером **Александром Мальцевым** в жанре «История болезни романа». Актеры вводят зрителя в спектакль чтением авторского текста, но с острашением от него, с переключением на образы своих героев у них большие проблемы. Выстроенных образов в спектакле нет, как нет и ансамбля. Огромные монологи не прожиты, текст остается текстом, как ни прикрывая артистов дымом или схожими с



«Идиот. Сцены». Балаковский ТЮЗ

цирковыми разноцветными лучами света. Увы, в балаковском «Идиоте» нет настоящих чувств, но вдоволь актерского наигрыша, демонстрирующего неготовность труппы работать с материалом такого уровня. К тому же прочтение «Идиота» в этой сценической композиции во многом расходится и с буквой романа, и с его духом: только в первом действии я насчитал больше десяти таких «ляпов». Со зрителем то говорят об ужасе потери веры и цитируют книгу Екклесиаста, то устраивают вульгарный антирелигиозный танцевальный шабаш с масками уродливых созданий, то в финале изображают православный театр.

В генерале Епанчине (**Роман Леденев**) вы не найдете ничего ни от генерала, ни от отца семейства — перед нами лишен-

ный характера и биографии человек в мундире, безвольно присутствующий рядом с супругой. Да и сама Лизавета Прокофьевна в исполнении **Анастасии Годиной** лишь временами напоминает ту женщину, о которой писал Достоевский. Образы дочерей Епанчиных Александры (**Мария Сморгалова**) и Аделаиды (**Ирина Афанасьева**) сведены к эпизодическим функциям, как и Тоцкий **Максима Потапова**, как и Дарья Алексеевна **Ольги Князевой**. Ганя Иволгин (**Александр Стюфляев**) исполнен самолюбованием. Буффонадно-цирковым, псевдодьявольским персонажем активно перемещается по сцене Фердыщенко (**Михаил Тимошевский**). Сюжетная линия Ипполита (**Степан Старченко**), занимающая во втором действии добрые полча-



«Гибнет хор». Самарский молодежный драматический театр «Мастерская»

са, прервав основной сюжет, тормозит и без того безнадежно монотонное течение событий. Ни о Настасье Филипповне (**Ксения Головцова**), ни о напоминающем пьяного извозчика Рогожине (**Денис Иванов**) сказать нечего. По воле режиссера на сцене не раз является Душа Настасьи Филипповны в исполнении **Елизаветы Репьевой**, самым банальным образом иллюстрируя душевный разрыв Настасьи Филипповны на светлое и темное начала. Князь Мышкин в исполнении **Максима Ткача** словно вышел из школьной самодеятельности, все в нем упрощено до трафаретности, вместо светлой кротости — «дурковатость» с гипертрофированным акцентом. Лишь Аглая **Дарьи Абоимовой** (приз фестиваля в номинации «Надежда») откровен-

на, в чем-то наивна, временами порывиста, и этим интересна.

Спектакль идет то под звуки находящейся на сцене барабанной установки, то под отбивание актерами ритма движения поезда. Плакатно читается сценическое оформление, мизансцены меняются одним и тем же приемом перестановки стульев. Прерывающие огромные фрагменты текста романа пластические миниатюры **Евгении Курочкиной** смотрятся с гораздо большим интересом, как некий спектакль в спектакле.

Самарский Молодежный драматический театр «Мастерская» представил на фестивале спектакль **Ольги Парфеновой** по пьесе **Аси Володиной** «Гибнет хор». В пьесе три действующих лица: Михаил, Софи и Хор, речь которого



«Олимпия». Тольяттинский драматический театр «Колесо» имени Глеба Дроздова

основана на записях воспоминаний солдат Первой мировой войны из книги **Софьи Федорченко «Народ на войне»**. Роль Хора исполняет **Владимир Мухтаров**, а большая часть текста Хора передана девяти актерам, представленным в образах, придуманных режиссером так называемых Героев былых времен. Как отметила на обсуждении спектакля **Виктория Пешкова**, режиссер явно провоцирует зрителя на ту или иную эмоцию не работой с актерами, а внешними, повторяющимися приемами использования света, звука, визуальных образов, забывая, что в массовом действии интересны актерские индивидуальности, а не схожие друг с другом белые рубахи. Все погибшие персонажи попали на войну по-своему, у каждого из них была своя жизнь, своя любовь, но режиссера боль-

ше интересует лишенный психологического разнообразия пазл коллективного портрета. Сергей Коробков отметил отсутствие танцевальной точности в хореографических миниатюрах **Алексея Жандарова** и то, что при всем уважении к хормейстеру **Александр Шнейдер** театру нужен педагог по вокалу, в разложенном на голоса народном пении фальшивить нельзя.

Самарскому Молодежному драматическому театру идет четвертый год. В основе коллектива — **актерский курс Института культуры под руководством Ирины Сидоренко и Александра Мальцева**. Спектакль во многом держится на ярком, сложившемся еще в студенческой аудитории ансамбле с его по-юношески искренним единением (приз жюри «**За лучший актерский ансамбль**»). По большому



«Недоросль». Драматический театр города Вольска

счета, «Гибнет хор» — это увлеченно сделанный большой этюд. Видно, что творчески развивающийся театр потенциально перерос подобные постановки.

Спектакль по пьесе **Ольги Мухиной** «Олимпия» идет в **Тольяттинском драматическом театре «Колесо» имени Глеба Дроздова** на малой сцене и впервые был сыгран на фестивале в совершенно ином, более масштабном пространстве, от чего только выиграл. Первый акт был прекрасен точностью актерского существования, оригинальностью музыкального и визуального рядов, иронией повествования, легкостью дыхания! Замечательны **Елена Радинова** в роли Бабушки Алеши (приз «**За лучшую женскую роль второго плана**»), **Андрей Амшинский** в роли генерала Токарева, **Андрей Чураев** в роли

Папы Алеши (приз «**За лучшую мужскую роль второго плана**»), да и юные артисты удивительным образом точны в образах героев той эпохи, свидетелями которой они в силу возраста не были. Высшей точкой спектакля стал завершающий первый акт ветер перемен нового времени, отраженный в видеоклипе группы «**Queen**» «**The show must go on**». Во втором акте режиссер **Михаил Чумаченко** (приз фестиваля «**За лучшую режиссерскую работу**»), словно не заметив системной ошибки драматурга, пошел на поводу у нарастающего в тексте откровенного морализаторства, и спектакль отчасти потерял свою высоту.

Видно, что, лишившись в межсезонье разом и художественного руководителя, и главного режиссера, и директора, Тольяттинский театр «Колесо» высто-



«Варшавская мелодия». Рыбинский драматический театр

ял. Хочется верить, что во главе с новым директором **Вячеславом Тиуновым** и с вернувшейся в коллектив в качестве художественного руководителя народной артисткой России **Натальей Дроздовой** труппа еще не раз заявит о себе.

Если верить афише, комедия **Д.И. Фон-визина «Недоросль»** поставлена **Алексеем Козловым** в **Драматическом театре города Вольска** в жанре комедии, в реальности — абсолютно мимо жанра: с элементами то балагана, то лубка, то комедии нравов, то комедии положений, то буффонады. Широкие жесты, голоса на грани крика, актерский наигрыш с разной степенью вульгарности, частушки, пляски под простенькое, если не сказать, примитивное музыкальное оформление. Сценография **Дарьи Каракуловой** откровенно напоминает работу

Эдуарда Кочергина в легендарном «Холстомере» БДТ. Остается только догадываться, зачем театр приехал на фестиваль со столь беспомощной постановкой, направленной на развлечение зрителя чем угодно и как угодно.

Специальным призом жюри «**За верность традициям психологического театра**» были награждены актеры **Рыбинского драматического театра Владимир Калюкин** за роль Виктора и **Наталья Левина** за роль Гелены в спектакле «**Варшавская мелодия**». Выступивший в этой постановке в качестве режиссера актер **Владимир Калюкин** подверг пьесе **Леонида Зорина** не во всем оправданной переработке, используя прием театра в театре, сочинил эпизоды, переносящие часть действия в наши дни. В итоге спектакль не выиграл



«Дом под снос». Центральный академический театр Российской Армии

ни от столь насильственного осовременивания сюжетной линии, ни от довольно странного музыкального оформления, ни от иллюстрирующих происходящее визуальных средств.

Спектакль **Центрального академического театра Российской Армии** по пьесе **Анатолия Крыма** «Дом под снос» стал на фестивале настоящим событием! Незамысловатая житейская история, одобренная массой по-настоящему смешных реприз, в исполнении народной артистки России **Алины Покровской** и заслуженного артиста России **Сергея Колесникова** стала не только лирической комедией, но эпически масштабным повествованием о том, как волею судьбы два одиночества столкнулись во Вселенной.

Тончайшая нюансировка актерско-

го дуэта в режиссуре **Андрея Бадулина** и музыкальном пространстве **Рубена Затикяна** не оставила равнодушными ни публику, ни критику. По итогам фестиваля единогласным решением жюри спектакль «Дом под снос» был награжден **Гран-при** и призами за **лучшую мужскую и женскую роли**.

Во время фестиваля «Время театра» Указом Президента Российской Федерации город Сызрань был награжден почетным званием «**Город трудовой доблести**». В праздничной атмосфере состоялось закрытие прекрасно организованного театрального форума, планы по развитию которого намечены и, хочется верить, будут реализованы.

Александр ИГНАШОВ
Фото Елены ДЕМИДОВОЙ

ИНТЕРПРЕТИРУЯ КЛАССИКУ

V Международный фестиваль русской классической драматургии «Горячее сердце» (Кинешма)

Несмотря на все сложности, в **Кинешме Ивановской области** уже в пятый раз состоялся фестиваль «Горячее сердце» и получился как никогда сильным. Почти все вошедшие в его программу спектакли уже отмечались престижными наградами на других фестивалях, премиями «Золотая Маска», «Золотой софит». И все же нынешняя театральная встреча в Кинешме могла стать еще ярче, если бы приехали все приглашенные. Но жизнь есть жизнь: пандемия подкосила финансовую составляющую многих театральных коллективов. У нескольких театров, несмотря на стремление приехать, просто не оказалось денег.

География «Горячего сердца» постоянно расширяется. Впервые участником фестиваля стал **Театр юных зрителей имени А.А. Брянцева из Санкт-Петербурга**, сыграв «**Мещан**» по пьесе **М. Горького** и получив приз «**За лучшую режиссерскую работу**». Это одна из самых шумных премьер прошлого сезона в России. По версии Ассоциации театральных критиков, спектакль вошел в двадцатку лучших работ. Режиссер и сценограф спектакля **Елизавета Бондарь** поместила героев пьесы Горького в квартиру, уставленную «икеевской» мебелью. Герои намеренно обезличены, сливаются с обстановкой, голоса их неживые, «кукольные». Ни чувств человеческих, ни эмоций они не испытывают. Интересный режиссерский ход с отстранением приводит к тому, что никакого сочувствия персонажи не вызывают, и только охранник из нашего времени читает дневники давно истлевших в гробах мещан. Станный мир, умерший давно-давно, предстал перед глазами публики.

Над спектаклем **Няганского ТЮЗа** «**История одного города**» по **Салтыкову-**

Щедрину работала прекрасная команда: автор сценической композиции и режиссер **Артем Устинов**, художник-постановщик **Игорь Капитанов**, художник по костюмам **Фагиля Сельская**. Трудно разделить, да и надо ли, заслуги каждого из них в постановке. Текст современен до такой степени, что иногда становится не по себе, а «глуповцы» так проецируются на нынешние реалии, что у некоторых зрителей закрадывалось сомнение — не дописали ли постановщики текст за **Михаила Евграфовича**? На протяжении всего спектакля на сцене течет река, в этом образе можно увидеть мифологические Лету или Стикс, но она в любом случае носит сакральное значение. Последний градоначальник решил ее перегородить, но против природы воевать бесполезно и даже глупо. Город смыло, словно его и не было. Второе столетие живет книга «История одного города», а сегодняшняя жизнь поразительно напоминает ту, что описал великий классик. Няганские артисты играют этот спектакль редко, но постановка находится в прекрасной форме. Как сказали на обсуждении руководители театра, это их первый выезд после пандемии на фестиваль. «История одного города» получила диплом в номинации «**За лучшую сценографию**».

«**Чайку**» **А.П. Чехова** в постановке **Петра Шерешевского** на фестиваль привез еще один петербургский коллектив — **Камерный театр им. В.А. Малышицкого**. «Концерт для одного небольшого фортепиано и восьми маленьких» — так обозначен жанр спектакля. В тексте есть небольшие изменения, однако заметят их разве что чеховеды. Например, **Аркадина (Катя Ионас)** называет спектакль **Константина Треплева** не «декадентским бредом», а «постдраматическим», тем самым приближая



«Чайка». Камерный театр им. В.А. Малышцкого (Санкт-Петербург)

нас к пониманию того, почему герои пьесы не приняли эту постановку.

Все герои узнаваемы, они настолько филигранно существуют в спектакле, что порой не отличаешь, где игра, а где жизнь. Молодых бунтарей, похожих на Треплева (**Александр Худяков**), мы встречаем сколько угодно. Он наш современник, у него такая же боль, как и у многих творчески одаренных людей, которых старшее поколение то ли не понимает, то ли просто не хочет понять. О Тригорине (**Виталий Коваленко**) сложно сказать, талантлив он или нет, но в любом случае свои способности успешно разменял на деньги — прекрасная метафора с кочанами капусты в сцене, когда знаменитый писатель рассказывает о сути творчества восторженной Нине Заречной (**Юлия Шишова**). Капуста здесь — и способ прокормиться, и подмена акта творения простым приготовлением пищи, и, наконец, ассоциация с жаргонным назва-

нием денег. Прекрасна Маша (**Дарья Змерзляя**), любящая Костю и понимающая, что шансов на ответное чувство у нее нет. Медведенко здесь, словно иллюстрируя собственную фамилию, облачен в костюм медведя: бессловесный, несчастный получеловек, затравленный полуживотное утаскивает Машу к себе в «берлогу». Об этом спектакле можно много писать, настолько он полон смыслов и заставляет зрителя сопереживать. «Чайка» завоевала **Гран-при** фестиваля, дипломом «**За лучшую мужскую роль**» награжден исполнитель роли Тригорина Виталий Коваленко.

Буинский государственный драматический театр представил «**Барыню**» по рассказу **И.С. Тургенева** «**Муму**». В небольшой по продолжительности спектакль **Тимура Кулова** вошли также фрагменты других произведений писателя. **Костромской государственный драматический театр им. А.Н. Островского** представил «**Мас-**



«Мещане». Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А.А. Брянцева

карад» М.Ю. Лермонтова режиссера и художника **Елены Сафоновой**. Некоторую иллюстративность драматической составляющей постановки компенсируют красочные костюмы и декорации.

Московский драматический театр «Человек» сыграл спектакль «Гамлет (Сумарокова)», созданный режиссером **Владимиром Скворцовым**. Текст **шекспировского «Гамлета»** в переводе русского поэта, драматурга и литературного критика **Александра Петровича Сумарокова** впервые появился на российской сцене 250 лет назад. Современный зритель привык к другим переводам, но эта постановка интересна, прежде всего, как эксперимент. Наверняка в Москве, в камерном пространстве театра «Человек» он находит своего зрителя, но при переносе на большую сцену возникли трудности — спектакль показался излишне статичным, хотя в нем и заняты известные актеры: **Владимир Майзингер** играет Полония, **Милена Цховребова** — Гертруду. Решением жюри «Гамлет (Сумарокова)»

получил диплом «За яркий художественный эксперимент».

Спектакль «**Головлёвы. Маменька**» по «**Господам Головлёвым**» **М.Е. Салтыкова-Щедрина** поставили в **Нижнетагильском драматическом театре им. Д.Н. Мамина-Сибиряка** режиссер **Даниил Безносков** и художник **Михаил Кукушкин**. На сцене выстроен станок, который по ходу действия медленно превращается в могилу — туда в конце концов загонит всех **Порфирий Головлёв (Тимофей Панов)**. Стремительно развивающийся сюжет, уместившийся в два с половиной часа сценического действия, рассказан практически полностью, герои представлены объемно. К сожалению, не хватило психологического наполнения в образе **Арины Петровны Головлёвой (Ирина Цветкова)**, которая проходит путь от бессердечного, не знавшего любви и сострадания человека, до постаревшей женщины с оттаявшей душой. Спектакль получил «**Приз зрительских симпатий**».



«Головлёвы. Маменька». Нижнетагильский драматический театр им. Д.Н. Мамина-Сибиряка

Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского на правах хозяина фестиваля выступил вне конкурса с недавней премьерой **«Как Зоя гусей кормила» С. Баженовой** в постановке **Александра Огарёва** (о ней подробно рассказано в *«Страстном бульваре, 10»*, №3-233/2020). Остается лишь добавить, что постановка отмечена специальным призом жюри **«За освоение пространства современной драматургии»**.

«Гроза» А.Н. Островского на сцене **Великолукского драматического театра** стала последней работой талантливого и так рано ушедшего из жизни режиссера **Ильи Ротенберга**. Спектакль словно написан акварельными красками, а время действия перенесено в условные советские годы: взамен заброшенной церкви здесь баня, хотя до конца так и не ясно, действующая она или нет. Вместо очищения души персонажи смывают грязь телесную. Никаких мажорков, никаких «лучей света в темном царстве». С пьесы снят нарощий за долгие годы смысловой слой социального «геройства»

Катерины. В спектакле **Великолукского театра** **Катя Кабанова (Алина Бичай)** — самая обыкновенная женщина, даже слишком обыкновенная. Тем страшней и неожиданней расплата за совершенный грех. В финале Катерина уходит в свет, как бы растворяясь в его лучах, сливаясь с природой, а рассказанная история превращается в притчу.

Завершился фестиваль мюзиклом **«Капитанская дочка» Московского театра «У Никитских ворот»**, созданным его руководителем **Марком Розовским** на музыку **Максима Дунаевского**. Красочный музыкальный спектакль, отмеченный дипломом **«За верность классической литературе»**, стал яркой финальной точкой **«Горячего сердца»**.

Следующая театральная встреча в Кинешме должна состояться через два года, в 2023-м, на который приходится **200-летие** со дня рождения **Александра Николаевича Островского**.

Александр ВОРОНОВ
Фото Евгения ПАНКРАТОВА

В ГОСТИ К ЧЕХОВУ

Третий фестиваль национальных театров России «Крымская театральная осень» (Ялта)

В последние три года в Ялте появилась достопримечательность — фестиваль Национальных театров автономных республик при поддержке Министерства культуры РФ, Министерства культуры Крыма и Союза театральных деятелей РФ (ВТО).

На сей раз, как и в предыдущие годы, зал Ялтинского театра в течение девяти дней, несмотря на пандемию, заполнялся в партере полностью. Значит, тяга к театральному искусству у зрителей не пропала, шоу-бизнес не смог заменить общение с живым актером, а сопереживание судьбам героев в представленных спектаклях по-прежнему остается главным.

Основной инициатор «Крымской театральной осени», фестивальный центр

«Балтийский дом» под руководством Сергея Шуба попал в десятку, выбрав на театральной карте России многонациональный Крым для проведения фестиваля, где каждому коллективу было оказано особое уважение и любовь. Театры из Дагестана, Бурятии, Карелии, Кабардино-Балкарии, Алтая летели за тысячи километров на берег Черного моря, чтобы себя показать, других посмотреть и поклониться Дому Антона Павловича Чехова.

Именно на этом фестивале происходила негласная интеграция культур, продиктованная национальным менталитетом. А на «круглом столе» речь шла о сохранении родного языка каждого из народов. И хотя национальные театры получают дополнительные 25% за игру на своем языке

«Когда зажгутся фонари». Большой академический русский драматический театр имени В.И. Качалова (Казань). Фото с сайта Театра им. Качалова





«Ханума». Кабардинский государственный драматический театр имени А. Шогенцукова (Нальчик)

ке, большинство зрителей предпочитают смотреть спектакли на русском, потому что в школах национальный язык преподают факультативно. Это проблема из проблем, и государству надо на нее обратить особое внимание, так как национальная культура без родного языка нивелируется, утрачивает свои корни.

Обычно первый фестивальныи спектакль задает тон всему, что показывается после. Девиз фестиваля **«Возвращение в любовь»** родился из названия постановки петербургского «Балтийского дома», замысел которой связан с исторической памятью, поколением «шестидесятников», сыгравших большую роль в формировании свободной личности, а также с началом творческого пути композитора **Раймонда Паулса** и поэта **Евгения Евтушенко**, своим творчеством доказавшего, что «Поэт в России больше, чем поэт». Кажется, мы знаем о них все, и в то же время о многом догадываемся, строим свои версии: каким образом этим художникам удалось сохранить человеческое достоинство при давлении партийной цензуры и повести за собой? Именно эту тему в жанре сентиментального путешествия с музыкой

Раймонда Паулса и стихами Евгения Евтушенко разработала режиссер **Галина Полищук**, опираясь на сценарий **Марины Смысловой**. Молодым актерам **Игорю Гопликову** и **Роману Жряблову** пришлось испытать все «прелести» «хрущевской оттепели»: радость от первого полета человека в космос, горькое чувство вины, когда советские танки во время Пражской весны вошли в столицу Чехословакии и так далее. Таким образом, «Балтийский дом», берущий начало от Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, продолжает линию своего предшественника с верой в человека и ради человека.

Приехавшие на фестиваль **Большой академический русский драматический театр имени В.И. Качалова (Казань)**, отмечающий 230-й юбилей, и **Академический русский театр имени Е.Б. Вахтангова из Владикавказа**, празднующий в этом году 150-летие, тоже могут похвастаться талантливой молодежью, выращенной в родных стенах. Два музыкальных спектакля: **«Когда зажгутся фонари»** и **«Оркестр Жана Ануя** вызвали бурю оваций в зрительном зале. В сценической композиции **Ильи Славутского «Когда зажгутся фонари»**,



«Чейнеш». Национальный драматический театр имени П. Кучияк (Горно-Алтайск)

состоящей из произведений советских композиторов 30-70-х годов, каждая песня превращалась в музыкальный мини-сюжет с биографиями удивительно смешных, нелепых, милых героев. В этом ретро было нечто такое, что согревало душу, а поэтический текст задевал за живое, ибо в нем было то, что нельзя забыть никогда: родной дом, материнские руки, улыбку ребенка, прощание с любимой женщиной.

Кабардинский государственный драматический театр имени Али Шогенцукова привез в Ялту нестареющую «Хануму» с красавицей свахой в исполнении **Заират Мафедзовой**, покорившей всех своим обаянием. Насмешки над нелепыми героями «Ханумы», подсказанные актерской интуицией, органическое существование исполнителей в жанре озорного водевиля, превращали дипломный спектакль кабардинской студии **Щукинского театрального института** (мастерская **Павла Любимцева**) в праздничный фейерверк. Ну, а музыка генерального **Гии Канчели**, написанная к телевизионной постановке 1972 года, создавала атмосферу открытого игрового театра с артистами, способными импровизировать на ходу. В слаженном актерском

ансамбле, унаследовавшем технику вахтанговской школы, особенно выделялись два артиста: **Имран Бляшев** и **Жамболат Бетуганов**. Дуэт придурковатого князя Ваню Пантиашили, мечтающего жениться на богатой невесте и жить припеваючи ничего не делая, и его слуги Тимоте, зеркально отражающего глупость своего хозяина, поражал виртуозной пластикой циркачей.

Казалось бы, жанр притчи – родной для артистов **Национального драматического театра имени П. Кучияк** из Горно-Алтайска. Но оказалось, насколько важно было сохранить чувств меры в изложении романтического сюжета «Чейнеш» (что в переводе означает «Цветок»), повествующего о двух влюбленных, решивших броситься со скалы в знак протеста против насильно выданной замуж Чейнеш (**Алина Попошева**) за сына богатого бая. Приглашенный на постановку лауреат «Золотой Маски» **Сергей Потанов** боролся с пьесой, написанной в 20-е годы, как мог. То трактовал события в стилистике орнаментальной восточной культуры, уделяя большое внимание красивому рисунку, то прибегал к обличительной сатире давно исчезнувших на Алтае баев и уцелевших шаманов,



«Машина идет к морю». Национальный театр Карелии (Петрозаводск)

что весьма было опасно для исполнителя астрального образа **Айдара Унатова**. А вдруг разгневанные духи накажут его... Режиссер уехал, а спектакль с прекрасными костюмами и актерами, обладающими уникальными голосами и мастерством горлового пения, остался. Хотя, вероятно, уже не в первоначальном виде, обнажив просчеты не слишком тщательной режиссуры.

В отличие от Горно-Алтайского театра, приезжающего на фестиваль впервые, **Национальный театр Карелии** чувствует себя в Ялте как дома. Камерный спектакль «**Машина идет к морю**» по пьесе **Алекса Бьёрклунда**, приглашающий к размышлениям о роли свободы в жизни людей, опустившихся на самое дно, вызывал досадное чувство безысходности. Задуманная режиссером **Александром Овчинниковым** история бытия трех бедолаг за чертой бедности, напоминала очередную копию театра абсурда. Бесконечно жалким и опустошенным героям: Старик (Глеб Германов), Дворнику Борису (Дмитрий Иванов) и Мальчику-аутисту Виктору (Денис Никитин), вечно голодным и злым, не желающим что-либо менять, остается только мечтать о путешествии к морю и ждать. А чего ждать — они и

сами не знают. Правда, Старик попытается, для храбрости опустошив бутылку, обрвать никчемную жизнь с помощью веревки, но и тут ему «не повезло». Добряк Борис вытащил из петли, и вместо благодарности получил порцию ударов по башке. Единственная лампочка, тускло освещающая убогую обстановку, может в любой момент перегореть, а значит, будет поставлена последняя точка в приближающемся финале несчастных лузеров, и только музыка **Иоганна Себастьяна Баха**, звучащая в поднебесье, напомнит о данной человеку Богом свободе, да еще о Черном море, нарисованном на заднике, куда так и не попадут выброшенные социумом три неудачника.

После мрачного поставангардизма, лишнего какой бы то ни было любви, спектакль **Государственного республиканского русского драматического театра имени М. Горького из Махачкалы «Домик на окраине»** по пьесе **Алексея Арбузова** был заполнен магией любви, способной преобразовать человека, готового жертвовать собой ради спасения любимых. Как ни странно, но пьеса, написанная в 1954 году, с героями, свято верившими в справедливость и светлое будущее, не выглядит архаично,



«Домик на окраине». Государственный республиканский русский драматический театр имени М. Горького (Махачкала)

так как в ней есть правда русского характера, одна из характерных черт которого — брать ответственность на себя. Персонажи спектакля принадлежат к поколению, выигравшему войну, а сестры Ивановы, Вера, Любовь и Надежда, напоминают чеховских сестер Прозоровых. Здесь нет генеральского дома, есть деревянный домик на окраине Москвы, куда приезжают погостить друзья. Даже во время войны, после того как дом пострадал во время бомбежки, жизнь из него не ушла. Он превратился в маленькую крепость с выбитыми окнами, огромными пробоинами в стенах, куда проникает холодный ветер. Приходится кутаться в телогрейки, полушубки, согреваться горячим чаем, ощущая заботу ласковых женских рук во время перевязок, и снова отправляться на фронт. Общая беда изменяет всех героев спектакля. Юношеская бравада спадает с задиристого Шеремета (**Артур Джахбаров**), ибо надо оставаться самим собой и принимать жизнь такой, как она есть. Как громом пораженный, стоит он перед ослепшей в бою Надеждой (**Диана Джахбарова**), сменившей косички на короткую стрижку, не принимающей от него

жалости, но как же она ему дорога!.. Прежняя озорная Любка, у которой на уме были только танцурки (**Диана Михачева**), уже забыла, как «дурила голову» своим поклонникам, нынче все ее мысли заняты спасением маленькой девочки, привезенной из блокадного Ленинграда. Тяжелая женская доля не обошла и старшую сестру Веру (**Алина Абдулганиева**). Жестокая судьба отобрала любимого Алешу, скончавшегося на ее глазах от смертельных ран, успев приказать следовать долгу, руководить ремонтом танков, прибывших с передовой...

Надо отдать должное режиссеру **Марине Карпачевой**, семнадцать лет работающей в махачкалинском драматическом театре, как правило, ставящей автора на первое место и последовательно воплощающей его замысел. Вот и теперь, проведя параллель между чеховскими тремя сестрами и героинями Арбузова, такими родными по духу, Карпачева сумела убедить зрителей, что ничто не проходит бесследно, и русский характер тому подтверждение.

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото предоставлены организаторами фестиваля

РУССКИЙ ТЕАТР. НАСЛЕДИЕ

IV Северный театральный фестиваль (Сыктывкар)

На IV Северном театральном фестивале в Сыктывкаре было представлено 12 спектаклей из восьми городов. Примечательно, что зрители не увидели в спектаклях эпатажных постмодернистских «штучек» с голыми телами или идеальных геев-мужей, не услышали стёба по поводу власти политики и религии, не обнаружили в артистах превращений в мужчин, а в артистах в женщин. Не было и применения новомодных съёмов с монтажом снятых кинокадров в разных состояниях — для облегчения проживания в образе.

А что же было? На что ходил зритель?

На Человека в самых различных его проявлениях. На актёра, не *показывающего* роль, но *проживающего*. На изменения, происходящие в душе персонажа. И вероятно, все режиссеры фестивальных спектаклей подписались бы под программным выска-

зыванием худрука Московского Губернского театра Сергея Безрукова: «Мне кажется, психологический театр — это та соль, та основа, без овладения которой невозможно играть формами. Вернее, возможно, но эта форма будет пуста».

Авторский театр «У Моста» Сергея Федотова из Перми как раз отличает крепчайшая приверженность традициям психологического театра. Его постановки «На дне» М. Горького и «Мачеха Саманишвили» В. Константинова и Б. Рацера по мотивам повести Давида Квдиашвили отличали, во-первых, густо и плотно обставленная предметами быта площадка сцены (сценограф — сам режиссер), во-вторых, актёры, с легкостью освоившие нижегородский говор и легкий грузинский акцент.

Оба спектакля достаточно хорошо известны не только в России, поэтому рассказывать о них подробно не имеет смы-

«На дне». Пермский театр «У Моста»





«Вдовый пароход». Котласский драматический театр

сла, но необходимо не отметить таких персонажей как Бубнов (**Илья Бабошин**), Васька Пепел (**Андрей Шебуняев**), Настя (**Милена Хмылова**), Клещ (**Денис Осинин**), Сатин (**Владимир Ильин**), Лука (**Сергей Мельников**), даривший каждому кусочек нужной полуправды в обмен на доверие. И она становилась на какое-то время лампадкой надежды...

При подготовке музыкальной комедии все научились по-грузински танцевать и петь. И все-таки, не получился бы спектакль таким легким, озорным и праздничным, не будь в труппе **Марины Шиловой** с ее великолепной техникой, юмором и женственностью.

Котласский драматический театр предложил спектакль по пьесе **И. Грековой** и **П. Лунгина** «Вдовый пароход» в постановке **Натали Шибаловой**. Поминки с напльвами воспоминаний: в свое время сын-подросток, краем уха прослышавший, что мать-фронтовичка (**Ольга Белых**) родила его без мужа и неизвестно от кого — резко меняет к ней свое отношение: начи-

нает пренебрегать ею, грубить. Почти до самой своей кончины она не услышит от него ни одного доброго слова. Он обвинит ее в смерти отчима, с которым подружился. Не даст ей возможности создать новую семью, рассорит с соседями. Только инсульт матери станет моментом, разделившим жизнь сына (**Александр Дудников**) на «до» и «после». Осознав, что кроме матери у него никого нет, — он бросает всю свою жизнь на ее спасение, но слишком поздно... На поминках с соседями по ее коммунальной квартире он, наконец, узнает всю правду о житье-бытье своей матери, и на коленях попросит прощения у всех.

Метафорично представлена художником **Валерием Новаковским** финальная сцена: на Мать в белых одеждах опускается нимб из серебристых фрагментов...

Ни пафосный финал, ни страсти «в ключья», ни предсказуемые актерские реакции отдельных сцен не смогли преодолеть магию самого жанра мелодрамы. Зрители были покорены не только безыскусными сценами встреч и расставаний главной



«На краю земли». Ярославский театр имени Федора Волкова

героини пьесы, но и подробностями быта «коммуналки», которую сами жильцы прозвали вдовьим пароходом...

Ярославский театр имени Федора Волкова представил спектакль по пьесе Алекса фон Бьёрклунда «На краю земли» в интерпретации режиссера Дениса Кожевникова. Драматург написал психологическую драму, но автор постановки рискнул назвать жанр спектакля комедией. И предложил сюжет в версии записи радиоспектакля: действие происходит не в маленьком прибрежном кафе-закусочной, а в радиостудии с несколькими столами, снабженными микрофонами.

Исполнителями были сплошные «звезды», любимцы ярославской публики: Ирина Чельцова, Валерий Соколов, Валерий Смирнов, Сергей Цепов. Только текстом, только голосом из микрофона они создавали характеры своих персонажей, выражая замысел режиссера.

Некоторые зрительские реплики говорили о недостатке динамики действия: только звуки цокота каблучков, только

звон и стук стаканов, шипение пива, шум ветра в открывающейся наружной двери, гудок корабля (звукоимитатор А. Султанов), да ровная профессионально вежливая интонация режиссера радиозаписи (Е. Сусанина) вносили в беседу рыбаков разнообразие. Впоследствии постоянные зрители сознавались, что то и дело всплывали вдруг в их памяти герои спектакля: история оказалась узнаваемой, много существенно-реального подмечено автором в характеристиках персонажей...

«Танцы во время Луназы» по пьесе ирландского драматурга Брайена Фриля привез Бугульминский государственный русский драматический театр имени А.В. Баталова. Это произведение отчасти автобиографично — автор маленьким мальчиком некоторое время жил в описываемом местечке и назвал себя персонажем по имени Майкл. Драма хранит в себе достаточный запас возможных смыслов, которые может «нащупать» постановщик для реализации в спектакле. В данном случае, режиссер Дмитрий Акриш сделал акцент на том,



«Танцы во время Луназы». Бугульминский государственный русский драматический театр имени А.В. Баталова

что неукоснительное соблюдение твердых традиционных католических установок может привести к разрушению семьи.

Пять сестер — одиноких, трудолюбивых, честных — мечтают о женском счастье, о материнстве. Только одна из них это счастье познала — все вместе воспитывают ее сынишку. О его молчаливом присутствии говорит кресло, которое всегда стоит спиной к зрителям и позволяет беседовать с племянником без его ответов. В правом верхнем углу черного задника демонстрируются кадры съемок в детском саду. Но по ходу действия кадры постепенно теряют яркость, блекнут, и наконец, пропадают совсем.

Счастье этим женщинами недоступно. Во-первых, их сдерживает отношение жителей окрестных сел к девицам, имеющим незаконнорожденных детей. Во-вторых, они уже пережили юный возраст, и мечтать о танцах на празднике урожая считается nepозволительной забавой. В-третьих, они хранят ото всех свои семейные тайны, которые могут нанести урон престижу семьи. Привычка соблюдать мно-

жественные запреты привела к тому, что сестры ходят по дому, как заведенные — по периметру стен: прямолинейная, всегда уверенная в том, что она знает, как надо жить, Кейт (**Надежда Вышенская**), наивная, как будто оставшаяся в детстве Роуз (колоритно сыгранная **Анастасией Азоровой**), белокурая Агнес (**Виктория Лапчук**), видимо, тайно влюбленная в Джерри (**Роман Никитин**) и осмеливавшаяся восстать против старшей сестры. А еще — примиряющая всех Мегги (**Марина Чернуха**), которая тоже следит за домом и заботится о Майкле — и младшенькая Крис (**Лейсан Хабибулина**), которую все учат жить. Когда одна из сестер призывает всех отправиться к месту празднования Дня урожая, и все мгновенно оживляются, старшая, учительница, резко, авторитарно их отрезвляет. Режиссером и актрисами прекрасно осуществлен этот момент: кто-то, подобно резко затормозившей машине, затрясся мелкой дрожью, кто-то вскинул руки в бессильном ожесточении (ударить — немислимо!), кто-то застыл в



«Прощание с Матёрой». Воркутинский театр драмы им. Б. Мордвинова

напряженной позе... Еще один шанс избавиться от одиночества упущен...

Дмитрий Акриш подошел к постановке решительно и без пietetа к автору. Обрезал текст финала, сократил тексты теряющего память дядюшки Джека, тексты Крис. Но главное, изъял из пьесы роль ее сына, который по замыслу драматурга считался главным героем: именно он составил, став взрослым, жизнеописание семьи, его воспитавшей. Режиссер в финальной сцене общей ссоры решил опрокинуть несколько кресел, в том числе то, в котором должен был сидеть Майкл. Его там не оказалось!

В этом, видимо, и состоял главный семейный секрет. Секрет, сочиненный не автором пьесы, но режиссером.

Воркутинский театр драмы им. Б. Мордвинова отправил на фестиваль двух исполнительниц — **Оксану Ковалёву** и **Анну Ермакову** со спектаклем «Прощание с Матёрой» по повести **В. Распутина** в инсценировке и постановке **Виктора Ножкина**. Для реализации замысла актрисы пользовались подбором деталей оформления: стол,

несколько табуретов, кусок забора. Всё это приметы любой деревни. Исполнительницы намеренно не дистанцировались от публики: они приглашали зрителей камерного зала сначала выслушать их любовно воссозданные воспоминания о своих бабушках. И зритель, вместе с актрисами погружаясь в пространство их детства, начинал представлять себе традиционный уклад жизни людей военной и послевоенной поры.

Сама история начиналась песней: актрисы по-деревенски повязали платки, присели за стол к самовару и запели... Великолепно составленная композиция перешла из мирно текущего воспоминания в драматичный эпизод защиты варварски разрушаемого кладбища, к отрывку с наголовато-разбойничьим поджогом дома-красавца, а потом вдруг раскрывала лирично-отрадную сцену сенокосной страды. В эпизодах, связанных народными песнями, молодые актрисы без грима и накладок, передавали пристрастное отношение к героям — через динамично выстроенные мизансцены, мобильную перемену мест дей-



«Записки юного врача». Театр «Мастерская». (Санкт-Петербург)

ствия, меняющиеся ритмы поведения, изменение отдельных деталей костюма, речевые и световые перемены...

Отдельно хочется отметить прекрасное звуковое сопровождение (автор-составитель сам режиссер). Прекрасный хорал финала гармонизировал и возвеличивал житие тех, кто уходил под воду вместе с Матёрой.

Санкт-Петербургским театром «Мастерская» был представлен моноспектакль «**Записки юного врача**» по ранним рассказам **Михаила Булгакова** в инсценировке исполнителя **Максима Блинова**.

Актер сумел вызвать доверие зрителя через первое же обращение к залу. Он делился с публикой мучительными сомнениями своего героя в выборе принимаемых лечебных мер, открывал свою непреходящую вину из-за смертельного случая с новорожденным, испытывал вместе с ним предельное физическое переутомление в конце приема больных. Редкие радости тоже выпадали на долю его героя, но и эти чувства сквозили также через пелену усталости. Были случаи, когда его в бессонницу

стали посещать видения: на фоне завывания вьюги неожиданно сначала зашевелилась штанкета с белыми халатами (художник **Николай Слободяник**), а потом вдруг начала подниматься вверх — при этом халаты оказались совершенно безумной длины: штанкета дошла до потолка...

В спектакле о возмужании молодого человека, о самовоспитании профессионала театр «Мастерская» точно отобрал и световые, и музыкально-шумовые средства, любовно набрал требуемую бутафорию и реквизит. Мы видели и представляли в воображении все то, о чем рассказывал Максим Блинов: рыдающего, утпающего в слезах мужика на коленях перед хирургом, грязь, кровь, осколки костей ноги попавшей в мялку девушки, задыхающуюся и умирающую на глазах пятилетнюю девочку, мертвого новорожденного со сломанной ручкой...

Это был еще один пример театра русской психологической школы.

Театр из Санкт-Петербурга с названием «**Текст-театр**» привез спектакль «**Жанна**.



«Жанна. Во Францию и обратно». М. Рочева. «Текст-театр». (Санкт-Петербург)

Во Францию и обратно» по рассказу **Андрея Геласимова «Жанна»**. Неточно определенная адресность повествования, неприспособленность текста для сцены, индифферентность музыкального сопровождения мешали восприятию...

... Кто-то спросил меня, каким образом в программе фестиваля под девизом «Наследие» оказался спектакль, несомненно рожденный эпохой постмодернизма: речь шла о постановке не традиционного, не психологического, а игрового формата в стиле вербатим под названием «СКТВКР». Я тогда предположила, что для контраста к остальным названиям. Вербатим по сути — относительно новая технология сбора материала, основанная на интервью и почти не подвергающаяся художественной обработке. Эта необработанность и должна удостоверить правдивость информации, то есть, текста пьесы. «СКТВКР» — так для краткости в интернет-сообщениях может указываться город Сыктывкар, хотя речь в пьесе идет не только о столице Коми, но о жителях этой республики в целом. Режи-

сер **Максим Соколов** считает, что собрал спектакль про людей, населяющих север, которые сами стали частью суровой природы. Здесь рассказы о том, как с неба падали фрагменты отработавших свой век ступеней космических ракет, как шла борьба за Шиес, как в фантастическом образе русалки строит свою жизнь та, что представляет себя нимфой вод и ручьев, как и чем провинциальный город притягивает людей, а еще — как становятся олимпийскими чемпионами, а еще — как человек спас самолет от крушения. Причем, вместо декораций — проекция на потолок, на босых исполнителях — черные рабочие трико, вместо подмостков — неглубокий бассейн, источник восхитительных брызг!

Этот спектакль уже стал местом паломничества для молодежи. А остальным зрителям он дарит надежду на то, что постмодернизм все-таки оставит нечто позитивное из своих безумных экспериментов для театрального будущего.

Завершали фестиваль москвичи. **Театр имени Вл. Маяковского** привез спектакли



«Как важно быть серьезным». Московский драматический театр им. Вл. Маяковского

«**Как важно быть серьезным**» О. Уайльда в постановке Анатолия Шульева и «**Обломов**» И.А. Гончарова в сценической версии режиссера Миндаугаса Карбаускиса.

В первом спектакле режиссер сократил нескольких героев, не влиявших на развитие сюжета, из реплик оставили лишь текст, продвигающий действие. И зрители в полной мере насладились игрой **Светланы Немоляевой** — с ее неповторимым тембром голоса, умением носить самые немислимые по форме шляпки и эффектные наряды (костюмы **Марии Даниловой**). Она представила нам английскую леди, которая мечтает женить своего племянника-шалопая Алджернона (**Илья Никулин** — мастер перевоплощений!), имеющего за душой одни долги. Все его недостатки в ее устах носили подтекст одобрения, чуть прикрытую нежность к нему. И ей удалось выполнить свою мечту, потому что нашлась девушка, которая сама мечтала не о скучно-правильном, размеренно ведущем жизнь землевладельца или судьи, как ее чрезвычайно положительный опекун

(**Иван Выборнов**), а о человеке, который разделит ее мечты, ее видение жизни, обнаружит возможность родства душ! Сесили (**Анастасия Дьячук**) — стусок нерастратченной жизненной энергии, она вносит в существование семьи праздник, счастье открытий; она не может усидеть на месте — бегаёт, прыгает, кружится, разбрызгивая при этом рождественские блестики-искры. Причем, никто не задается вопросом — что это за искры и откуда она их взяла? Просто видят девушку в белом, разлетающемся от движения платье барышни, из рук которой рвутся искры!..

Подругу ее опекуна, Гвендолен, играет **Полина Лазарева** — в черном, облегающем великолепную фигуру гиппоровом платье. Она — полная противоположность Сесили, требует поклонения и обожания, поскольку знает себе цену. И обе они достойны желанной семейной жизни — как и неожиданно обнаружившаяся еще одна любящая пара (**Зоя Кайдановская** — **Игорь Марьчев**).

Намеренно без ярко выраженной иронии, какими, несомненно, обладают пьесы



«Обломов». Московский драматический театр им. Вл. Маяковского

О. Уайльда, был сыгран спектакль в жанре «легкомысленной комедии для серьезных людей». Анатолий Шульев представил действо о необыкновенной любви, которая накрывает, не спрашивая о разумных планах и возможностях.

В «Обломове» представлена только одна линия жизни главного героя (**Вячеслав Ковалёв**) — даже без Штольца, который находился далеко от имения друга, успев дать поручение своей знакомой Ольге Ильинской (**Анастасия Мишина**). Она должна была растормошить бездельника и любителя проводить дни своей жизни на удобном диване в роскошном — чудовищных размеров — халате (костюмы **Марии Даниловой**). Этому образу жизни потакал слуга Обломова — Захар, образ которого блистательно и с юмором сыграл **Анатолий Лобоцкий**. Одетый в прекрасную ливрею, в укороченных брючках, его Захар — в силу солидного возраста — был влюблен не в дам, а только лишь в заботливо собираемую пыль: она струилась из щелей половиц (сценография **Сергея Бархина**, художник

по свету **Александр Мустонен**), слетала с поверхностей раскрытых книг, но вновь оказывалась на привычных местах...

Забываясь о выполнении поручения, Ольга и не заметила, как попала под обаяние Обломова — этого наивного увальня с честными, ни во что глубоко не вникающими глазками, этакой мирной, не знающей агрессии, птицы-голубя, по ее выражению. Искра взаимного притяжения настигла их во время музыкального урока, когда Ольга (отбор музыки — **Фаустас Латенас**), случайно исполнила арию, пронзившую Обломова красотой и силой любовного чувства.

... Интерес к Северному театральному фестивалю растет: в качестве участников приехали в Сыктывкар и знаменитые театры, и коллективы из регионов России с любопытнейшими постановками. Вместе они устроили для зрителей настоящую праздничную декаду.

Вера МОРОЗОВА
Фото Ивана ФЕДОСЕЕВА

ГАРМОНИЯ ЦЕЛОГО

V Межрегиональный фестиваль «Волга театральная» (Самара)

«**В**олга театральная» – неизменная традиция самарской осени. В конце сентября здесь проходил уже пятый по счету фестиваль, пусть в строгом понимании не совсем юбилейный, но, несомненно, значимый в культурной жизни Самарской области и соседних регионов – Ульяновской, Саратовской и Нижегородской областей, республик Мордовия, Татарстан, Башкортостан. Созданный в 2013 году по инициативе Самарского отделения СТД РФ этот масштабный форум по-прежнему остается единственным в Приволжском федеральном округе. Сегодня в числе его учредителей Ассоциация городов Поволжья, Союз театральных деятелей РФ, администрация Самары.

Играя в детство

В афише «Волги театральной» достойное место заняли спектакли для детей, и открылась эту программу Самарский театр кукол

«Лукоморье». В нем все примечательно – место обитания в старинном деревянном особняке небесного цвета с белой кружевной резьбой, почти домашняя обстановка зрительского фойе, миниатюрная сцена, где разыгрывают сюжеты русского фольклора, произведений А.С. Пушкина, В.Ф. Одоевского, Б.В. Шергина, Антуана де Сент-Экзюпери. Для новой работы художественный руководитель «Лукоморья» Лев Митрофанов выбрал пьесу Ефима Чепецкого «Ай, да Мыцык!» и вместе с художником Марией Митрофановой, хореографом Александрой Никифоровой, актрисами Анастасией Антоновой и Юлией Суворовой сочинил очень добрый спектакль.

В детских фантазиях, а именно так авторы обозначили жанр постановки, под фортепианную музыку Бетховена оживают куклы, проявляют характеры, учатся ладить друг с другом. Обычные предметы становятся волшебными, даже если это лоскутное одеяло или домашние тапочки. Сде-



«Ай, да Мыцык!»
Старшая сестренка –
Ю. Суворова,
Младшая сестренка –
А. Антонова.
Самарский театр кукол
«Лукоморье»

ланный с большим изяществом и мастерством сказочный домик распахивает двери и окна, удивляет множеством деталей. В камине уютно потрескивает огонь, на столе поблескивают чайные чашки, а если развязать ленту на круглой коробке, там окажется праздничный тортик, совсем как настоящий. Две сестренки не выпускают из рук любимые игрушки — мышонка Мыцька и котенка Кыцька, импровизируют, придумывают для своей истории новые повороты. Молодые актрисы Анастасия Антонова и Юлия Суворова точны в перевоплощениях, искренни в проявлении эмоций. Они приоткрывают потаенные двери в мир детства, и это завораживает не только маленьких зрителей.

Джазовое настроение навевала «История одного похищения» по мотивам рассказа О'Генри «Вождь краснокожих», сыгранная актерами Ульяновского театра юного зрителя «NEBOLSHOY TEATR». Режиссер Эдуард Терехов воссоздает атмосферу Америки начала XX века, и на этот образ отлично работают не только музыка Дюка Эллингтона, Диззи Гиллеспи, Бенни Гудмена, но и выдержанные в стилистике того времени костюмы, элементы сценографии, включая марку автомобиля авантюристов Сэма и Билла. Режиссер придумал для своей постановки немногословного владельца автозаправки Боба, которому предстояло выслушать рассказ двух беглецов, пережить вместе с ними их злоключения, и колоритный Александр Наугольников внес в спектакль дополнительную комедийную краску.

В почти невероятной истории о похищении сына местного богача и попытке получить за него выкуп раскрываются характеры явного неудачника Сэма (Артемий Курчатов), хоть он и пытается до последнего сохранять неизменную «американскую» улыбку; простоватого добряка Билла (Азаг Ахтямов), на чью долю выпали главные испытания от встречи с «вождем краснокожих»; юного выдумщика Джонни (Евгений Юманов), оказавшегося при ближайшем рассмотрении нормальной мальчишкой, только очень одиноким, имеющим в своем роскошном доме все, кроме



«История одного похищения».

Сэм — А. Курчатов, Джонни — Е. Юманов.
Ульяновский ТЮЗ «NEBOLSHOY TEATR»

самого обыкновенного дружеского общения. Жаль только, что режиссерский рисунок не всегда совпадал с заявленным музыкальным ритмом. Джаз — импровизация, эмоциональные всплески, стремительность — доминировал над сценическим действием. В отдельные моменты казалось, что сюжет почти не развивается и движется по кругу, несмотря на разнообразие дерзких проделок Джонни и острокомедийные реакции на них Сэма и Билла.

В афише Ульяновского ТЮЗа «История одного похищения» обозначена как спектакль «для семейного просмотра», что вполне логично: дети знакомятся с творчеством блистательного О'Генри, взрослым



«Музыкант». Тольяттинский театр кукол

же нелишне пересмотреть свои взгляды на проблемы воспитания. А вот новая работа **Тольяттинского театра кукол**, вошедшая в программу дневных показов «Волги театральной», вызвала вопросы о возрастном цензе, хотя на программке «Музыканта» по пьесе **Галины Пьяновой** «Письма к барабанщику» стоит конкретная цифра — «16+». Историю парня, покинувшего родину в поисках творческой свободы, постановщик **Янина Дрейлих** (сценография **Антоня Болкунова**) определяет достаточно абстрактно: «трогательный и философский сюжет». Заявленный как спектакль-квартирник «Музыкант», что само по себе интересно, оказывается в итоге запутанным действием без внятной идеи и, соответственно, философского наполнения. Спектакль распадается на отдельные истории, существующие вне времени, но при этом жестко привязанные к конкретным периодам нашей истории. Зритель постарше, возможно, угадает мотивы конца 1980-х, когда в России возникло небывалое явление под названием «русский рок»,

содрогнется от жестких сцен, где Министр культуры (**Олег Лактионов**) с замашками криминального авторитета диктует свою жесткую волю музыкантам из местного ДК, делает недвусмысленное предложение Певице (пластичная **Дарья Яворовская** появится еще в образах Девушки музыканта, Каталины), и точно определит — да, это «лихие 90-е». Но как быть с публикой гораздо моложе (те самые 16 и немного плюс), которой нелегко разобраться в мотивациях главного персонажа музыканта Саши Черного (**Александр Кочудаев**), уловить настроение его писем из Бразилии?

Актеры играют живым планом и лишь иногда берут в руки кукол, словно оправдывая главную направленность своего театра. Откуда-то из-под колосников спустится нетрезвая дама и будет лихо отплясывать под давно забытый хит. Взмахнут крыльями диковинные птицы, чудом залетевшие сюда из далекой экзотической страны. Потом тесное пространство квартирника, наполненное старой мебелью, афишами и советской атрибутикой накроет волна улично-



«Кавказский меловой круг». Театр «Самарская площадь»

го карнавала, засыпая и сцену, и зрителей сверкающими блестками. В перегруженном внешними деталями сюжете никто так и не сможет уловить трагической финальной ноты. Останется лишь послевкусие от авторской музыки **Эдуарда Тишина** и живых голосов гитары, клавишных, напряженного ритма ударных.

Замыкая круг

«Есть в нашем мире высшая справедливость!» Словами судьи Аздака завершается спектакль «**Кавказский меловой круг**» по пьесе-притче **Бертольта Брехта**, представленный театром «**Самарская площадь**». Режиссер **Евгений Дробышев** убеждает абсолютно, не оставляет сомнений, что только любовь и вера в чудо дают человеку силы терпеть голод и насмешки, одолеть сотни километров тяжелейшего пути и не потерять себя (на фестивале постановка признана **лучшей режиссерской работой**). В музыкальной палитре «Кавказского мелового круга» произведения **Гии Канчели**, **Игоря Горбача**, **Курта Вай-**

ля, **Тома Уэйтса**, **Йохана Йоханнссона** гармонично соединены с зонгами, исполненными «а капелла» на русском и грузинском (педагог по вокалу **Анна Добротворцева**). Следуя брехтовской концепции эпического театра, действие сопровождается Хор — **Геннадий Муштаков** и **Наталья Носова**. Наступит момент, и эти актеры тоже станут частью сюжета, иронично и остроумно сыграв Монаха и свекровь Груше.

Выбрав жанр балагана, Евгений Дробышев укрупняет в брехтовских персонажах человеческие слабости и пороки, заставляет смеяться над их глупостью и алчностью. Покатилась отрубленная голова Губернатора, а его жена никак не может определиться с выбором платья. Народ хватается тюки с добром и спасается бегством, совершенно забыв о младенце-наследнике, коим еще недавно все раболепно восхищались. Но именно фарсовый рисунок повествования позволяет осознать разрушительную силу войны, которая превращает людей в равнодушную толпу, а солдат лишает всего человеческого. Неслучайно костюмы Ефрейтора (**Михаил**



«Станционный смотритель». Самарский театр драмы «Камерная сцена»

Акаёмов) и Латника (Сергей Михалкин) напоминают кители и Первой, и Второй мировой (художник Марина Евдоченкова), а за внешней недалекостью этих вояк, их попытками казаться симпатичными парнями скрывается неумолимая сила тех, кто держит в руках оружие. Образ искореженной мирной жизни удачно найден сценографом Николаем Слободяником: вертикальная конструкция, на фоне которой развиваются события, напоминает ветхий занавес бродячего театра, но кажется, что это изрешеченный осколками снарядов ржавый металл.

Среди скопища балаганных персонажей — злобно князя Казбеки и жадного Продавца молока (Владимир Лоркин), безразличной ко всему, кроме собственного блага, жены Губернатора Нателлы (Мария Демидова), подкаблучника Лаврентия Вахнадзе (Олег Сергеев) и его якобы благочестивой супруги Анико (Юлия Бакоян) — только Груше Анастасии Карпинской и Симон Романа Лексина остаются нормальными людьми. Их первая встреча не слишком романтична, но сразу ясно — это судь-

ба. Спасая от смерти чужого ребенка и постепенно сродняясь с ним, Груше заплатит высокую цену за свой поступок, но не устрашится пропасти под веревочным мостом и непроходимого ледника, выдержит злую молву, тяжелую болезнь. Все это время она будет ждать своего солдата, и тот вернется живым. Оспаривая право быть матерью, Груше доверится прохоже Аздаку (Владимир Лоркин), пройдет испытание меловым крутом, и мы убедимся, что высшая справедливость все-таки существует и счастье понятие не такое уж абстрактное.

Притчевые мотивы звучат и в «Станционном смотрителе», созданном по одноименной повести А.С. Пушкина художественным руководителем Самарского театра драмы «Камерная сцена» Софьей Рубиной (она же автор инсценировки) и сценографом Георгием Пашиным. В финале в больших темных рамках белыми силуэтами высветятся сцены из евангельской притчи о блудном сыне, подытоживая печальную историю Самсона Вырина и его дочери. Но прежде чем мир утратит



«Васса». Васса — З. Павлова. Государственный русский драматический театр Республики Мордовия

яркие краски, мы почувствуем живое тепло скромного дома станционного зрителя, такого же открытого для всех, как и сердца его хозяев. Герой **Алексея Якиманского** по-детски доверчив и незлобив, незавидную долю чиновника 14-го класса принимает безропотно, а силы нести этот крест дает ему умница и красавица Дуня (**Елена Фадеева**). В том, как старик и девушка ставят вечерний самовар, как варят по праздникам пунш, напевают вполголоса, радуются скромным подаркам, ощущается неразрывная связь родных людей.

Для Вырина их незатейливый мирок кажется спасением от грубой действительности, и он отказывается верить, что рано или поздно идиллия может разрушиться. А ведь все предсказуемо: Дуня повзрослеет и захочет покинуть уютное гнездо, чтобы построить собственную жизнь. Но готов ли к этому отец? Ведь для него отрыв от дочери равносильен смерти. Софья Рубина влетает в спектакль тему метели, покрывающую землю белым саваном. Даже если бы Дуня не отважилась уехать из отчего дома

с Минским (**Александр Шмелев**), угадав в нем человека порывистого и ненадежного, ее дальнейшая судьба вряд ли оказалась бы радостной. Вопросы морального выбора сложны, и не всегда можно найти однозначный ответ. Кроме одного: если человек поступает внутренний нравственный закон, он уже никогда не обретет успокоения.

Пьесу о матери, как определил сам **М. Горький «Вассу Железнову»**, на сцене **Государственного русского драматического театра Республики Мордовия** поставил **Андрей Ермолин**. Жесткая, натянутая как струна от скрытой внутренней ярости Васса **Зинаиды Павловой** прошла по жизни широкими уверенными шагами, а когда оглянулась назад, вместо крепко сколоченного дела увидела лишь осколки. Мрачную атмосферу дома Железновых, куда уже давно не заглядывает солнечный свет, в спектакле «**Васса**» сценограф **Андрей Запорожский** создал обобщающими штрихами — остоны полуразрушенных стен, глухие окна, остановившиеся часы, черная скатерть. В этом доме ни разу не



«Танец Дели». Екатерина — А. Петрова, Андриуша — Е. Гладких.
Русский драматический театр «Мастеровые» (Набережные Челны)

выпили чаю, а стол — предмет священный, своего рода семейный алтарь, попирают ногами, превращая в трибуну для высказывания требований и обид.

Добраться до самых глубин конфликта не просто. В поставленном «по тексту» спектакле нет ясно выраженной режиссерской концепции, не до конца раскрыты характеры персонажей, не ясны их взаимоотношения. Многие выглядят случайным и шаблонным. Надменная в любой ситуации Людмила **Светланы Кузнецовой** временами просто вульгарна, и впору задуматься, что такого особенного разглядела в ней Васса, сделав в финале духовной наследницей? Семен **Дениса Кручинкина** уже вошел в солидный возраст и мечтает открыть в Москве собственный магазин, но отчего-то не расстается с деревянной лошадкой, а его супруга Наталья прячет лицо и старательно изображает монашку. Когда нелепый черный платок будет сорван, предсказуемо открыв пышные светлые кудри и вызывающий макияж, героиня **Виктории Ульбаше-**

вой станет точной копией Людмилы, только в усиленном варианте. И окончательно снижает градус драматических событий музыкальный ряд, приемлемый, скорее, для комедийного жанра (музыкальное оформление **Сергея Каштанова**).

По-настоящему сопереживать заставляет только Павел **Александра Борзова**, похожий на искалеченную птицу, всегда и везде лишний, взваливший на себя общее бремя грехов семьи Железновых. В небольшой роли Липы **Полине Гладкой** удастся уловить самое главное: человека можно лишить воли, загнать в угол, но единожды толкнуть на преступление, но никто не в силах отнять его право на раскаяние, а значит, и на прощение. Страшен и одновременно трагичен управляющий Михайло Васильев в исполнении **Алексея Тимина**. Его герой никогда не дает волю эмоциям, и лишь рука нервно подергивается, когда речь заходит об очередном убийстве. Главное доверенное лицо Вассы, готовый ради нее на все, он давно перешагнул



«Метод Грёнхольма». Саратовский академический ТЮЗ им. Ю.П. Киселёва

черту дозволенного и обесценил не только жизнь других, но и свою собственную.

Русский драматический театр «Мастеровые» из **Набережных Челнов Республики Татарстан** самарскому зрителю знаком: дважды его спектакли завоевывали Гран-при «Волги театральной». «Мастеровые» экспериментируют, берут в работу современную драматургию, воплощают задуманное в новой театральной эстетике. Одним из таких опытов стал **«Танец Дели» Ивана Вырыпаева** в постановке **Александры Джунтини**, назвавшей пьесу буддистской притчей. Если быть точнее, это семь одноактных пьес с одними и теми же персонажами, общим местом действия, но с разными реакциями на события — разрыв с любимым человеком, неизлечимая болезнь, смерть. Художник **Елена Сорочайкина**, получившая на фестивале **приз за лучшую сценографию**, создала сдержанное и лаконичное сценическое пространство, где доминирует белый, вбирая зыбкие тени и контуры видеопроекций (художник

по мультимедиа **Наталья Наумова**), концентрируя внимание на самом главном.

На протяжении всего спектакля герои пытаются найти точные слова, чтобы рассказать о необычном танце, который создала **Екатерина (Александра Петрова)**, приехавшая несколько лет назад с театром оперы и балета на гастроли в Индию. Она пришла на местный базар и увидела «скопище человеческой трагедии» — изуродованных попрошаек, маленьких ворюшек, невыносимую грязь. Вобрав в сердце всю эту обжигающую боль и пережив как свою, Екатерина превратила ее в сакральное действо — танец Дели, исполняя его для тех, кто нуждается в сострадании. Многократные текстовые повторы, позволяющие с каждым разом глубже проникать в суть предмета, звучат как мантра, открывая со всей ясностью главный смысл: танец Дели, как метафора удивительной силы искусства, примиряет человека с несовершенством этого мира, помогает разобраться в себе и найти силы жить дальше.



«Безымянная звезда». Самарский театр для детей и молодежи «Мастерская»

«Метод Грёнхольма» Жорди Гальсера переводчик **Наталья Ванханен** назвала «смешной пьесой о страшном». Пьеса раскладывается на четырех персонажей – кандидатов на пост коммерческого директора фирмы «Декия», а ее главное событие связано с собеседованием, по итогам которого работу получит только один претендент. Одноименный спектакль по произведению каталонского драматурга актеры **Саратовского академического ТЮЗа им. Ю.П. Киселева** играли на оголенной сцене, открыв взору все несовершенства кирпичной кладки, изгибы металлических труб. По замыслу режиссера **Алексея Логачева** и художника **Ольги Колесниковой** грубоватая изнанка театрального закулисья стала символическим отражением современной корпоративной культуры, где за стильной оболочкой скрыта жесткая конкурентная борьба без каких-либо моральных принципов.

Оказавшись в замкнутом пространстве, трое мужчин и одна женщина в режиме стресс-теста должны принимать быстрые и верные решения с одной лишь целью: показать себя с лучшей стороны и вышвырнуть

остальных. Невидимый кукловод то и дело подбрасывает сугубо личную информацию о каждом из них, разжигая страсти и провоцируя на некорректные выпады. Когда в финале сюжета-перевертыша будут сброшены маски и трое кандидатов объявят себя психологами фирмы «Декия», окажется, что в роли испытуемого был только Фернандо (**Алексей Кривега**) – самый жесткий и беспринципный из этой четверки. Но тест, как выясняется, он не прошел. Объясняя суть метода Грёнхольма, оценивающего реакцию претендента на различные раздражители, Мерседес, или та, что действовала под этим именем (**Виктория Самохина**) открывает Фернандо правду о нем самом: в стремлении получить должность он лишь симулирует агрессию и полное отсутствие эмпатии, но внутри остается ранимым человеком, тяжело пережившим смерть матери, страдающим от потери контакта с отцом и братом. Вывод, который делает Мерседес, поражает цинизмом: корпорация не нуждается в хорошем человеке, который выдает себя за мерзавца, им нужен мерзавец, похожий на хорошего человека.



«Иванов». Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан

Когда Фернандо спускается в зрительный зал и садится в первый ряд, вдруг понимаешь, что все мы тоже прошли через метод Грэнхольма, сверяя свои реакции на предлагаемые обстоятельства, делая собственный выбор. У героя Алексея Кривеги оставался еще один шанс сделать карьеру, и психологи «Декии» это оговаривают, но он сошел с дистанции, потому что предпочел остаться собой.

В «Безымянной звезде» Михаила Себастиана вопросы выбора не так остры, а тема несбывшейся любви провинциального учителя к незнакомке из высшего света оставляет ощущение легкой грусти. К известной пьесе обратился самый молодой самарский театр «Мастерская». Искрящийся юмором мюзикл поставил Александр Мальцев, выступив также автором музыки и либретто (хормейстер и автор вокально-хоровой аранжировки — Александр Шнейдер). Незатейливый мир маленького городка придумали художники Сергей и Юлия Гореловы, а хореографический рисунок, в котором ярко отражаются характеры его обитателей, создал Алексей Жандаров.

Делая лишь первые шаги на профессиональной сцене актеры чутко улавливают лирический мотив «Безымянной звезды», наделяют своих персонажей искренностью и добротой. Интересно наблюдать за непоседливой школьницей Замфиреску Александры Костыревой, никогда не теряющим чувство юмора Начальником вокзала Вадима Колпакова и его невозмутимым помощником Икимом Никиты Ходенкова, трогательным учителем музыки Удрей Ильдара Насырова, вездесущими мадам Кирою и мадам Ласку Вероники Моргуновой и Валентины Шевыревой, ироничным Григом Павла Толочко. Мадмуазель Куку, своего рода энергетический центр городка, замечательно сыграна Ириной Сидоренко, художественным руководителем молодежного драматического театра «Мастерская». Сквозь острохарактерный рисунок этой роли проступают черты женщины нежной и любящей, умеющей надеяться и ждать.

И совсем иная интонация, когда человек остается «без веры, без любви, без цели», звучит в чеховском «Иванове» Госу-



«Мария Стюарт». Мария Стюарт — Ю. Бокурадзе, Елизавета — Е. Аржаева. Новокуйбышевский театр-студия «Грань»

дарственного академического русско-го драматического театра Республики Башкортостан. Сразу фокусируя внимание на главном, режиссер **Григорий Лифанов** начинает спектакль с финального монолога Иванова: был молодым, горячим, искренним, работал не зная меры, взвалил непосильную ношу и — надорвался. Внешне герой **Николая Рихтера** крепок и подтянут, по утрам обливается холодной водой, легко отжимается от пола, но стоит увидеть его глаза, становится очевидным непоправимый психологический надлом — это лишь оболочка человека, а внутри уже давно все выгорело. Грубая шутка Боркина, вроде бы случайно нажавшего на спусковой крючок ружья, у Иванова вызывает досаду, но с разорвавшегося тишину выстрела начнется отсчет его земного времени — по убывающей, к завершающей точке. Крик совы, мифологического предвестника смерти, рефреном пройдет сквозь все действие, иногда напоминая тревожный голос чайки.

Сценическое пространство Григорий Ли-

фанов и художник-постановщик **Дмитрий Разумов** жестко разделяют надвое. В имени Иванова все застыло в предсмертной осенней тоске, и ничему живому здесь уже не пробиться. Для утасающей Сарры (**Олеся Шибко**) воспоминания о минувших счастливых днях уже давно тлен. Единственное желание нелепого в своих детских капризах графа Шабельского (**Олег Шумилов**) — сидеть на могиле жены и там же обрести последний приют. В шикарном доме Львовых душно от красного бархата, тесно от ящиков с рассадой. За будущим урожаем ревностно следит хозяйка дома, все время что-то выпальывая и поливая, но это подобие жизни. Зинаида Савишна (**Ирина Бусыгина**) одета в бесформенное платье с рюшами и напоминает вазочку с «кружовенным» вареньем, которое навязчиво предлагается гостям. Здесь могут говорить только о карточной игре, злословить или фальшиво улыбаться и, кажется, все отравлено чем-то низменным, примитивным. Глава семейства интеллектурал Лебедев когда-то мечтал о совсем ином, а теперь нашел

для себя единственное противоядие — алкоголь, чтобы заполнить внутреннюю пустоту. Порывистая Саша **Дарья Филипповой** уверовала, что сможет вдохнуть в Иванову радость жизни, она добьется своего и даже подведет дело к свадьбе, но во время последнего объяснения с женихом непрозвольно потянется к деревянному ящику, углубится в ростки и сорняки и на мгновение станет точной копией матери.

В предсвадебной суете никто не заметит, что Иванов уже шагнул туда, где прочерчена граница между живыми и мертвыми, и только один человек — Боркин **Рустема Гайсина** — будет неотрывно следить за его последними земными минутами. Слово все понял еще в тот день, когда неудачно пошутил с выстрелом, и теперь ждет развязки. А на лице Иванова впервые появится улыбка абсолютно счастливого человека, который долго и мучительно искал выход из замкнутого круга и, наконец, разорвал его.

Безусловным событием «Волги театральной» стала недавняя премьера **Новокуйбышевского театра-студии «Грань»** — спектакль **«Мария Стюарт» Фридриха Шиллера** признан лучшим и получил **Гран-при** фестиваля. Назвав свою новую работу эскизом, режиссер **Денис Бокурадзе** вписал в программку эпиграф: «У морали и у политики свои различные пути», очерчивая тем самым поле невидимой брони, которая не просто разразится на наших глазах, но сделает участниками судебного процесса. При входе в зал зрители получают два своеобразных бюллетеня для голосования, и после спектакля каждый может вынести свой вердикт — заслуживает Мария Стюарт снисхождения или нет. И без того небольшая сцена «Грани» трансформирована таким образом, что актеры играют на максимальном приближении к зрителю, можно сказать, лицом к лицу. Жесткий режиссерский прием, не допускающий любой неточности в решении шиллеровских образов, дает возможность следить за едва уловимыми рефлексиями, улавливать полутона характеров, угадывать скрытое между слов.

Визуальная концепция спектакля, созданная Денисом Бокурадзе, художником

Любовью Мелехиной и художником по свету **Евгением Ганзбургом**, многомерна и лишена статики. Полупрозрачные панели вращаются, расчерчивают сцену, создают узкие лабиринты и непреодолимые преграды. Отражения в витражах кажутся фантазмагоричными, напоминая о том, что под влиянием эмоций и заблуждений события нередко искажаются, а иногда принимают откровенно уродливые формы. Костюмы, как важная часть образов, по мере развития сюжета меняют фактуру от гладких черных тканей до грубых серых с многочисленными изломами (авторы — Денис Бокурадзе и Любовь Мелехина).

Две сильные и равновеликие женщины — Мария Стюарт **Юлии Бокурадзе** и Елизавета **Евгении Аржаевой** — антиподы во всем. Но это не конфликт красоты и отсутствия женственности, о чем свидетельствуют исторические источники. В Марии поразительная внутренняя свобода, годы тюрьмы не искали королевскую осанку, ее ироничная усмешка и спокойный голос действуют сильнее открытых оскорблений. Елизавету раздирают комплексы ущемленной женщины, ревность, но голос совести подсказывает, что нужно простить Марию, не обагрять рук кровью. На ее внутренней разбалансированности играют граф **Лестер Дениса Евневича**, барон Берли **Арсения Плаксина** и, по сути, режиссируют финал судебного дела. Мария примет решение о казни спокойно, отчаяние короткой вспышкой мелькнет в ее глазах и погаснет. Она расстегнет ворот на красном королевском платье и взойдет на эшафот. Витражи накроют черные полотна, и мир опустится во мрак. Все станет иным, и уже не будет той Елизаветы, что терзалась сомнениями. Бесполое существо с волочащимся по полу бесформенным шлейфом и затравленным взглядом совсем не похоже на победителя. Но история, совершив предначертанное и замыкая круг, уже выходит на новый виток.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены Самарским отделением СТД РФ

НЕТ МЕСТА ЧУВСТВАМ

Спустя ровно год после официальной премьеры, сыгранная осенью 2020-го всего несколько раз, постановка **Миндаугаса Карбаускаиса «Семейный альбом»** по пьесе «На покой» (1979) австрийского драматурга **Томаса Бернхарда**, к счастью, вновь вернулась в репертуар **Московского академического театра имени Вл. Маяковского**.

Отечественный читатель, а тем более зритель, мало знаком со сложным и странным миром Бернхарда. Его произведения у нас почти не издавались, спектакли по ним почти не ставились. По словам переводчика пьесы **Михаила Рудницкого**: «...самый контакт с его искусством вполне преднамеренно стилизован Бернхардом как трудность. Читателю, чтобы оценить работу автора, предлагается тоже проделать некую духов-

ную работу, совершить усилие, доискаться до сути». Для нынешнего зрителя, в массе своей избегающего сложных тем — кино, книг, а тем более постановок — задача непосильная. Искусство для широких масс никогда и не отличалось особой глубиной.

Выросший при фашистском режиме драматург, с тяжелыми детскими моральными травмами, с обидами на весь мир, на своем опыте узнавший, что такое авиационные бомбежки и болезненно воспринимавший атмосферу «бездумного единомыслия» (по М. Рудницкому), обычную для предвоенной Австрии, где сплелись воедино мораль католическая и национал-социалистическая, — не мог написать легкомысленную пьесу в условно опереточном жанре. Даже стиль он выбрал нетрадиционный — ритмизованная проза. Бернхарду важен этот необычный, неординарный ритм, эти стихотворные столбцы без единого знака препинания, что позволяет персонажам уходило от диалога в длинные и пространные монологи. Вероятно, поэтому он всегда был интересен для актеров и пугал режиссеров, не решавшихся подступиться к таким сложным и по наполнению, и по стилю, пьесам.

... Камерное пространство **Сцены на Сретенке** не предполагает большого количества зрителей. Небольшая комната, задуманная художником-постановщиком **Сергеем Бархиным** (это последняя его работа), — мрачная, по-немецки строгая, даже аскетичная. В ней нет лишних вещей — всё просто и функционально. Большой стол, два стула, радиоприемник, пианино, нехитрые предметы быта. На окнах плотные шторы. Ни одна душа не знает, что каждый год 7 октября, вот уже многие десятилетия за этими наглухо зашторенными окнами отмечают день рождения одного из главных нацистских преступников, рейхсфюрера СС Генриха Гиммлера. Когда-то он очень помог хозяину этого дома Рудольфу Хёллеру (**Михаил Филиппов**), снабдив его фальшивым паспортом. Небольшая услуга сохранила жизнь бывшему заместителю

«Семейный альбом». Рудольф — М. Филиппов.
Фото С. Петрова



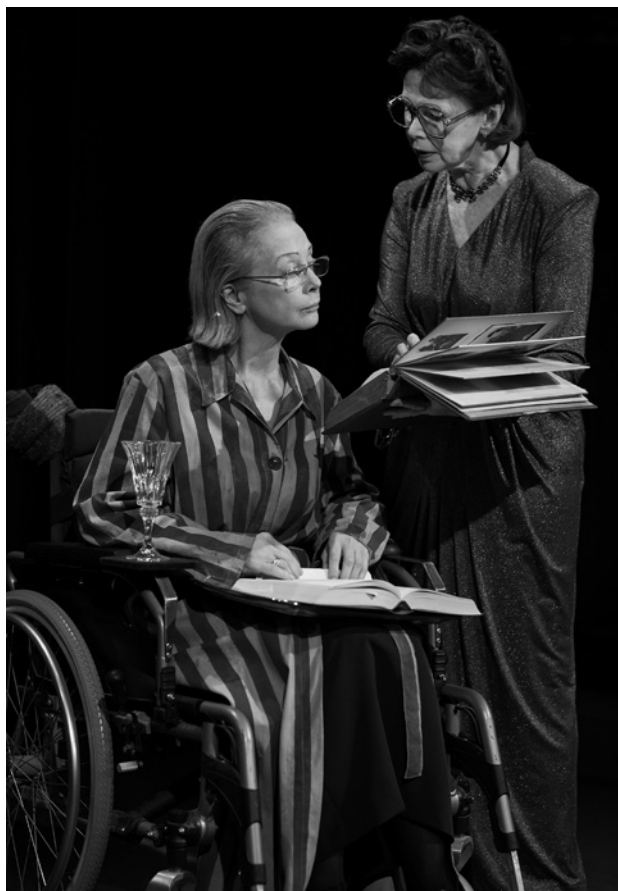


«Семейный альбом». Вера — Евг. Симонова, Рудольф — М. Филиппов. Фото С. Петрова

коменданта концентрационного лагеря и впоследствии помогла добиться высокого положения в обществе.

Председатель суда Хёллер, бывший офицер СС — по-прежнему убежденный нацист. Прошедшие 30 с лишним лет после окончания Второй Мировой войны не переубедили его, не заставили раскаяться в своем преступном прошлом. Рудольф гордится непродолжительным знакомством с Гиммлером, сознательно ищет параллели, чтобы быть похожим на своего кумира, постоянно вспоминает детали одной-единственной встречи. «Вы выполняли важное задание / на благо всего немецкого народа / Вы выполняете вашу миссию на благо всего немецкого народа так он сказал». Хёллер будто оправдывается, прикрываясь важностью бывшего влиятельного чина, пусть даже осужденного всем разум-

ным мировым сообществом. И только изредка в его глазах читается страх перед будущим, перед неминуемым и неотвратимым наказанием. Недаром он воспринимает как знак, что именно в этот святой для него день во дворе дома «ребята-жиденята» привязались к нему и даже оторвали пуговицу на пальто. До отставки и выхода на пенсию осталось совсем недолго. Что его ждет потом? Чем он сможет прикрываться дальше? Куда сможет убежать? Удастся ли ему скрыть свою неприязнь к такому чужому и ненавистному миру, что осуждает нацистов и их идеи? Михаил Филиппов мастерски, филигранно ведет своего героя от эмоции к эмоции. То он растерян неожиданным нападением еврейских детей — кто за ними стоит, кто их подослал? То горд победой в суде — ему удалось благодаря своему влиянию отклонить строительство хи-



*Клара — Г. Беляева,
Вера — Евг. Симонова.
Фото С. Петрова*

мической фабрики. И вот, наконец, не без воздействия выпитого в память о Гиммле-ре вина, в нем прорывается страшная ненависть ко всему живому, переходящая в агонию. Сцена за сценой зритель испытывает целую гамму чувств к этому жестокому и неуравновешенному персонажу, что удается благодаря высокому уровню профессионализма Михаила Филиппова и грамотно выстроенным режиссерским сценам.

... Если судья Рудольф Хёллер — однозначное зло в этой мрачной и трагической истории, то его сестры Вера и Клара в исполнении **Евгении Симоновой** и **Галины Беляевой** (с удивительной тонкостью и искусностью ведут актрисы своих персонажей по действию, фактически, лишенному дей-

ствия, «разговорному») — загадочны и едва уловимы. На первый взгляд, всё предельно ясно. Героиня Евгении Симоновой Вера — верная и преданная сестра. Яростно наглаживая уютном судебную мантию, а потом и нацистскую форму брата (художник по костюмам **Мария Данилова**), скрупулезно подготавливая главный ежегодный праздник в его жизни, она длинными монологами будто бы оправдывается перед сестрой, сидящей в инвалидном кресле: за свои идеи, за свою поддержку бесчеловечных поступков нацистов в лице брата, не забывая упрекнуть Клару в ее протестном социалистическом прошлом и подчеркнуть, что свалившееся на нее несчастье спасло девушку от неверных шагов, и вероятно,



Вера — Евг. Симонова. Фото Д. Жулина

спасло даже жизнь. И только дважды можно усомниться в искренности всего, что Вера делает, говорит, и даже думает. Ежегодным ритуалом на этом «празднике» является просматривание семейного альбома — в нем собраны фотографии разных периодов жизни, даже самых тяжелых и постыдных. Вера в отсутствие брата признается, что боится листать эти черно-белые свидетельства... А когда Рудольф разглядывает фотографию в новой красивой рамке, где они с Гиммлером вместе, в ту единственную встречу, у Веры-Евгении Симоновой во взгляде мимолетно появляется ненависть — и к брату, и к рейхсфюреру, и ко всей этой мерзкой и лицемерной жизни, которой она живет вот уже столько десятков лет. Но произнести слова правды даже самой себе она не в силах, в отличие от своей младшей сестры. Та высказывает всё,

что думает — и о нацистах, и о неуравновешенных родителях, и о том аморальном и даже запретном образе жизни, который ведут сестра с братом... Что же заставляет ее оставаться в этом доме, а не настоять, чтобы ее отдали в приют, как предлагают соседи и друзья Рудольфа? Что вынуждает каждый год надевать ненавистный «маскарадный костюм» в виде лагерной робы и даже позволять отрезать себе волосы, на пример нацистских узников? Клара штопает брату носки, прячется за книгами, пишет письма в газеты. Возмущается, негодует. Только никому не смеет ни написать, ни рассказать о том, что ежегодно происходит в их доме, какой театр здесь разыгрывают ее близкие родственники... Ей просто не позволяют это сделать. И «громкое», выразительное молчание Клары-Галины Белевой более красноречиво, чем монологи-



«Семейный альбом». Сцена из спектакля. Фото Д. Жулина

оправдания и монологи-обвинения ее сестры Веры. Оно угнетает, оно провоцирует, оно никого не оставляет равнодушным.

Большим режиссерским открытием Карбаускиса является сцена, которой в пьесе уделено всего несколько строчек. Накануне празднования Кларе каждый год снятся странные сны: то ли зверь, то ли мужчина — большой, волосатый, — наваливается на нее, ей становится всё тяжелей, ей страшно, и в тот момент, когда кажется, что он ее задавит, она просыпается. Миндаугас Карбаускис закольцевал эту сцену: когда в финале у Рудольфа, после агрессивного размахивания пистолетом, крика и угрозы случается сердечный приступ, он падает именно на свою младшую сестру, тем самым делая ее сон пророческим до ужаса...

Приступая к репетициям очередного

спектакля, мудрый **Петр Фоменко** всегда задавался вопросом: кто кого в пьесе любит. Миндаугас Карбаускис, как ученик Петра Наумовича, вероятно, тоже искал ответ на этот сложный вопрос, работая с пьесой Бернхарда. Глубоко копаясь в непростой человеческой природе, выворачивая наизнанку истинные мотивы их поступков и подтексты разговоров, найти любовь между героями, несмотря на все их слова о заботе и внимании, несмотря даже на родственные связи, оказалось делом практически безнадежным. Нет ее. И не может быть там, где есть лицемерие, в первую очередь, перед самими собой, где арийский дух заменяет дух человеческий, который никогда не может существовать без любви. «Нам надо выносить друг друга», — говорит Рудольф. «Мы все ничего другого не заслужи-



*Клара — Г. Беляева.
Фото С. Петрова*

ваем», — вторит ему Клара. «Без Рудольфа нам давно бы уже не жить», — повторяет Вера... Это вынужденное совместное существование, с глубокими внутренними страхами, с уходом в алкогольное забытие, как у младшей сестры — путь в никуда, путь, рождающий омерзительное подчинение непреодолимым обстоятельствам. И только горы мертвецов со страниц старого семейного альбома смогут прорвать, хоть ненадолго, хоть раз в году, шаткий внешний мир героев этой страшной истории — с загубленными человеческими жизнями

жертв, с покалеченными судьбами палачей. И в финале, как страшное подтверждение вынужденности этого семейного театрального представления, вполне себе легкомысленная песенка современной немецкой эстрады: «Ich liebe das Leben» — я люблю жизнь. Может быть, в этих словах и кроется ответ на вопрос: где в страшной, трагической по сути истории семьи можно найти любовь?..

Евгения РАЗДИРОВА

Фото предоставлены пресс-службой театра

СТАКАН ВОДЫ... ИЛИ ПРИЧИНЫ И СЛЕДСТВИЯ

Пьесы Эжена Скриба «Стакан воды» давно не было на московской сцене — и вот изысканное стильное зрелище с прекрасными актерскими работами в Театре «Et Cetera», (постановка Бориса Морозова). Художник Анастасия Глебова намеренно открывает все пространство сцены. Гобелены на стенах, арки, которые то поднимаются, то опускаются, сужая сценическую площадку, бело-молочные фигурные жесткие занавесы, отсекающие авансцену, позволяющие подать артистов крупным планом.

Актерская игра, борьба характеров, тонкие интриги и грубые обманы, ирония, откровенная лесть, открытое проявление чувств и скрытые мотивы поступков... Че-

ловеческая многогранность и многосложность увлекает, будоражит, заставляет пристально следить за всегда неожиданной сшибкой разнонаправленных интересов, разных темпераментов, восхищаться мастерством автора, который реальность и вымысел, театральную игру и знание противоречивой человеческой природы сплетает в тугой узел.

Скриб был мастером соединения современных реалий, сенсационности, фиксации сиюминутных мнений, моды, причуд, острых словечек, простонародных выражений, картинок быта. И сегодня изящество и насмешливость, исторический флер, прикрывающий забавы, колкости, печали героев костюмных пьес позапрошлого ве-

«Стакан воды». Леди Альбемерль — А. Белоглазова, Королева Анна — Н. Житкова, Герцогиня Мальборо — Н. Благих





Королева Анна — Н. Житкова, Висконт Болингброк — Н. Козак

ка пленяют, развлекают, дарят моменты истинной театральной радости.

Пьесы Скриба требуют особого способа существования на сцене, где все вроде всерьез, но и понарошку, где страсти кипят, но не обжигают, где увлечься молодым офицером так же просто, как и смириться с его выбором суженой. Эжен Скриб, предлагая легкую, необременительную игру в жизнь, демонстрируя сильные чувства и роковые страсти, умеет строить и держать интригу, владеет мастерством резких поворотов действия, увлекает и обманывает зрителя, чтобы еще сильнее приворожить его.

Режиссер Борис Морозов виртуозно выстраивает партитуру всех женских ролей, показывая вместе с очень хорошими, яркими актрисами точно, выпукло, ярко три разных женских типа. И от того, что они так непохожи друг на друга, еще интереснее следить за их противостоянием.

Роль королевы Анны исполняет **Наталья Житкова**. Известная сериальная ак-

триса два десятка лет трудится в театре «Et Cetera», ее индивидуальность соответствует характеру королевы Анны — взыскательной, неуверенной в себе, зависимой, но пытающейся казаться истинной правительницей. В ней много от капризной девочки — она по-детски требует к себе внимания, упивается своей призрачной властью, все время играет во взрослую, так ею и не став. Кокетничает, напускает на себя строгость, одновременно все время оглядывается на окружающих, словно спрашивая: я все правильно делаю? И ждет похвалы, которую, разумеется, немедленно получает. Житкова рисует характер женщины избалованной, но и не очень счастливой, вызывая и досаду, и сочувствие.

Герцогиню Мальборо, фаворитку королевы, играет ведущая актриса труппы **Наталья Благих**. Актриса с безупречным мастерством соединяет блестящий показ поведения, характера, эмоций, реакций настоящей женщины-вамп, коварной

и обольстительной, готовой лгать и притворяться во имя достижений своих амбициозных целей, обольщать, подавлять, обманывать. Наталья Благих демонстрирует высший класс игры, поскольку не скрывает иронии по отношению к своей героине, к ее попыткам привлечь внимание молодого интересного офицера, прельстить и купить его дорогими подарками. Это соединение правдивого показа непростого характера и определенного типа и отношения исполнителя к образу дают удивительный эффект — приковывая внимание зрителей мастерством, актриса лукаво напоминает: это игра, это все понарошку, но... в жизни от подобной дамы пощады не жди. В исполнении Натальи Благих в наибольшей степени концентрируется стиль постановки, режиссерские установки — изящная салонная штучка с претензией на актуальность, пьеса «Стакан воды» на самом деле таит непредсказуемые откровения, полна аллюзий. Сознательное не осовре-

менение, не «опрокидывание» действия в набившие оскомину реалии современной жизни лишь усиливают вневременное и такое понятное сегодня звучание этой не просто хорошо — блистательно сделанной пьесы, превратившейся в занимательный, изящный и... остросовременный спектакль, который, даря удовольствие от блестящего исполнения и легкой интриги, преподает — ненавязчиво и с легкой усмешкой — прекрасный жизненный урок.

Третья героиня этой истории милейшая юная Абилайль в исполнении молодой актрисы **Кристина Гауга** вносит в спектакль пленительную свежесть, соединенную с поистине забавной трезвостью и расчетливостью, столь неожиданными в этой юной трогательной особе. Абилайль Кристины Гауга на протяжении спектакля меняется на глазах, поражая почти мгновенным превращением скромной простушки в девицу решительную, готовую бороться за свою любовь и мудро руководить таким

Виконт Болингброк — Н. Козак, Герцогиня Мальборо — Н. Благих





Виконт Болингброк — Н. Козак, Абигайль — К. Гага, Мешем — Е. Гордиенко

неотразимым, но простоватым возлюбленным, который сумел вскружить головы трем столь разным женщинам.

Простенькое платье продавщицы в начале спектакля к финалу сменяется изящным и богатым туалетом новой фаворитки королевы. В любой роли и в любом kostюме Кристина Гага чувствует себя уверенно и остается при всей скромности и кажущейся незаметности обольстительной и неотразимой.

Это противостояние женщин легко вписывается во многие привычные житейские ситуации, поэтому и женщин, и мужчин, собравшихся в зрительном зале, заставляет с напряженным вниманием следить за настоящей борьбой характеров, темпераментов, стилей поведения, жертвенностью, авантюризмом, наивностью и жесткостью, не отпуская внимание ни на минуту, полностью погружает в перипетии давно ушедших дней и давно исчерпанных дворцовых столкновений.

Блестящее женское трио оттеняет, придает пикантности мужской дуэт, где партию соло по праву ведет один из ярчайших

сегодня актеров среднего поколения **Николай Козак**, артист Театра Российской Армии, плодотворно работавший с Борисом Морозовым и приглашенный режиссером в спектакль Театра «Et Cetera».

Роль Генри Сент-Джона, виконта Болингброка дала возможность многогранному актеру показать свои возможности, тонкой иронией и неизменной насмешливой манерой то ли шутить, то ли говорить правду, вылепить характер яркой незаурядной личности, человека остро и блестящего ума. Мужественность соединяется с естественной ленцой человека, который слишком хорошо знает истинную цену земным благам и покровительству сильных мира сего. Болингброк Николая Козака внешне вальяжен, но за этой расслабленностью скрывается сильная воля, быстрый ум, точный расчет и упоение Игрой с заглавной буквы. Политика, чувства, собственное благополучие, место в обществе, элементарный расчет — все поставлено на карту этим игроком по натуре, человеком, в меру разочарованным, но не потерявшим



Виконт Болингброк — Н. Козак,
Королева Анна — Н. Житкова

вкуса жизни и очарованного возможностью снова и снова идти на риск и ставить все, абсолютно все на карту судьбы. Его неожиданно взломаченный пудренный придворный парик как нельзя лучше отражает отношение к условностям и светским правилам. Один раз он изменит ставший привычным облик — когда станет богатым наследником после гибели на дуэли кузена.

Болингброк будет не раз обнажать голову, сняв парик, подчеркивая, что весь этот маскарад и условности милы, но бессмысленны. Он из тех, кто ищет приключений, готов к авантюрам, открытиям и риску. Риск — его стихия! Появление этого персонажа сразу разрушает внешнее благолепие и ритуальную завершенность сцен. Все приходит в движение, границы дозволенного исчезают...

Рядом с ним стройный высокий красавец Мешем, предмет вожделения таких разных

дам, выглядит очаровательным наивным юношей. **Егору Гордиенко** предстояла не легкая задача, с которой он достойно справился. Мешем Скриба скорее функция, чем характер, место приложения самых разных сил и желаний. Его задача быть наивным, прямолинейным и искренним. Со всем этим молодой выпускник ГИТИСа достойно справляется, вызывая теплые чувства и искреннее сочувствие.

Борис Морозов не зря выбирает предельный лаконизм постановочных средств. Пустая сцена. Графически выверенные простые мизансцены. Персонажи идут по периметру сценической площадки, четко обозначая углы планшета. Фронтальное расположение актеров, смотрящих в зал. Но вместе с тем — роскошные костюмы. После бесконечных рваных джинсов, лохмотьев, пионерской формы, убогих современных «прикидов» — камзолы, военные формы, подтянутость мужчин и шикарные женские туалеты, подчеркивающие женственность героинь, их тонкие талии, изысканные сочетания цветов, фактуры тканей, пышные юбки, глубокие декольте, перчатки, украшения — пиршество для глаз. Вместе с тем определенная строгость красок позволяет, насладившись фасоном очередного платья, сосредоточиться на диалоге, который часто напоминает сражение на шпагах — выпад, укол, обманный трюк...

Музыка **Григория Гоберника** создает изысканную атмосферу королевского двора, века кринолинов, роскошных женщин и отважных мужчин.

Наверное, это не очень театроведчески точно, но по-человечески важно: спектакль пленяет, радует, заставляет с неослабевающим напряжением следить за развитием действия, доставляет удовольствие и преподает урок верности, мужества, благородства, истинной любви. Согласитесь, немало в наше жесткое, жестокое, беспощадное прагматическое время.

Валентина ФЁДОРОВА

Фото Олега ХАИМОВА предоставлены театром



«Дети Ноя». Сцена из спектакля

ОДИН — ДЛЯ ВСЕХ

Франко-бельгийский драматург, писатель и философ с докторской степенью **Эрик-Эммануэль Шмитт** не просто знаменит и награжден разными престижными премиями — и кино, и литературными, и театральными, но его произведения идут на всех сценах мира и переведены более чем на тридцать языков.

Нас же интересует лишь одна грань его драматургии, связанная и с историей, и с религией одновременно. Теме, к которой обратились сразу многие российские театры. Значительную и заслуженную популярность приобрел спектакль 2004 года в постановке **Владислава Пазы** «Оскар и Розовая Дама», в котором

Алиса Фрейндлих представила «две роли в одном лице». Теперь к этой теме обратился театр «**Комедианты**», поставив пьесу «**Дети Ноя**», также входящую в «**Цикл незримого**», состоящий из четырех произведений Шмитта. Каждое — это яркий и запоминающийся взгляд автора и его героев на одну из мировых религий: буддизм, иудаизм, мусульманство и христианство. Через нашу повседневную жизнь.

О постановке, выбранной для премьеры художественным руководителем театра «**Комедианты**» и режиссером спектакля «**Дети Ноя**» **Михаилом Левшиным**, и пока редко показываемой зрителям, и поговорим.



Жозеф — С. Николаев

Сама по себе пьеса, которую для зрителей театра подготовили **Александр Браиловский** и **Анастасия Федорова**, небольшая, но столь яркая и порой ставящая в тупик непредсказуемостью поступков ее участников, что было интересно увидеть предпринятое авторами, режиссером и актерами, чтобы текст стал частью жизнью и на сцене, и в зрительском восприятии.

Действие происходит в оккупированном немцами Брюсселе и сразу «обозначает» приоритеты: семья знаменитого в бельгийской столице портного и их знакомые пытаются спасти от гибели или лагеря маленького Жозефа, еврейского мальчика, которому меняют документы и с помощью католического священника отца Понса привозят на Желтую виллу, пансионат для таких же изгоев с «придуманной» взрослыми биографией,

как он... Но еще это и рассказ о «взаимодействии» двух культур и двух религий — католической и иудейской через трогательную дружбу Жозефа и отца Понса. И тут просто уникален образ мадемуазель Марсель, с ее вечными чертыханиями, нарочитой грубостью и в то же время пониманием чужой беды, мимо которой не пройти. С нее начинается путь «в люди» Жозефа, которого священник и привозит в ее дом. В предыдущем «убежище», в особняке богатых бельгийцев, к которым неожиданно нагрянула полиция с обыском из-за сообщения, что граф и графиня укрывают еврейскую семью, стало опасно.

Не раздумывая, помогать ли мальчишке, за укрывательство которого ей грозит тюрьма, она тут же отвечает согласием на просьбу отца Понса выправить новые документы для Жозефа, сделав его



Отец Понс — С. Сытник, Жозеф — С. Николаев

пробывание в пансионате на вилле законным. И даже по-своему заботится о мальчишке, угощая его между ругательствами странными леденцами, которые тот будет хранить всю жизнь. Как и два трамвайных билета, свой и матери, увозившей его из гетто. И из беззаботного детства. Без национальности, вероисповедания, необходимости скрывать настоящее имя...

Отдельно о мадемуазель Марсель. Не часто бывает, что на сцене — это два абсолютно разных человека: актриса **Анастасия Пижель** делает невероятное, чтобы создать образ ворчавшей «стервы», даже внешне намеренно отгалкивающей от себя, и одновременно вершит поступки, заслуживающие уважения, порой переходящие все человеческие возможности: от тайного проникновения в дом бургомистра, чтобы похитить продовольствен-

ные талоны, нужные для спасения людей, до подделки документов...

Понимаешь это, когда открывается ее «тайная жизнь» бельгийской патриотки, и мадемуазель Марсель ведут на расстрел... Мы не видим этой сцены, но она осязаема для зрителей, как и реплики, и ужимки, и нарочитая грубость женщины, оказавшейся на деле героиней Сопротивления.

Интересно, как просто «решается» возраст главного рассказчика — Жозефа. Точнее, переход из детства в уже взрослую жизнь, и наоборот. Их всегда двое, хотя между ними десятки лет. Тут-то на помощь действию режиссер «призывает»... обыкновенную куклу, которая становится неперенным соучастником всех переживаний мальчишки, словно концентрируя на себе его эмоции. Став прообразом его прошлого и его настоя-



Жозеф — С. Николаев, отец Понс — С. Сытник, мадемуазель Марсель — А. Пижель

щего. И актер **Сергей Николаев**, взрослый уже Жозеф, тоже «сливается» с той, военной жизнью ребенка, олицетворением которой и становится эта детская фигурка с печальной желтой звездой на кукольном пиджаке.

Впрочем, это не единственный персонаж-кукла в спектакле. Мальчишки, спрятанные от немцев на вилле, тоже куклы. Кроме одного, Руди, ставшего подопечным Жозефа. Даже несколько нескладная фигура мальчика (**Андрей Вергелис**) и его высокий рост «работают» на образ неуклюжего подростка.

Еще в самом начале повествования, когда Жозефу открывается вся правда, почему он и его родители обязаны носить желтую звезду, а другие бельгийцы нет, и почему священник так заботится о чужих детях, мальчишка вполне искренне восклицает: «Вырасту, обя-

зательно буду католическим священником!»

И уже к финалу, две оплеухи, одну от собственного отца, счастливо вернувшегося после скитаний, другую от отца Понса, парнишка получает за отказ следовать обрядам своих еврейских предков и за нежелание покинуть Желтую виллу, где провел военное детство.

В пьесе столько сюжетных линий, что уследить за всем просто невозможно. На сцене и впрямь синтез игры актеров, музыкального оформления **Полины Левшиной**, костюмов и сценографии **Андрея Никитинских**, наконец, режиссуры и пьесы.

Впрочем, банальное — театр делают актеры — не ушло. И даже небольшая сцена, когда после одного из воскресных дефиле детей по помосту в надежде, что родители узнают их, мать одного из дру-



Руди — А. Вергелис

зей Жозефа — Руди — узнает своего сына, и происходит эта встреча, оставляет неизгладимое впечатление. Она, знаменитая некогда пианистка, выглядит теперь забитой и униженной обстоятельствами войны, потерей близких. Но отчужденно и одновременно трогательно ведет ее сын «к прошлому»: к пианино, здесь же, в зале... И эта женщина (**Алена Ковалева**) сначала робко, с ошибками и сбоями, с трудом вспоминая ноты, побеждает унижение, уже через минуты играя все увереннее. И наконец, во всю силу, с гордо поднятой головой. А ее сын, не думавший, что вновь обретет семью, тоже невольно распрямляется, глядя на мать, словно не она, а он сам играет на пианино...

И быть может, повесть Эрика-Эммануэля Шмитта, сама по себе пронзительная и на два часа отправившая нас в дет-

ство и мир простого еврейского мальчишки, станет рубежом, когда и мы, зрители, пережив вместе с персонажами оккупацию на Желтой вилле в Брюсселе, побывав в их мире, выйдя из театра, станем терпимее к нынешнему миру и его древней истории?

«Мне десять лет. Три года назад мои родители оставили меня на попечение чужих людей.

Вот уже несколько недель, как кончилась война. Вместе с нею кончилась пора надежд и иллюзий. Нам, спрятанным детям, предстояло возвратиться к реальности, чтобы получить, словно обухом по голове, известие о том, что у нас по-прежнему есть семья или что мы остались на земле одни»...

Леонид ВАРЕБУС

МАГИЧЕСКИЙ КРУГ АНДРЕЯ БОРИСОВА

Писать об этом человеке невероятно трудно, но и невероятно увлекательно, потому что если даже много лет не видишь новые его спектакли — в тебе продолжает жить, вспыхивая яркими искрами увиденное десятилетия назад: эпизоды спектаклей, лица артистов, волны темперамента, захватывающие зрительный зал, мощь образов...

Наверное, уже два десятилетия прошло с той поры, когда я писала статью об **Андрее Саввиче Борисове**, замечательном режиссере, в ту пору министре культуры и духовного развития Республики Саха — Якутия. Статья называлась «Шаман», и сегодня я не могу думать об этом человеке по-другому — для меня он был и остается шаманом, владеющим поразительным даром заглядывать в прошлое и прозревать будущее. Потому что он отмечен не только профессиональным даром человека насквозь театрального, но и чертами подлинного философа, умеющего предвидеть, как отзовутся неувоенные уроки истории в жизни других поколений. А еще он обладает способностью, почти утраченной сегодня деятелями культуры и искусства: хранить высокие духовные традиции и передавать их тем, кто будет жить в этом мире после нас...

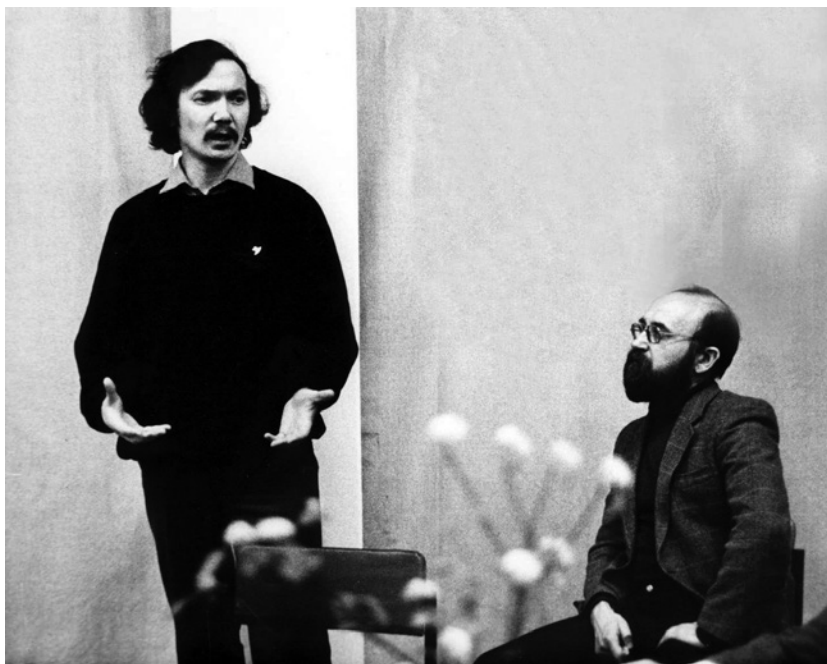
В одном из недавних интервью Андрей Борисов говорил: *«Есть такое явление как эффект бабочки, когда бабочка крылом махнула, оно подняло маленький ветерок, а затем поднялся большой ветер, буря, а потом — катастрофа. Возможно, катастрофа в духовной сфере, в культуре куда страшнее, чем катастрофы в природной сфере, потому что человек тогда уже перестает быть человеком.»*

Есть такая гениальная фраза китайского философа Лао Цзы: «В незнании неизбежного — зло бессмысленного становления». То есть, когда ты не знаешь и не культивируешь неизбежные законы мироздания культуры, человечества, отношений, неизбежные законы природы, тогда все становление общества, человечества становится злом, бессмысленным становится. Поэтому надо знать неизбежные законы. Театр для этого нужен: неизбежные законы нравственности, природы, общества, человека, культуры. Это я называю «сознанию роковому вопреки». Поэтому деятели культуры, как Александр Матросов, лежат на амбразуре с тем, чтобы пропускать через себя эти пули. Хотя бы на время мы можем задержать этот процесс деградации. Эстетику распада хоть как-то можем остановить.»

И это не просто слова. Это — символ веры художника и человека.



Андрей Борисов



Андрей Борисов и художник Геннадий Сотников

Об Андрее Борисове написано очень много — о том, как многие годы и десятилетия отдал он созданию и развитию совершенно особого театра, **театра олонхо**, о его спектаклях, в которых открываются удивительные, глубочайшие смыслы и самые простые истины, о его человеческом обаянии, мгновенно вовлекающем любого в свой магический круг. Причем, это обаяние распространяется и на категорию памяти, что совсем непопулярно в наше время. Так, несколько лет назад Борисов отвечал на вопросы интервью корреспоненту в Казани во время фестиваля:

— **Вы смотрите российские спектакли?**

— Редко, но смотрю. Но мне кажется, что российский театр катастрофически утрачивает русский театр. Я не говорю об этнографическом театре, нет. Не о квасном патриотизме.

— **Почему это происходит?**

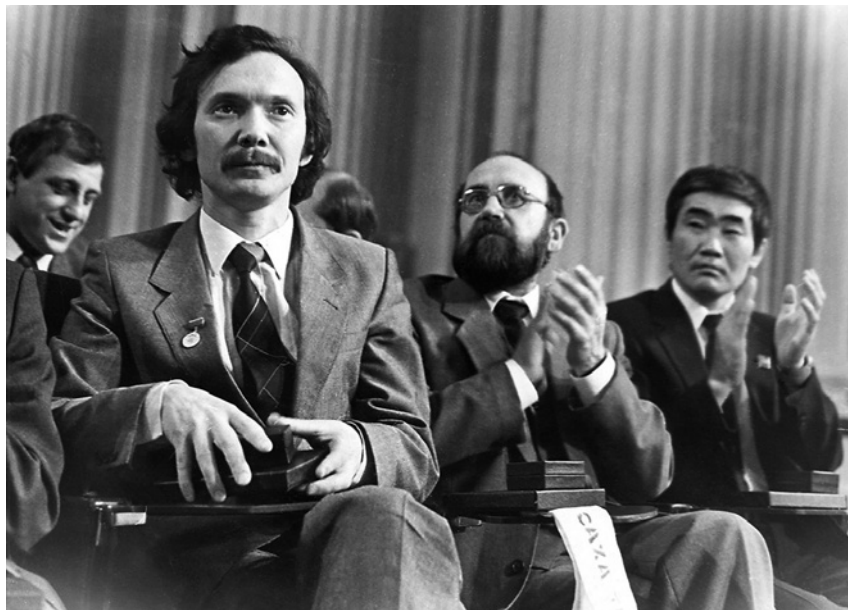
— Маятник нашей увлеченности качается в разные стороны. Через польский театр во-

шла диффузия европейского театра на российскую сцену. Такого духовного явления, как русский театр, в мире еще не было, и он утрачивается. Мы храним русский театр, татары его хранят, но сам российский театр его утрачивает. Ко мне из Санкт-Петербурга приезжает мой друг художник, и он говорит, что приезжает ко мне за русским театром. Все в российской культуре смикшировали под Европу, но театр еще держится. Надо его защищать!

А в другом интервью произнес слова, которые почти невозможно представить себе в устах современного режиссера:

— **Сейчас в Москве в какой бы театр пошел?**

— В Москве все очень меняется. Все очень европеизировалось. А вообще бы пошел в Театр на Юго-Западе к Валерию Беляковичу. Мы учились с ним вместе в ГИТИСе. К сожалению, он недавно умер. Я знал его всю жизнь, видел его спектакли и оказалось, что завидовал ему. Мне казалось, что это чувство у меня отсутствует. Но вот когда его не стало, я понял, что завидовал ему. Это была белая зависть. Он сам пре-



Андрей Борисов на вручении Государственной премии СССР

красный актер, построил свой театр, ставил спектакли... это все есть у меня. Но я понял, что именно он был таким драйвером, который заставлял меня идти дальше. И вот я говорю, что я бы пошел в Театр на Юго-Западе.

Заслуженный деятель искусств республики Саха — Якутия (1985). **Главный режиссер Якутского государственного драматического театра им. П. Ойунского** (1983), лауреат Государственной премии СССР (1986) и Государственной премии РФ (1999) в прошлом министр культуры Якутии, ныне — советник Президента Якутии. За этими сухими перечислениями — путь не только самого Андрея Борисова, но якутского театра и якутской культуры. Окончив якутскую студию **Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина** как артист драматического театра, а затем **мастерскую Андрея Гончарова в ГИТИСе** как режиссер, Андрей Борисов поставил дипломный спектакль **«Желанный голубой берег мой...»** по повести **Ч. Айтматова** **«Пегий пес, бегущий краем моря»**. Став лауреатом нескольких пре-

стижных театральных фестивалей, спектакль был удостоен Государственной премии СССР в 1986 году. Так началось восхождение Андрея Борисова к вершинам профессионального мастерства.

Видя его спектакли по мере того, как они приходили к публике, я уже несколько десятилетий переживаю встречи с **«Женитьбой» Н.В. Гоголя**, **«Алампа, Алампа...» Н. Лугинова**, **«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта**, **«Жудангсой Великим» П. Ойунского** — незабываемым спектаклем, в котором режиссер соединил мифологию, осмысленную якутским классиком, и его трагическую судьбу, **«Николая Дорогунова — дитя человеческое» П. Ойунского**, **«Чайку» А.П. Чехова**, **«Короля Лира» Шекспира** (спектакль был удостоен Государственной премии РФ). В 1989-м Андрей Борисов поставил на сцене **МХАТа им. М. Горького** **«Прощание с Матёрой» В. Распутина**. На сцене Государственного театра оперы и балеты Якутии — оперу **М. Жиркова** и **Г. Литинского** **«Ньюргун Боотур Стремительный»**, **«Бори-**



«Желанный голубой берег мой...»
Ефим Степанов — первый исполнитель
роли Кирииска

са Годунова» М.П. Мусоргского, «Одиссею инок Якутского» В. Федорова на сцене Русского драматического театра им. А.С. Пушкина (Якутск). Ранее на сцене Русского театра появился философский спектакль «Три разговора» по «Повести об Антихристе» Вл. Соловьева...

«С именем Борисова связан ярчайший за 70-летнюю историю существования Якутского драматического театра период, подлинный расцвет якутского сценического искусства, — справедливо писала Анна Степанова. — Используя средства условного метафорического театра, фольклорные ритуалы, в том числе таинства шаманизма, мотивы национального эпоса, создал на сцене мифопоэтическую картину мира якутов. В спектаклях Борисова сочетаются традиции русского психологического театра и эпические обобщения, национальное своеобразие и общечеловеческий универсализм».

Сам же Андрей Борисов говорил в интервью, отвечая на вопрос: «Что значит Театр Олонхо именно для вас?

— Театр Олонхо — это азиатский театр. Это классический театр народа Саха. Классических театров в мире не так уж много: китайский, японский, индийский, был монгольский театр, но сейчас его уже нет. То есть это классический театр, который выражает всю эстетику, мировоззрение, философию и культурные отличия от всех других культур мира. В Театре много говорят на якутском языке, включая



«Желанный голубой берег мой...» 1982

представителей разных народов. И, естественно, он основан на эпосе. А эпос — это самое глубинное, подлинное, еще не замутненное глобализацией, явлениями другой культуры, артефакт народа. Потом этот Театр — это, скорее, оперный театр, это пение. Все диалоги поются, все монологи поются. Это не совсем горлового пения, не Тувинское, не Хакасское, Алтайское, а своеобразные форшлаги, мелодия, которая сочиняется, происходит на ходу.

Но... я знаю одну истину, которую высказал Михаил Бахтин: «Искусство должно быть сплошь ответственным перед жизнью. Но и жизнь должна быть ответственной перед искусством». Искусство влияет на умы людей и театр, естественно, здесь не исключение. Впечатление может остаться на всю жизнь. И по-



«Король Лир». Ефим Степанов в роли Лира

этому сам художник в своих творениях ответствен перед жизнью».

Идет время, что-то уходит из памяти без следа, забываются лица, интонации, пластика, а спектакли Андрея Борисова помнятся во всей полноте и чувственности, завораживающей силе своего ансамбля. Может быть, потому что его искусство, действительно, «ответственно перед жизнью»? Да и можно ли забыть, спустя три десятилетия, спектакль «Желанный голубой берег мой...», в котором мифологический строй мышления, стремление соединить традиции национального искусства олонхо и европейского театра (проявленные, к слову сказать, впервые), космичность мышления явились с невероятной мощью и заставили говорить об этом театральном событии всех, кто видел его.

Как нельзя забыть поставленный в 1990 году спектакль по произведению классика якутской литературы Платона Ойунского «Кудангса Великий» — мощное философское полотно, в котором традиции театра олонхо выявились крупно, зримо, внятно.

Но Андрей Борисов никогда не замыкался в рамках национального искусства. Человек широко образованный, мыслящий и чувствующий, он умело вписывал эти традиции в европейские, создавая ни на один

другой не похожий театр. Его спектакль «Король Лир» мне посчастливилось видеть четырежды, и всякий раз я испытывала подлинное потрясение от соприкосновения с трагедией очень простой, очень человеческой по своей сути...

О каждом спектакле Андрея Борисова можно писать подробно, наслаждаясь деталями, упиваясь ощущением того, «из какого сора» прорастают его мощные и истинные космические образы, как неожиданно поворачивается иной гранью знакомый сюжет, как этика режиссера и гражданина естественно, органично сочетается с эстетикой театрального зрелища. Но для этого не хватит журнальных страниц.

По мысли Андрея Борисова, «знаки и символы правят миром и человеком. И идеи правят миром, а не деньги и не начальники. И человек — это идея, божественная идея, космическая — он всегда находится в замысле... У меня сознание образное и часто бывает, что мои идеи не до конца сформулированы, но вот бывают картинки, которые становятся четкой идеей... Традиционная народная культура — просветительство — образование новой культуры».

В 2000-м году в честь открытия здания Саха театра (как стал официально называться Якутский государственный драматиче-



«Кудангса Великий».
Греция. 2018

ский театр) состоялся фестиваль «Театр на рубеже веков», где зрителям были показаны спектакли «Женитьба», «Желанный голубой берег мой...», «Споткнувшийся», «Николай Дорогунов — дитя человеческое». Мне посчастливилось быть на этом празднике. И насладиться не только спектаклями (невозможно было представить себе, что замечательный, уникальный артист **Ефим Степанов**, играющий **короля Лира**, выйдет на подмостки в своей первой роли — мальчика Кирикса из «Желанного голубого берега моего...», и почти никто не узнает известного артиста, решив, что режиссер нашел очень похожего на Степанова молодого человека!), но и теми знаками и символами, которыми так дорожит Андрей Борисов.

Площадь вокруг театра была окружена лентой, увешенной оберегами — никаким злым духам, как и недобрым мыслям не дано было проникнуть в очерченный режиссером магический круг. Над зданием высилась какая-то причудливая антенна. Борисов на мой вопрос ответил совершенно серьезно, без доли шутовщины: «Она собирает энергию космоса и передает ее нам...» Обереги привлекали внимание и в фойе театра, и в зрительном зале. Они не выглядели навязчивыми — казались совер-

шенно естественными в мире, построенном Андреем Борисовым во имя соединения прошлого и будущего.

Это был его магический круг, который манил и впускал в свое невидимое свечение...

Навсегда.

К сожалению, мне не довелось видеть театральные работы Андрея Борисова последних нескольких лет, но посчастливилось видеть его художественный фильм «**Тайна Чингис Хаана**», который поразил широтой охвата — отнюдь не только исторического, но психологического, тонко живописующего каждый характер во всех подробностях. И в кино я узнала ту напряженную мысль, то горячее чувство Андрея Борисова, которые почти тридцать лет назад навсегда отдали мою душу этому режиссеру...

28 ноября Андрею Борисову исполнилось **70 лет**. Не знаю, что пожелать этому мудрому, энергичному, деятельному режиссеру, этому человеку, твердо знающему границы между Добром и Злом, Созданием и Разрушением, Памятью и беспamięтством. Только добра и сил!.. Миссия Андрея Борисова благородна и высока.

С любовью,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

НЕИЗБЕЖНОЕ ПРИНЯТЬ, ВОЗМОЖНОЕ СОВЕРШИТЬ

Он родился 1 ноября 1941 года в эвакуации, в Куйбышеве, а вскоре после снятия блокады его семья вернулась домой, в Ленинград. Очень рано увлекся театром. Посещал кружок театра кукол **Ефима Львовича Левинсона** в Доме пионеров на углу Фонтанки и Белинского, совсем рядом с Моховой. Позднее был принят в **Народный театр Выборгского Дворца культуры**, где под руководством **Леонида Исааковича Менакера**, **Евгения Павловича Злобина**, **Кирилла Николаевича Черномозова** учился, а потом играл в спектаклях. Одним из режиссеров постановщиков был **Михаил Левшин**, с которым судьба связала Сундстрема на десяток лет. Они вместе с группой единомышленников перебрались в **Театральную студию ДК Дзержинского**, здесь создавались спектакли с участием, в частности, **Николая Лаврова** (впоследствии артиста МДТ), среди художников-постановщиков этой любительской студии была студентка **Ленинградского театрального института Ирина Бируля**, а некоторые спектакли шли в сопровождении джаз-ансамбля **Давида Голощекина**.

Неудивительно, что после окончания средней школы для начала трудовой деятельности он избрал место ученика электромонтера в **Большом драматическом театре им. М. Горького**, вступившем тогда в период творческого взлета. Отслужив три года в армии в Архангельской области, вернулся в БДТ, где приходилось работать и электриком, и агентом по снабжению, а в случае необходимости садиться и в световую ложу.

Под воздействием театра **Георгия Александровича Товстоногова** периода «Идиота», «Пяти вечеров», «Горя от ума», «Римской комедии», «Варваров», «Мещан» в значительной степени сформировались его театральные вкусы и предпочтения.

Окончив **Ленинградский электротехнический институт связи им. М.А. Бонч-Бруевича**, работал в конструкторских бю-



Лев Сундстрем

ро, но продолжал заниматься в любительском театре. В 1970 году оставил закрытое конструкторское бюро «Зарница» и по приглашению **Анатолия Зиновьевича Юфита** перешел на должность инженера в лабораторию экономики **Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии**. Из лаборатории выросла кафедра, которая сегодня носит название кафедры продюсерства в области исполнительских искусств, и которой он, защитив диссертацию (одним из оппонентов был Товстоногов), заведует с 1982 года. Сундстрем закономерно оказался в кругу ровесников-организаторов театра и педагогов, созданном в Ленинграде и Москве усилиями **Б.Ю. Сорочкина**, рядом с **В.С. Жидковым**, **Ю.М. Орловым**, **Е.А. Левшиной**, **Г.Г. Дадамяном**, **А.Я. Рубинштейном**, **Л.А. Сазоновой** и другими.

В 1993 году Лев Сундстрем был избран ректором ЛГИТМиКа. Он провел институт через 18 непростых лет, через рифы экономи-

ческих сложностей, период растерянности переходного периода. В те годы в институт (тогда — академию) были приглашены в качестве руководителей курсов **Лариса Грачева, Григорий Козлов, Лев Эренбург, Эдуард Кочергин, Валерий Полуновский, Руслан Кудашов, Яна Тумина** и многие другие замечательные режиссеры и художники. Из некоторых курсов родились новые театры. В эти годы был с огромным трудом (и большой любовью) отреставрирован Учебный театр, было реконструировано здание Тенишевского училища.

Пост ректора и пятый кабинет он покинул в день, когда ему исполнилось 70. Вернулся на продюсерский факультет, на пятый этаж, став к тому же **секретарем Союза театральных деятелей России** (членом бюро правления его Санкт-Петербургской организации он является много лет). Под его руководством СТД осуществил целый ряд проектов, например, были приняты **Концепции развития театрального дела в России**, благодаря которым удалось создать систему государственной поддержки гастрольной деятельности и негосударственных театров. Он продолжает работать, увлеченно преподает более полувека, осваивает новые предметы, редактирует сборники, и полторы тысячи выпускников факультета, которые сформировали костяк профессиональной корпорации театральных организаторов, — его ученики.

Первые, студенческие ассоциации с Сундстремом — прокуренные тогда комнатки пятого этажа. Еще стучали неумолчно машинки, а компьютеры только появлялись, и он первый за компьютером с пугатым монитором. В одной из комнаток всегда сидит, уже некурящий. Работоспособность немного пугающая. Приходишь с утра — здесь, уходишь затемно — он еще здесь. Пунктуальность и педантичность какая-то офицерская, дедовская, в наше время воспринимается как странность. Улыбается, всегда отчив. Студенты входят все время, до ночи, в кабинет заведующего кафедрой и в кабинет ректора. Чаю не пьет, только

воду. Ест в одно и то же время. Пока ректором был, в студенческой столовой.

На фотографиях 1950–1970-х Сундстрем всегда веселый, сияет, иногда с гитарой. Круг друзей: **Николай Лавров, Борис Гершт**, позднее **Андрей Толубеев**.

С тех, оттепельных времен осталась подлинная влюбленность в театр. Возможно, некоторый эксцентризизм. Ну это актерское. А в институт его не взяли правильно: на то же место претендовал **Сергей Дрейден**. Какая удача, думаешь, что все сложилось именно так, как сложилось. А не наоборот.

Врожденное чувство собственного достоинства вызвало в нем обостренную, иногда удивительную снисходительность к человеку. Другой бы сказал «подлость», Сундстрем: «слабость...» Там, где, кажется, очевидно предательство, он грустно улыбается: «трудно русскому человеку спорить с начальством, встать на слабую сегодня сторону...» Самому ему — не трудно. Мастер компромисса и рационалист, он проявляет андерсеновскую стойкость там, где отступить не считает нужным.

Все старается сделать сам. Помогает малознакомым людям, с легкостью. Отдать все свое время другим ему не жалко. Почему — не очень понятно. Наверное, просто привычка. Порядочность никогда не проповедует, просто так живет. Слов вышешенных избегает. То же с порицанием. От него осуждение самое решительное: «вялый», «безвкусная», «ограниченный». Да и это редкость. Кажется, не требует от людей многого.

Может быть, это мудрость и есть: неизбежное принять, возможное совершить, лишнего не ждать.

Со временем понимаешь, что все ему дается не так просто, как кажется. Может, с возрастом? Но Сундстрем не унывает. Ходит в театр, с интересом смотрит самое разное. Ест конфеты с орехами: «в моем организме страшно не хватает шоколаду». Улыбается. Троллейбусу машет приветственно, как старому знакомому. Похож на того, с фото. Хоть и без гитары.

Константин УЧИТЕЛЬ

ЖИЗНЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ВАЛЕРИЯ ГРИШКО

Кажется, судьба **Валерия Гришко** определилась рано и навсегда: в школьные годы много играл в театральном кружке, опоздав по недоразумению на экзамены в ЛГИТМиК в родном городе, где вырос. Не отчаялся, а поступил в **Ленинградский государственный институт культуры им. Н.К. Крупской** на курс режиссеров народного театра. По окончании, в армии руководил **Народным театром Советской Армии** при Кандалакшском гарнизонном Доме офицеров. А затем все-таки поступил на режиссерский факультет **Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии**, на курс **Георгия Александровича Товстоногова**, который закончил с отличием.

В одном из интервью Валерий Викторович вспоминал: «Я был единственным из его студентов, кому он доверил ставить

спектакль в БДТ на малой сцене, это была пьеса **Теннесси Уильямса «Крик»**. К сожалению, спектакль так и не вышел, потому что началась военная кампания в Афганистане, и все американские пьесы тогда ставить запретили. После этого я поехал мотаться по матушке-России. Дипломный спектакль поставил в **курском театре у Владимира Бортко-старшего**, потом работал в **Кемерово**, в **Вильнюсе**, в **Саратове**. А в 1983 году мне позвонила **Лариса Малеванная**, с которой мы делали спектакль в БДТ, и говорит: «Валера, мне предложили набирать театральный курс, я сказала, что согласна при условии, если со мной будет Валерий Гришко». Так я вернулся в родной Питер».

И это возвращение тоже произошло «под крылом» хранившей его судьбы: **Рубен Сергеевич Агамирзян**, вечная ему память, народный артист, **руководитель**

Валерий Гришко. Фото И. Казановского





«Лев зимой». Элинора Аквитанская — Ж. Романенко, Генри II — В. Борисов. 2018

Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, пригласил меня на стажировку на два года — рассказывал Гришко. — И вот он мне предлагает: «Делай **Горького**, **«Зыковы»**. Я ему летом показал прогон первого акта, он говорит: «Все хорошо, Валерий, работай дальше. Покажешь, когда будет два акта готово». Осенью я показал ему два акта, он посмотрел и говорит: «В следующий раз я приду, когда уже будут декорации и свет». Это был особенный день. Прошел финальный прогон спектакля, и тут Рубен Сергеевич меня удивил. «Я должен был быть художественным руководителем этой постановки, — сказал он. — Но я увидел, что это зрелая, хорошая, профессиональная работа. Моего имени на афише не будет, только твое».

После стажировки меня оставили в штате режиссером-постановщиком, а в начале 90-х Рубен Сергеевич предложил мне поработать в **Германии** у своего друга **Фридриха Шюттера** в **Ernst-Deutsch-Theater**. И там я поставил много замечательной русской классики: **«Собачье сердце»** Булгакова, **«Три сестры»** Чехова **«Месяц в деревне»** Тургенева... В общей

сложности сотрудничество с гамбургским театром длилось почти 10 лет. Но я никогда не связывал свое будущее с Германией, поэтому при первом же удобном случае вернулся в Россию. У меня вообще кочевая жизнь. Еще перед Самарой были **Новосибирск**, **Краснодар**. Как-то раз **Вячеслав Гвоздков** (однокурсник Валерия Гришко — *Ред.*) попал на прогон спектакля **«Амадеус»** в новосибирском театре. Он тогда меня за горло взял: «На следующий год ставишь у меня этот спектакль!» И я его поставил с **Александром Амелиным** и **Олегом Беловым** в главных ролях.

Но судьба внезапно решила сделать неожиданный поворот и — превратила прирожденного театralного режиссера в популярного артиста кино. Произошло это в 2003 году, и сегодня фильмография Валерия Викторовича насчитывает несколько десятков лент, а среди его киногероев **Сергей Королев**, депутат **Государственной Думы Александр Гучков**, **Апраксин**, **патриарх Никон**, **Брежнев**, **Архиерей**, **нейрохирург Николай Семенов** и многие другие — от простых крестьян до генералов...



«Корсиканка». Жозефина — Н. Прокопенко, Наполеон — В. Гальченко. 2018

Острую критику вызвала роль Архиеерея в фильме «**Левиафан**». Яростно набросились не только на режиссера **Андрея Звягинцева**, но и на Валерия Гришко, и на ленту в целом. На критику Валерий Гришко отвечал: «Я крещеный человек. И все, что касается православной веры — это часть меня, а что касается церковной жизни — не часть меня. Мне кажется, очень важно показать дистанцию между подлинно верующим человеком и чиновником от церкви, который мало чем отличается от наших господ и депутатов. Люди думающие поймут это правильно, а люди, у которых есть лишь нерушимые догмы, возмутятся. Но это только плюс для фильма».

Что же касается театра, более ю лет Валерий Гришко являлся главным режиссером, а после ухода из жизни Вячеслава Гвоздкова стал художественным руководителем. На прославленной сцене **Самарской драмы** он поставил много интересных, ярких спектаклей (о них можно прочитать в статье «**Портрет театра**» в этом номере — *Ред.*). Но главное видится в другом: «Мои жизненные принципы — это Любовь, Добро и Понимание, — говорил Гришко в интервью. — Это клише, что ре-

жиссер — профессия жесткая, что режиссер орет на артистов. У меня другой принцип — добиваться своего хорошим отношением и добрым словом. Цветы никогда не расцветут, если на них кричать и ругаться. Цветок чувствует! Нужно говорить с ним нежно, ласково, по-доброму, и тогда он предьявит всю свою красоту. Так же и актер. Его можно поругать, но он должен понимать, что если ты его критикуешь за что-то, то это не потому, что у тебя плохое настроение, а потому что ты хочешь, чтобы он еще больше расцвел».

12 ноября Валерию Викторовичу Гришко исполнилось **70 лет**. Продолжаются съемки второго сезона сериала «Знахарь», ожидаемого зрителями с нетерпением, идет работа в театре, куда Гришко пригласил главным режиссером молодого **Михаила Лебедева**, чьи спектакли пользуются большим успехом. Труппа работает неустанно... И мы можем только присоединить свои слова благодарности и надежды к пожеланиям многочисленных поклонников режиссера и артиста. Здоровья, энергии, сил!

Н.С.

Фото предоставлены Самарским отделением СТД РФ

«САМАЯ НЕЖНАЯ КРАСКА...»

Определение, которое когда-то дал **Олег Табаков** дарованию **Виталия Егорова**, не просто оказалось снайперски точным, но выдержало проверку временем. Чуткость и трепетность — качества, все реже встречающиеся даже у юных. С ними и в былые времена жить было очень непросто, а уж по нынешним — просто опасно для жизни. Потому наделенные этими свойствами люди, сознавая свою уязвимость, с годами стараются возвести вокруг души стену цинизма и бесчувственности — так спокойнее. У натур творческих это сознательное очерствление особенно заметно: подлинность самого переживания вытесняется «достоверностью» его передачи. Виталий Егоров в этот «актуальный тренд» вписываться категорически не желает. Работы артиста продолжают восхищать филигранной передачей тончайших оттенков самых трудноопределяемых человеческих чувств.

Остров везения

Виталий Михайлович не устаёт повторять, что в жизни ему просто очень везет, особенно на хороших людей. Возможно. Однако счастливый случай дается лишь тому, кто способен достойно распорядиться полученным преимуществом, не сетуя на то, что получено-де меньше, чем хотелось бы. Детство Виталия прошло в Корсунь-Шевченковском — маленьком городке с большой историей. Профессионального театра в городе не было, зато был народный, при Доме культуры. В нем играла мама Виталия, и сына пристрастила. Но о сцене всерьез мальчик не думал — с равным увлечением занимался в заочной математической школе МГУ, а также в спортивной и музыкальной. Музыку Виталий обожал, но, когда встал вопрос, куда поступать, рванул не в музыкальное, а в театральное училище.

В Днепропетровске на драму не прошел, хотел было забирать документы, но кто-то из вовремя подвернувшихся в коридоре

«стариков», посоветовал идти на кукольное — может, потом перевестись удастся. Такая возможность не представилась, и кто знает, куда бы завела Виталия стезя артиста-кукольника, если бы не прекрасные вокальные и пластические данные: **Константин Пивоваров**, тогдашний худрук **Одесского украинского музыкально-драматического театра**, приехавший смотреть выпускников, увидел, как Егоров с сокурсницей танцует «Болеро» Равеля и пригласил в труппу. За единственный сезон в этом театре Егоров пропел и протанцевал в массовке добрую половину украинской классики — «Наталку-Полтавку» и

Виталий Егоров



«Москаля-чародея» Ивана Котляревского, «Конотопскую ведьму» Григория Квитки-Основьяненко, «В воскресенье рано зелье собирала» Ольги Кобылянской. А первой премьерой Егорова стал спектакль «За двумя зайцами» по знаменитой пьесе Михаила Старицкого, где он сыграл одного из приятелей Голохвастого.

Как причудливо порой тасуется колода... Спустя много лет Театр-студия Олега Табакова приедет на гастроли в Одессу, играть будет на той самой сцене, на которой Виталий Егоров делал свои первые шаги, а в отведенной ему гримерке на стене будет висеть премьерная афиша «Зайцев». По словам Виталия Михайловича, к Табакову его тоже привел счастливый случай. Вернее — два. По окончании сезона ему предстояло идти в армию, служить в **Драматическом театре Черноморского флота имени Б. Лавренёва** в Севастополе. Но судьба привела Егорова в команду актеров-военнослужащих **Центрального академического театра Советской армии** и перед ним открылась возможность выходить на одну сцену с корифеями — **Ниной Афанасьевной Сазоновой, Алиной Станиславовной Покровской, Людмилой Алексеевной Чурсиной, Олегом Ивановичем Борисовым, Владимиром Михайловичем Зельдиным**. Как подлинный неопит, Виталий сидел чуть не на всех репетициях, а на спектаклях с замиранием сердца наблюдал за ними, прячась в кулисах. Подлинное мастерство в актерской профессии подчиняется старому как мир правилу: научить нельзя, можно научиться. Виталий Егоров оказался достойным учеником. В противном случае, не прошел бы он сверхстрогого отбора на курс **Олега Павловича Табакова**, о котором случайно узнал от приятеля.

Журавлик по небу летит

Однажды, уже будучи студентом 2 курса, Виталий получил заветный входной билет на «**Матросскую тишину**». Он смотрел спектакль и думал: я так никогда не смогу, и в этот театр меня не возьмут никогда... А через год Егоров получил свою первую

большую роль — **Лёвку** в спектакле «**Страсти по Бумбарашу**», который ставил **Владимир Машков**. Какие глубины и выси разглядел режиссер в третьекурснике, ничего еще толком не успевшем сыграть? И как удалось молодому артисту объединить в одном образе эксцентричного прохвоста с неисправимым романтиком? Можно попробовать сконструировать высокоумный ответ. А можно включить видеозапись того спектакля, сделанную в 2002 году. Да, она не передаст всех оттенков, на которые так щедр живой театр, но за те три с четвертью минуты, что звучит «Журавль» — виртуозно разыгранный дуэт с Бумбарашем-Мироновым — ответы на заданные вопросы находятся словно бы сами собой.

В биографии каждого артиста есть роли, которые можно назвать системообразующими. Для Виталия Егорова, по его собственному признанию, помимо Лёвки, это **Белый** в «**Смертельном номере**» Владимира Машкова (про актеров, занятых в постановке, Табаков в свое время сказал: «Они играют *лично*») и **Нехлюдов** в спектакле «**Воскресенье. Супер**» **Юрия Бутусова** (единственный случай в жизни артиста, когда он поначалу хотел отказаться от роли). Азартный авантюрист, белый клоун и эстетствующий эгоист как три (из многих!) ипостаси мятущейся человеческой души. Согласитесь, показательный отбор. При том, что в «послужной список» артиста входят **князь Мышкин** («**Идиот**») и **Голубков** («**Бег**»), **Николай Кирсанов** («**Отцы и дети**») и **Городулин** («**На всякого мудреца довольно простоты**»), **виконт де Вальмон** («**Опасные связи**») и **Роберт Чилтерн** («**Идеальный муж**»). Егорову интересны страстные, порывистые, тонко чувствующие натуры, но как бы артист ни любил своих персонажей, как бы ни сочувствовал им, он всегда оставляет себе возможность чуть-чуть отстраниться и слегка поиронизировать над ними, пригласив зрителя в союзники. Вот эта доверительная, приправленная юмором интонация каждый раз и подкупает публику буквально с первой минуты появления артиста на сцене.



«Ревизор».
В роли Гибнера

Сегодня Виталий Егоров один из ведущих актеров «Театра Олега Табакова». Мощное «силовое поле» артиста в состоянии удержать на «орбите» персонажей и **Гоголя**, и **Бернарда Шоу** и **Агаты Кристи**.

Натюрлих, Антон Антонович!

Одной из первых премьер «ТОТ» после того как его возглавил Владимир Машков, стал **«Ревизор»**. **Сергей Газаров** вывел на сцену хрестоматийных гоголевских персонажей отнюдь не потому, что сюжет комедии в русских реалиях воистину вечен. Очевидности режиссеров такого уровня не вдохновляют. Газарову было интересно разобраться в человеческих отношениях, связывающих этих лю-

дей, в мотивах их поступков, в глубинной природе их страхов и мечтаний. И в этом контексте практически безмолвная роль **Гибнера** из забавного шаржа превращается в точный психологический портрет очень одинокого человека. Виталию Егорову по силам сыграть судьбу практически на одних междометиях. Его немец-лекарь, возможно, вовсе и не немец. Просто Городничий (в этом человеке Владимиру Машкову драматизм куда важнее комизма), как и положено царьку местного масштаба, старается копировать столичные обычаи: коли у царя в Петербурге лекари — немцы, так и у меня должен быть. И если настоящего под рукой не имеется — назначим из ненастоящих. Вот



«Женитьба».
В роли Подколёсина

и пришлось давным-давно обрусевшему Гибнеру раскопать в сундуках камзол времен позапрошлого царствования, в каком еще его дед щеголял. И молчит он только потому, что ни слова на языке предков не знает. Молчит, но все понимает, и наблюдать за его реакцией на происходящее — истинное наслаждение.

Почему этот человек согласился играть при Городничем такую странную роль? Да потому, что Сквозник-Дмухановский для Гибнера — один свет в окошке, ведь, судя по всему, семьи у лекаря наверняка нет (иначе интрига моментально раскрылась бы). Гибнеру, со всем его изяществом и утонченностью (один кружевной платочек в аристократичных руках чего сто-

ит!), нужно кем-то восхищаться, и харизматичный Городничий самый подходящий для этого объект. Но просвечивает в истории и более глубокий пласт: знают они друг о друге такое, что никому другому неизвестно. В финале Гибнер оказывается чуть ли не единственным человеком, кому искренне жаль Городничего. Если тот пойдет в Сибирь, то и этот за ним во след отправится, может — по принуждению, а может и по доброй воле.

Высокий блондин в черном фраке

«Женитьба» присутствует на афише «ТОТ» со времен Олега Павловича. Спектакль **Олега Тополянского** идет больше десяти лет, но зал всегда полон. Прини-

мая театр, Владимир Машков отсматривал текущий репертуар и, когда очередь дошла до «Женитьбы», привел всех в смятение одной фразой: «Романтики мне не хватает!» А затем взял и... «пролонгировал» финал. Нет-нет, текст Николая Васильевича нисколько не пострадал, но вся эта трогательная история про миллион сердечных терзаний получила иной ракурс. Перед нами уже не просто милые зануды и недоумены, которые сами не знают, чего хотят — в этом отношении сюжет Гоголя за долгую историю существования пьесы, можно сказать, исчерпан до дна. Перед нами... мы сами, дрожащие от страха перед неизбежностью выбора, прячущие голову в песок вместо того, чтобы сделать шаг навстречу своей заветной своей мечте.

Подколёсина обычно изображали тюфяком, не заслуживающим ничего, кроме едкой насмешки. А Егоров показал нам человека ранимой души, который никак не может найти общий язык с окружающим миром, а потому предпочитает проводить дни в своей домотканной крепости (сколько наивной прелести в сценографии и костюмах **Ларисы Ломакиной!**), в компании любимого плюшевого медведя — поверенного всех его сердечных тайн. Он бы и рад ввести в эту крепость хозяйку, но страх быть обманутым (какая тайная печаль скрыта в глубине этих лучистых глаз?) оказывается сильнее и доводов рассудка, и голоса сердца. Но констатации факта Машкову недостаточно. Человеку нужна надежда, за этим он и идет в театр. Да, между Подколёсиным и Агафьей Тихоновной еще нет любви, но уже зарождается то, без чего она в принципе невозможна — доверие. **Алёна Лаптева** открывает в своей героине пять пудов вечной женственности, достойной самого искреннего восхищения. И если Подколёсин этого не понимает, он самый деревянный из всех чурбанов. Но в том-то и дело, что для Егорова такой подход к персонажу невозможен по определению. И эти двое, тесно прижавшись друг к другу, принимают есть конфеты, как дети, забравшиеся под рождественскую елку. Чудо просто не может не про-

изойти. И оно происходит, выплескивая через рампу поток света и радости. Прихватив с собой даже самую малую его частичку, не так страшно выходить из театра в черноту повседневности.

Король говорит

«Кинастона», поставленного **Евгением Писаревым** в 2017 году по пьесе британского драматурга **Джеффри Хэтчера**, можно назвать спектаклем, рожденным дважды. В первый раз путевку в жизнь ему дал Табаков — это был последний спектакль, успешный получить «благословение» отца-основателя. Черeda оглушительных успехов была оборвана пандемией и уходом из театра исполнителя главной роли. Казалось, постановка обречена, но Машков не был бы учеником Табакова, если бы дал на корню погибнуть достойной работе. На роль великого английского актера Эдварда Кинастона был приглашен **Юрий Чурсин**, и спектакль-корабль (о, как плавно качается подиум, придуманный **Зиновием Марголиным**) двинулся новым курсом.

Упомянутый подиум, подвешенный на массивных цепях — одна из самых мощных метафор спектакля, поскольку он служит основанием и для сценических подмостков, и для дворцовых зал, да чего там — для человеческой жизни, пребывающей в состоянии неустойчивого равновесия, независимо от того, какое тысячелетие на дворе. Король Карл II как мало кто из его окружения понимает, насколько все зыбко и шатко. Он, рожденный в пурпуре и злате, пережил крушение фамилии, к которой принадлежал, сиротство, изгнание, реставрацию. Но кто даст ему гарантию, что в какой-нибудь лачуге на окраине Лондона не подрастает очередной фанатик, метящий в лорды-протекторы? Карл в трактовке Егорова не столько капризный монарх, потакающий собственным прихотям, сколько полный сил молодой человек, осознающий непрочность мира, а потому страстно желающий отобрать назад все радости бытия, которые были у него отняты.

Карл тоже натура очень чуткая и чувствительная, но в глазах подданных это скорее



«Кинастон». В роли Карла II

слабость, чем признак благородства, так пусть лучше его считают деспотом. Впрочем, это только внешняя оболочка персонажа. Как всегда, Егорову интересно заглянуть в глубину этой личности — в данном случае, понять, а что же стоит за этим жестким заявлением: «Наступило мое время!» И оказывается, что Карл вовсе не самодурствует, а пытается показать своим подданным, что стоящая на разумных основаниях королевская власть куда лучше революционного фанатизма: я вернул вам театр, так будете ли вы спорить с тем, что женщину на сцене актриса, обладающая природным талантом, сыграет лучше, чем специально вымуштрованный для этого актер?..

Меч для повинной головы

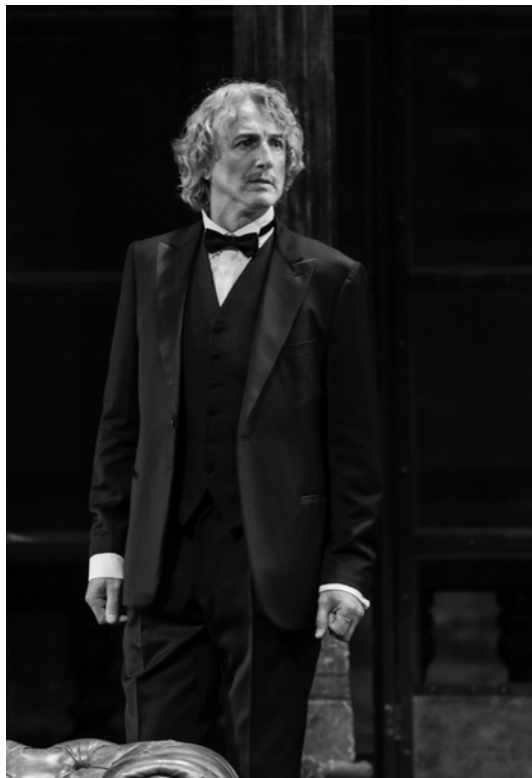
Пьесу «И никого не стало» Агата Кристи написала по мотивам одного из самых знаменитых своих романов — «Десять негритят», эталона в жанре классического детектива. Психологическая головоломка,

без которого этот жанр немислим, судя по всему, и привлекла Владимира Машкова. Но его постановка скроена так, что зритель занят не столько вычислением убийцы, сколько разгадыванием мотивов, руководящих поступками его жертв. Человеку свойственно быть о самом себе хорошего мнения и поддерживать его в глазах окружающих (и своих собственных, разумеется!) любыми средствами. Гости таинственного мистера А.Н. Онима — не исключение. Все они (точнее — почти все, но об этом публика узнает ближе к финалу) совершили преступление, кто по легкомыслию или неосторожности, кто совершенно сознательно, придумав впоследствии объяснение, стопроцентно оправдывающее их поступки. То, о чем в середине прошлого века Агата Кристи писала, как о чем-то из ряда вон выходящем, сегодня обернулось эпидемией, охватившей значительную часть человечества, и вакцины против этого бедствия пока не придумано.

Доктора Армстронга эта зараза, по счастью, не коснулась. Да, он встал за операционный стол нетрезвым, и пациентка погибла. Некрасивая, немолодая, толстая женщина... Однако в отличие от остальных узников Индейского острова, доктор признал свою вину задолго до того, как попал сюда. Егоров рисует образ человека не только раскаявшегося, но и искупившего свою вину, насколько это вообще возможно в подобной ситуации. Алкоголику невозможно признаться даже самому себе в том, что алкоголь сильнее его. О том, чтобы выбраться из трясины, как правило, и речи нет. Армстронг смог это сделать, сменил профессию и смог, начав все с начала, реализоваться в ней. За внешней нервностью и хрупкостью скрывается по-настоящему сильная личность. Но большая часть этой силы ушла на поддержание собственной репутации — врачу без этого никак. То немногое, что осталось, он постарается употребить на то, чтобы спасти от смерти своих товарищей по несчастью, потому и попадет на приманку убийцы, что думал не о своей шкуре, а о том, как вывести душегуба на чистую воду.

Настоящий полковник

Приступая к работе над «Моей прекрасной леди», Алла Сигалова не собиралась ставить полноформатный мюзикл. Сохранив все хрестоматийные музыкальные номера **Фредерика Лоу**, с которыми артисты «ТОТ» прекрасно справились, она хотела оставить максимальный простор для их драматических талантов. И у нее это получилось. Когда женщина-режиссер берется ставить каноническую «историю Золушки», с большой долей вероятности можно предполагать, что на выходе получится очень женская постановка. Но у Сигаловой всегда все против правил, возможно потому, что у этой леди — абсолютно мужской характер. Во всяком случае мужскую психологию она чувствует и понимает на каком-то интуитивном уровне. Лучшее доказательство этому — выбор исполнителей главных ролей: Сергей Угрюмов — Хиггинс, Виталий Егоров — Пике-



«И никого не стало». В роли доктора Армстронга

ринг. Неудивительно, что у них получился совершенно мужской спектакль, который очень нравится женщинам.

Полковник Пикеринг — движущая сила всей этой истории. Если бы не он, и рассказывать было бы не о чем. Ведь это он инициирует пари и фактически несет все расходы по превращению замарашки в герцогиню. И движет им не только спортивный интерес, полковник искренне желает помочь девушке начать новую жизнь. Но ведь и пари не сложилось бы, если бы Пикеринг не отправился в Англию, чтобы встретиться с коллегой, в чьих трудах он открыл для себя много нового. И если Пикеринг, не стремящийся почивать на вполне заслуженных лаврах, предпринимает дальний вояж, то Хиггинс, как мы помним, только соби-



«Моя прекрасная леди». В роли полковника Пикеринга

рался плыть к полковнику в Индию и, судя по всему, так никуда бы и не поехал — его и так все устраивает. Так что они не столько коллеги, сколько... соперники. У них даже методики преподавания различаются. Не трудно заметить, что у полковника она куда более гуманна и эффективна. А уж о том, кто из них лучший педагог, вопрос вообще не стоит — Пикеринг подбадривает измученную ученицу и радуется ее успехам не в пример больше, чем наставник девушки. Свои чувства к Элизе он обнаружит лишь дважды: когда примется декламировать наивный детский стишок о кошечке Молли и филине Филли, и в финале, когда, послав к черту Хиггинса, бросается на поиски беглянки. Егоров собирает в своем персонаже все, что так дорого женскому сердцу. Окажись любая из зрительниц на месте героини, большин-

ство сделали бы совершенно иной выбор.

В родном театре Виталий Егоров служит без малого тридцать лет. Редкое по нынешним временам постоянство. «Я знаю его большую часть своей жизни, — признается Владимир Машков, — Виталий учился на следующем курсе Олега Павловича, и мы были к ним очень внимательны. Он абсолютно талантливый человек, бесконечно артистичный и музыкальный, и при этом не устающий совершенствоваться. Меня очень радует его последовательное развитие в профессии, а ведь нередко человек, достигнув определенного уровня, начинает развиваться в противоположную сторону. Виталий — актер с широчайшим диапазоном. Ему подвластны и лирика, и острая характерность. Станиславский еще в начале прошлого века говорил, что амплу надуманны — театр дает артисту возможность существовать широко и объемно, пользуясь самыми разными гранями своего дарования. Именно так существует в профессии Виталий, и я верю, что впереди его ждут новые горизонты».

Минувший сезон «ТОТ» закрывал премьерой — Владимир Машков сделал новую версию «Страстей по Бумбарашу» и пригласил в спектакль Виталия Егорова. Он появляется в «Бумбараше» всего на десять минут. Но каких! Зал замирает, когда Белая гвардия при полном параде идет умирать за Веру, Царя и Отечество, понимая отчаянность своего положения. «Когда мы со студентами разбираем классику, — делится наболевшим Виталий Михайлович, — им приходится объяснять очень многие вещи, которые для нас были очевидны. Долг, честь, совесть, мужество, преданность — трудно найти слова, чтобы они поняли, что это значит, ведь им приходится взрослеть в мире стертых границ между добром и злом. Но когда в «Бумбараше» мы вместе выходим на финальную сцену, никакие слова уже не нужны. Может быть, для этого сегодня и существует театр?»

Виктория ПЕШКОВА

Фото предоставлены пресс-службой
«Театра Олега Табакова»

«ПРОДОЛЖАЮ СВЕТЛО И САМОДОСТАТОЧНО»

Эти слова **Виктор СУХОРУКОВ** произнес в одном из давних интервью, говоря о том, что, начиная свою профессиональную жизнь тяжело, «вымучил антиболевым рецептом». С одной стороны, с этим можно было бы и согласиться, но с другой — хочется поспорить. Ведь после окончания **ГИТИСа** (курс **В.П. Остальского**, на котором педагогом была **Л.Н. Князева**), он был сразу приглашен **Петром Наумовичем Фоменко** в **Театр комедии им. Н.П. Акимова** на главную роль в спектакле «**Добро, ладно, хорошо**» по произведению **Василия Белова**. Затем последовали другие спектакли, другие ленинградские театры. Были и досадные паузы между работами и коллективами, но в 1989 году артистом заинтересовался молодой кинорежиссер **Алексей Балабанов**, предложивший Сухорукову сняться в его ленте «**Счастливые дни**» по мотивам произведения **Беккета**. Эта лента стала началом восхождения к свету и самодостаточности.

Виктор Сухоруков обрел поистине всенародную любовь, снявшись у Алексея Балабанова в «**Брате**» и «**Брате 2**», многие связали тогда его имя почти исключительно с кинематографом, который все настойчивее привлекал режиссеров к этому артисту, но спустя несколько лет Сухоруков преобразился из ставшего привычным «отрицательного» персонажа в **графа Палена** («**Золотой век**» **И. Хотиненко**) и **императора Павла I** («**Бедный, бедный Павел**» **В. Мельникова**), явив подлинные масштабы своего дарования. Сам Сухоруков говорил: «Я был очень счастлив, буквально ошарашен этим предложением — я ведь никогда таких ролей не играл! Наконец-то появился шанс доказать, что я не только бритоголовый, не только отморозок, не только урод! Я мог уничтожить этот стереотип, показать свои актерские способности, умение перевоплощаться!»

С самого начала 2000-х Виктор Сухоруков стал остро востребован в театре. Он запомнился в гоголевских «**Игроках**» **О. Меньшикова** «**Театрального товарищества 814**»,



блестательно сыграв **Глова-старшего** и чиновника **Замухрышкина, Шута** в «**Короле Лире**» и **Авнера Розенталя** в «**Улыбнись нам, Господи**» **Вахтанговского театра**, **официанта Скороходова** в «**Человеке из ресторана**» (**Театральное агентство «Богис»**), **царя Федора Иоанновича** в «**Царстве отца и сына**», **Диона** в «**Римской комедии**», **Порфирия Петровича** в «**Р.Р.Р.**» по «**Преступлению и наказанию**» (**Театр им. Моссовета**)... И в каждой роли приоткрывались для зрителей новые, неожиданные грани мастерства Виктора Сухорукова.

Перечислить работы артиста в кинематографе и театрах невозможно, настолько много самых разных характеров довелось ему воплотить мощно и пронзительно.

Свой **70-летний** юбилей Виктор Сухоруков встречает в **Театре им. Евг. Вахтангова**, в труппу которого вступил совсем недавно. Начинается новая часть пути и, хочется верить, нового восхождения к высотам.

Доброго пути, дорогой юбиляр! Здоровья, радости творчества, успехов во всем и всегда!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

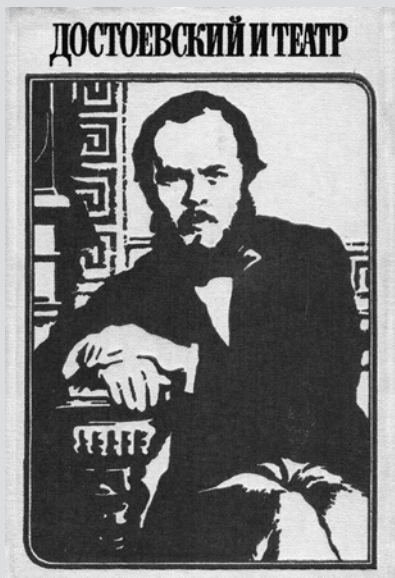
МАГНИТНОЕ ПОЛЕ

*Достоевский и театр. Сборник статей. Составление и общая редакция А.А. Нинова.
Изд-во «Искусство», Ленинградское отделение, 1983*

Ждать к 200-летию юбилею **Федора Михайловича Достоевского** такого же «бума», что происходил по случаю 100-летия писателя, — не приходится. Иные времена — иные нравы, мы «жить торопимся и чувствовать спешим». Главным образом — чувствовать, пытаюсь нередко поверхностно раскрыть связь проблем, волновавших Достоевского, с их далеко не всегда оправданным кругом вопросов дня сегодняшнего. И театр здесь, безусловно, пытается лидировать, как кажется, взяв за основу определение **М.М. Бахтина**: «карнавализация». В этом скрыт своеобразный парадокс: термин театральный, наиболее близкий к стремительной смене событий и их то ироническому, то трагическому накалу в прозе писателя, ставится во главу угла, заслоняя (а порой и начисто лишая) той многозначности, что скрыта за этим влекущим термином философа и исследователя. Не потому ли, что сегодняшнее восприятие слова «карнавал» носит уже иной смысл?..

В сборнике, вышедшем без малого три десятилетия назад, собраны статьи литературоведов, вникающих в наследие Достоевского, в первую очередь, с позиций литературных, нередко — чисто идеологических. И рядом — статьи театроведов того поколения, которое считало невозможным судить о спектакле, не погружившись в историю инсценировок того или иного произведения; привлекая в качестве доводов или для дискуссии размышления современников писателя, воспоминания тех, кто видел спектакли 10–30-х годов прошлого столетия; не пренебрегая научными исследованиями, в которых театр нередко затрагивался («по касательной»), ибо проблема заключалась в попытке если не разгадать, то приблизиться к таинству волновавших Достоевского вопросов.

Несколько позже данного сборника вышла книга философа и литературоведа **В.Д. Днепра**, посвященная творчеству Федора Михайловича, с «искушающим» названием — **«Идеи и страсти»**. Не уверена, что современные режиссеры читали это исследование, в котором тщательно прослеживалось, как по-



степенно, медленно, чаще всего под воздействием прочитанного или увиденного, в человеке зарождается и укрепляется некий теоретический посыл. И наступает момент, когда становится необходимо проверить теорию практикой. Этот момент и есть начало страсти, захватывающей человека властно и влекущей к первому шагу...

За ним может последовать мучительный поворот к прежнему, но чаще — путь, определенный писателем в «Братьях Карамазовых» как дорога от «идеала Мадонны к идеалу Содомскому». Начавшийся и уже неостановимый.

В сборнике «Достоевский и театр» собраны статьи, которые сегодня было бы отнюдь не вредно прочитать и даже затвердить тем, кто обращается к театральным воплощениям его как ранних, так и поздних произведений. Особенно — к «великому Пятикнижию». В предисловии от составителя говорится: «Не претендуя на исчерпывающую полноту изложения столь обширной темы, авторы статей... сосредоточили свое внимание на нескольких основ-

ных проблемах, недостаточно изученных в специальной литературе: отношение Достоевского к театральной культуре его времени; сценичность произведений и формирование «театра Достоевского», то есть первые актерские и режиссерские опыты театральной интерпретации прозы великого писателя; опыт освоения романов Достоевского русским театром начала века и влияние его творчества на театральные перемены начала XX века; наиболее яркие страницы истории постановок Достоевского на русской, советской и зарубежной сцене. И хотя сборник был предназначен «для специалистов в области истории театра и литературы, а также читателей, интересующихся театральным искусством», сегодня, на мой взгляд, он становится наиболее необходимым и незаменимым для режиссеров, задумавших инсценировать прозу Достоевского.

Не стану приводить в пример конкретные спектакли и тем более анализировать их, но в фундамент тех, что довелось увидеть в последние два десятилетия в разных театрах, едва ли не в первую очередь заложены торопливость и невниманье к тщательному отбору — то печальное условие, что постоянно подгоняло писателя разделяться с долгами, стало «ритмом дня нынешнего», влекущего режиссеров. Эта стремительность смены событий, порой лишённых действенности, заменила для среднего и молодого поколений режиссеров смысл «идей и страстей», явившись своеобразным знаком совпадения времен: ведь мы живем в первых двух десятилетиях нового столетия в ритмах, чаще всего мешающих «остановиться, оглянуться». Особенно — оглянуться. На то, что было найдено прежде и осталось навсегда в истории отечественного и мирового театра.

Тогда же, в 80-х годах, в Польше вышли **Дневники Анны Григорьевны Достоевской** на польском языке под названием, способным привлечь самый широкий круг читателей: «**Мой бедный Федя...**» Это было забавно и даже по-своему трогательно, но сегодня приобретает несколько иной смысл в восприятии творчества Федора Михайловича на отечественной сцене.

Конечно, к юбилейным фестивалям и премьерам по прозе Ф.М. Достоевского уже появляются и будут добавляться новые и новые спек-

такли. В них почти наверняка окажется множество световых и звуковых эффектов, щедрое использование экрана, кровь рекой (если инсценируются «**Преступление и наказание**» и «**Бесы**») и — как вишенка на торте — лобовые и поверхностные сопоставления с нашим сегодняшним днем, с трагическими событиями в Казани, в Перми. Но, хочется верить, найдутся в этой череде и спектакли, в которых мучительный путь от идеи к страсти прозвучит хотя бы в намеке...

В сборнике «Достоевский и театр» любопытствующий найдет многое для размышлений и не очень приятных для себя открытий, что придуманное им было когда-то и не раз воплощено с большим или не слишком значительным успехом. Для этого советуую обратиться в первую очередь, к блистательным по стилю, уровню размышлений, глубине анализа статьям выдающихся театроведов **Раисы Беньяш, Константина Рудницкого, Майи Туровской**, посвященных спектаклям **Г.А. Товстоногова**, спектаклям на московских сценах **конца 70-х — начала 80-х годов**. Это ближе по времени и — главное — по степени его осмысления, в котором несопоставимы и недопустимы натяжки с кричащими событиями дней сегодняшних и многословными суждениями современных политиков и чиновников с размышлениями и действиями деятелей тех времен.

Да и вообще очень и очень стоит прочитать этот том не по диагонали, а вдумчиво: ведь в нем собраны статьи выдающихся ученых и деятелей, начиная с **Ю. Завадского, Н. Берковского, А. Гозенпуда, Я. Билинкиса, М. Строевой** и других.

Это полезно и необходимо, хотя бы потому, что мысль **А. Альтшуллера** реализуется так или иначе до сей поры и будет наверняка проявляться и впредь: «Русское сценическое искусство в магнитном поле Достоевского... это сильное поле. Оно распространилось далеко во времени и пространстве, дошло до наших дней, отозвалось в сценическом творчестве актеров многих стран... Не написавший ни одной пьесы Достоевский обогатил театр...» И не только — литературу, кинематограф разных стран, достаточно вспомнить всего несколько имен.

Нам не выйти из этого магнитного поля...

Кира АЛЕКСЕЕВА

«ПРОДЛИСЬ, ПРОДЛИСЬ, ОЧАРОВАНЬЕ...»

Когда речь идет о юбилее театра, которому исполняется более ста лет, всегда мысленно представляешь себе серию парадных портретов и фотографий, созданных именитыми художниками и известными фотографами, на которых на фоне здания расположилась в немного принужденных позах труппа и запечатлены имена тех, кто породил и прославил Театр на века. Кто своими мощными корнями пророс в культурную и общественную почву, позволив широко раскинуться ветвям с густой листвой.

Когда речь идет о юбилее театра, которому исполняется более ста (да и хотя бы сто) лет, историками пишутся серьезные научные труды, в которых не упущен ни один момент зарождения, развития, пути к славе — долгого и нередко мучительного, прерывающегося не одними лишь катаклизмами, но «решениями сверху», а порой и внутренними раздорами. Эти труды тщательно документированы, во многом опираются на противоречивые нередко воспоминания свидетелей, современников. Именно они и становятся серьезным подспорьем в работе тех, кто обращается из нашего прекрасного далека к тому, о чем достоверно знать никому из нас не дано.

Но случается порой так, что внезапно осознаешь: несколько десятилетий из жизни этого театра промелькнули с твоим непосредственным зрительским переживанием, сомыслием, восхищением или несогласием. И стали вольно или невольно частью твоей жизни, уже неотделимой от него...

И тогда возникает в ощущении другой портрет. Неофициальный, не парадный, на фоне которого имена и события обретают для тебя особую ценность.

Кому-то может показаться, что это не важно, главное — создать икону, но разве перечеркнешь собственную жизнь, вольно или невольно ставшую маленьким ручейком на пути широкой вольной реки?

Самарскому академическому театру драмы им. М. Горького исполняется 170 лет, из которых более пяти десятилетий, нескольких сменивших одна другую эпох, отдано мною ему. И невозможно уйти от воспоминаний...

Сначала, конечно, от тех, что запечатлены в истории, но не могут не отозваться в дне нынешнем, потому что слова Евгения Вахтангова о пути театра определены раз и навсегда логикой не просто жизненного пути, но существования культуры: «Из вчера — в завтра». И фантазия начинает работать с удвоенной силой, когда читаешь о том, что в 1870 году на подмостки этого театра вышла юная Пелагея Стрепетова и потрясла зрителей ролью Лизаветы в «Горькой судьбине» Писемского, а рядом с ней были партнеры — Александр Ленский, Мария Савина, Модест Писарев, Павел Ор-

Николай Симонов





Владимир Вильнер



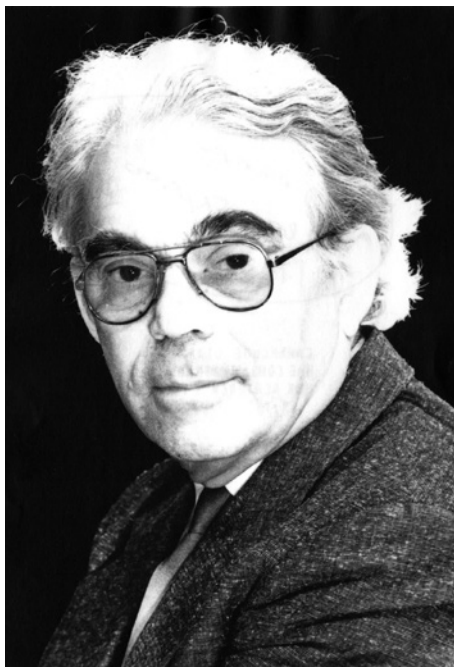
«Ромео и Джульетта». Джульетта — З. Чекмасова. 1942

ленев... Разве такое не оставляет свой невидимый, но ощутимый в незатерявшейся глубине след на века? Как и годы, десятилетия, складывавшиеся для театра по-разному. Но вот в 1931 году трое молодых актеров Ленинградского академического театра драмы — **Василий Меркурьев, Николай Симонов** и **Юрий Толубеев** приехали в Куйбышевскую драму. Имена их были еще не слишком известны, но талантливые молодые артисты всей душой жаждали создать свой театр и сделать его одним из самых лучших и известных в стране. В сохранившихся свидетельствах читаем: «Особую роль в становлении Самарской драмы сыграл Симонов. Он проявил себя как незаурядный организатор и педагог, режиссер и художник. И, конечно, актер. Три сезона (1931–1934) Н. Симонов определял творческую жизнь театра. «Ленинградский период» не прошел бесследно для самарского театра: он окреп, обрел уверенность, творчески возмужал». Отметим ключевое определение «педагог» — за ним скрыто многое из

того, что бесследно не проходит, по крайней мере, для нескольких поколений, которые передают опыт идущим вослед.

И еще десятилетие промелькнуло, пришли годы тяжелых испытаний — Великая Отечественная война. Режиссер **Владимир Вильнер**, возглавлявший театр на протяжении нескольких военных лет, ставил популярные и необходимые для того времени пьесы: «**Нашествие**» **Л. Леонва**, «**Фронт**» **А. Корнейчука**, «**Русские люди**» **К. Симонова**. Но необходимость хоть как-то скрасить тяготы жизни, как происходило это во многих театрах страны, привела к появлению спектакля «**Ромео и Джульетта**» с блистательными работами **Зои Чекмасовой** и **Валерия Бурэ**. Спектакль шел на протяжении пяти лет, и надолго сохранился в памяти зрителей. Вероятно, он был поистине выдающимся, если сегодня, рассматривая фотографии, как будто ощущаешь его атмосферу, проникаешь в нее...

А в 1955 году был приглашен сначала очередным режиссером, а затем став-



Петр Монастырский

ший главным **Петр Львович Монастырский**. Началась та эпоха Куйбышевского театра, что прославила его на всю страну. И она неотделима в своей значительной части от моей жизни.

... В 1969 году, впервые попав в Куйбышев, я вышла ранним утром на высокий берег Волги и увидела поразительное здание — красный сказочный теремок, словно по волшебству появившийся именно на этом месте. Таков он и по сей день — влекущий к себе, обещающий чудо. Но сегодня он неожиданно вызывает еще одну мощную ассоциацию.

Одна из самых известных и самых пронзительных картин **Исаака Левитана** — «Осенний день. Сокольники», в которой **Николай Чехов** для усиления настроения прорисовал одинокую фигуру женщины в черном на длинной аллее, чем вызвал нештучный гнев учителя Левитана, художника-передвижника **Алексея Саврасова**. Спор об этой фигуре продолжается до сей поры, но суть — в ассоциации. Женская фи-

гура приближается к нам, позади осталась нескончаемая аллея с мощными деревьями, листья которых начинают желтеть, а какие-то по-прежнему зеленеют. Впереди — небольшой отрезок пути, все еще ведущий к неизведанному, открывающему, быть может, новые горизонты. Кто знает?

Но та часть, что осталась позади и кажется нескончаемой, заставляет вспоминать. То, что забыть невозможно... Эти воспоминания — всполохи на аллее жизни: словно желтеющие чуть-чуть или полностью листья на раскидистых кронах, полных жизненных, живых сил. Но они продолжают жить с тобой и в тебе, не нуждаясь ни в уточнении дат, ни в чем ином. Эти воспоминания, как и любые другие, давно уже перемешались: имена тех, кого не видела, но о ком много читала, возникают невольно рядом с именами тех, кого не просто видела и вижу, а «отпечатала» в душе, словно фотографии, что не желтеют с годами.

Михаил Лазарев и **Вера Ершова**, **Николай Засухин** и **Зоя Чекмасова**, **Георгий** и **Ольга Шебеуевы**, **Юрий Демич** и **Любовь Альбицкая**, **Владимир Борисов** и **Жанна Романенко**, **Александр Амелин** и **Елена Лазарева**, **Олег Белов** и **Светлана Боголюбова**, **Владимир Гальченко** и **Ванда Оттович**, **Иван Морозов** и **Всеволод Турчин**, **Олег Свиридов** и **Елена Фролова**... И еще — многие, многие, многие...

Невозможно забыть впечатления разных лет и десятилетий от спектакля «**Материнское поле**» **Чингиза Айтматова** с фантастической **Верой Ершовой**; юного **Юрия Демича** в шекспировском «**Гамлете**», четкие, графические мизансцены и детальную разработку характеров в спектаклях **Петра Монастырского** «**Золотая карета**» **Л. Леонова**, «**Яма**» по **А.И. Куприну**, **горьковских пьесах**, воплощенных на этих подмостках. Как ярко помнятся и поставленные **Михаилом Карпушкиным** спектакли «**Старомодная комедия**» **А. Арбузова**, прожитые **Верой Ершовой** и **Михаилом Лазаревым** иронично, остроумно, но до боли трогательно. Критики писали, что «сюжет поздней любви, сыгранный как «осенний романс» жил долго и



«Зыковы». Н. Михеев и В. Оттович. 1974



«Старомодная комедия». М. Лазарев и В. Ершова. 1977

счастливо. Театральная легенда сохранила мнение, что самарский спектакль был теплее и одухотвореннее всех столичных постановок. Ему принадлежит своеобразный рекорд. Семь раз по просьбам телезрителей его показывали по Центральному телевидению». А еще были «**Пять вечеров**» **А. Володина**, «**Настёна**» по **В. Распутину** в постановке **Петра Монастырского**...

И разве можно забыть когда-нибудь спектакль «**Гарольд и Мод**» (режиссер — **Александр Попов**), в котором выдающаяся, царственная **Вера Ершова** играла героиню, а рядом с ней был совсем юный **Владимир Гальченко**? Гальченко уже несколько сезонов работал в театре, немало играл, но не потеряться в тени великой актрисы было, вероятно, для него испытанием. И он сумел, ни на миг не заставляя зрителя заподозрить ученичество, а ощутить подлинное партнерство! Это был без преувеличения спектакль-потрясение, и молодой артист по праву находился рядом с великой актрисой, в которой на равных существовали талант, порода, аристократизм, еще многое,

не поддающееся «классификации». Владимир Гальченко еще в ту пору, быть может, не предчувствовал своих реальных возможностей, не догадывался о том завораживающем мастерстве, которому суждено будет расцвести во многих спектаклях, а для меня в первую очередь (из виденных) — в «**Дачниках**» **Горького**, «**Корсиканке**» **Губача**, «**Истории лошади**» по **Л.Н. Толстому**, выходил на подмостки не раз с **Верой Александровной Ершовой**, ощутившей в нем достойного, интересного партнера. И до последних дней жизни великой актрисы был всегда рядом...

Никогда, пока живу, не потускнеет в памяти день 25 марта 1996 года, когда в Москве на сцене Малого театра во второй раз проходила церемония вручения Национальной театральной премии «**Золотая Маска**». Среди номинаций — самая почетная «**За Честь и Достоинство**». В 1995 году премии была удостоена Галина Уланова. 1996-ой стал триумфальным для народных артисток СССР **Юлии Борисовой** и **Веры Ершовой**. Зал замер на несколько мгнове-



«Гарольд и Мод». В. Гальченко и В. Ершова. 1989

ний перед поистине королевским величием Актрисы, воплощавшей профессиональные и личностные Честь и Достоинство, когда она вышла на сцену...

В 1995 году Петр Львович Монастырский после 40 лет покинул должность, на место художественного руководителя Самарской драмы был назначен **Вячеслав Алексеевич Гвоздков**. Его приход не был безоблачным: пришлось проходить через конфликты в разных инстанциях, непонимание, нежелание что бы то ни было обновлять. Но выпускник мастерской **Георгия Александровича Товстоногова** в ЛГИТМиКе, Вячеслав Гвоздков был к тому времени достаточно хорошо известен в стране, особенно — постановками в театрах **Эстонии**, и недаром прошел жесткую школу своего выдающегося Мастера, выковав твердый характер. И, наверное, было его правильным решением поставить первым в Самарской драме один из самых известных своих спектаклей — «**О мышцах и людях**» по **Джону Стейнбеку**, в котором сильно и глубоко сыграли **Александр Амелин** и **Андрей Бердников**. Это не было повтором — новые актерские индивидуальности, само изменившееся время

продиктовали иное решение: в какой-то мере более акцентировано соотношенное с изменившейся реальностью. И это была обновленная театральная эстетика, которую по достоинству оценили зрители.

Гвоздков приглашал разных режиссеров, менял привычные для этого коллектива пути развития на весьма радикальные порой. Его эпоха стала и моей с первых дней прихода Вячеслава Алексеевича в театр, и было бы нечестно говорить о том, что я принимала все безоговорочно. Хотя первые годы были успешными, оставшись в памяти спектаклями «**Подари мне лунный свет**» **О. Данилова** в постановке **Дмитрия Астрахана** с великолепными **Жанной Романенко** и **Владимиром Борисовым**; «**Яблочная леди**» **О. Данилова** (режиссер **Михаил Карпушкин**) с незабываемыми **Верой Ершовой** и **Владимиром Гальченко**; «**Долгий день уходит в ночь**» **Ю. О'Нила** (режиссер — **Петр Монастырский**) с **Олегом Свиридовым**, **Светланой Боголюбовой**, **Валентиной Смыковой**, **Андреем Бердниковым**; «**Король. Дама. Валет**», поставленный **Вячеславом Гвоздковым** к 100-летию **Владимира Набокова** с блистательными работами **Надежды Леоновой** (актрисой

Воронежского театра драмы), **Владимира Борисова**, **Сергея Меркушева**: «Ужасные родители» **Ж. Кокто** (режиссер — **Владимир Шапиро**), где глубоко и трогательно жили **Ванда Отгович**, **Всеволод Турчин**, **Жанна Романенко**, **Вячеслав Малинин**...

Но рядом появлялись и другие спектакли, заставлявшие задуматься о том, что политика театра в значительной мере рассчитана исключительно на завоевание новых поколений любой ценой, что было свойственно в ту пору многим театрам; главный режиссер, не скрываясь, делал ставку на массового зрителя, не отличавшегося высокой (да и средней) культурой, приходящей в театральный зал отдохнуть и развлечься. В начале 2000-х одна за другой выпускались премьеры по пьесам **Р. Куни** «**Номер 13**» и «**Особо любящий таксист**». Не стану отрицать — в них было много смешного, изобретательно придуманного и воплощенного, что привлекало и веселило до слез публику. Но чувство неудовлетворения и досады не покидало.

Мы много говорили об этом с Вячеславом Гвоздковым, бессмысленно спорили до хрипоты, оставаясь каждый при своем мнении. Тем более что на этом фоне с первого же года нового тысячелетия стали неожиданно рождаться спектакли, вызывавшие серьезный интерес. С расстояния десятилетий сегодня начинает казаться, что политика Гвоздкова была не такой уж простой. В 2001 году к 180-летию со дня рождения **Ф.М. Достоевского** он поставил по собственной композиции, усилив текст музыкой **А. Шнитке**, «**Униженных и оскорбленных**» с непривычным, словно со страниц романа сошедшим **Владимиром Борисовым**-князем Валковским.

А еще через год произошло поистине выдающееся событие: 29 марта 2002 года был показан 177-й спектакль «**Гарольд и Мод**» **К. Хиггинса** и **Ж.-Ж. Каррьера** с **Верой Ершовой** и уже ставшим заслуженным артистом России **Владимиром Гальченко**. В этот вечер состоялось прощание с легендарным спектаклем. Вере Александровне было **85 лет**, но ни малой малости не утратилось от ее королевского вели-

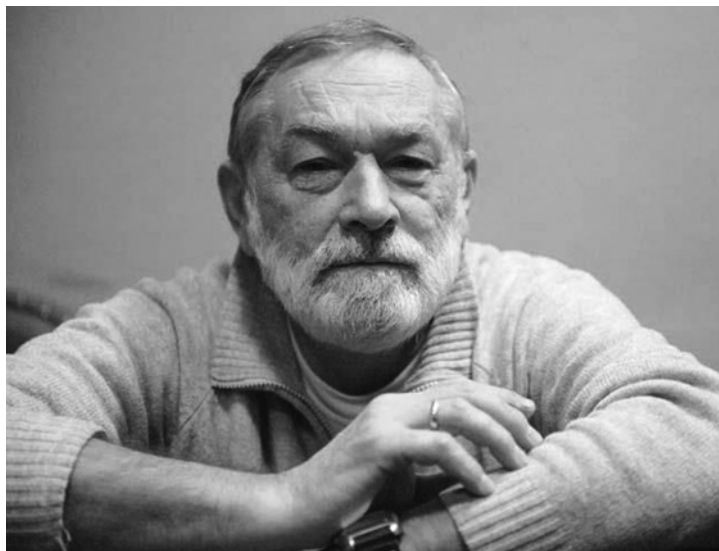


В. Гальченко — лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска»

чия, причудливо смешанного с молодым задором, «хулиганскими» выходками и — наполненностью жизнью. Той, что неотделима от понятий Чести и Достоинства Актрисы, Женщины, Человека...

В 2004 году состоялась премьера однокурсника Вячеслава Гвоздкова, режиссера **Валерия Гришко**. И здесь я позволю себе некое лирическое отступление.

Несколько лет назад мне случайно попалась запись одной из репетиций Товстоногова со студентами. Работа шла над фрагментом пьесы **Виктора Розова** «**Затейник**». Имена студентов были зашифрованы: **В.Г.** и **В.Г.** Но внимательно вчитавшись в вопросы и предложения студентов, в комментарии Мастера, я увидела в этой записи близость мысли при разности темпераментов — словно две стороны одной, но различающейся медали: Вячеслава Гвоздкова и Валерия Гришко десятилетия спустя.



Вячеслав Гвоздков

Вскоре Гвоздков пригласил Гришко главным режиссером Самарской драмы (сам он стал художественным руководителем театра), и их совместная работа, их давнее дружество принесли хорошие плоды. Валерий Гришко поставил «Амадея» **П. Шеффера** с замечательными работами **Александра Амелина** в роли Сальери и **Олега Белова** (Моцарт), «С тобой и без тебя» **А. Менчелла**, «Шесть блюд из одной курицы» **Ганны Слущки**, трогательную, глубоко волнующую историю взаимоотношений матери и сына. Безгранично желая ему добра, мать чуть не разрушает его судьбу. Великолепна в главной роли **Жанна Романенко**. Спектакль был высоко оценен на многих фестивалях, в гастрольных поездках и, по мнению самарских критиков, стал «одним из самых посещаемых спектаклей нашего театра».

В 2018 году Гришко поставил к 70-летию одного из уникальных артистов труппы, **Владимира Борисова** «Лев зимой» **Д. Голдмена**, в котором продуманная, до мелочей выстроенная режиссура, опирающаяся на высокое актерское мастерство, позволила ярко и сильно проявиться темпераменту и психологической наполненности Борисова.

Валерий Гришко работает разнообразно, органично сочетая режиссуру с педагогикой. Не могу похвалиться тем, что видела все его спектакли на самарской сцене, но пленительный водевиль **Вл. Соллогуба** «Бед от нежного сердца» в исполнении молодых артистов запомнился надолго своей энергетикой, раскованностью, заразительностью. Как и «Завтра была война» **Бориса Васильева**, поставленный к 70-летию Великой Победы. Тема войны для Валерия Гришко — отнюдь не «датское» событие, как и для всего его поколения, к которому принадлежит и белорусский драматург **Алексей Дударев**: в нынешнем году на самарской сцене появился сильный, пронзительный спектакль по его пьесе «Не покидай меня». Премьера была назначена на 7 и 8 мая, однако в связи с пандемией, помешавшей, практически, всем театрам нормально существовать, сыграть ее на большой сцене со зрителями в зале не представлялось возможным. Она состоялась в телевизионном варианте.

21 января 2018 года Самарский театр постигло горе — на 71-м году жизни скоропостижно скончался художественный руководитель — генеральный директор театра, заслуженный деятель искусств России Вячеслав Алексеевич Гвоздков, возглавляв-



«О мышах и людях». В. Мирный и А. Амелин. 1996

ший театр без малого четверть века. Вечером в память о Мастере был дан спектакль «Касатка» А.К. Толстого — его последняя режиссерская работа, в которой надвигающаяся на героев, еще почти неразличимая, но словно разлитая в атмосфере смена эпох заставляет зрителей ощутить тревогу, еще не ведомую персонажам.

Спустя несколько месяцев Валерий Гришко выпустил «Старый дом. История любви» Алексея Казанцева, посвященный памяти Вячеслава Гвоздкова, который не успел завершить работу над спектаклем. Мы много говорили об этой «пьесе на все времена». Сегодня о ней вспоминают самые разные театры — молодые и старые, потому, наверное, что в ней живет вопреки всему та магия старых стен, что хранит боль и радость надежды и разочарования, сладость и горечь воспоминаний. Но понять и принять ее в свою душу по-настоящему могут лишь те, кто ведает власть той магии...

Продолжая работу над спектаклем, Валерий Гришко в одном из интервью гово-

рил: «Герои живут в огромном старом доме со множеством коммунальных квартир. Дом выступает в спектакле образом страны и символом нашего уклада жизни, ценностей, понятий, убеждений и предрассудков, которыми мы живем. Герои постановки отягощены множеством житейских вопросов... Отчасти они сами виноваты в том, что их жизнь складывается именно так. Пьеса очень непростая, это настоящая драматургия, достойная Чехова, сложный материал, который требует от актеров серьезной работы над персонажем, потому что они вместе с героями проживают непростую судьбу».

О блистательном спектакле «Корсиканка» уже упоминалось на этих страницах. Для меня он стал неоспоримым событием на пути сегодняшней Самарской драмы. Тем более что Валерий Гришко, став художественным руководителем, пригласил молодого главного режиссера **Михаила Лебедева**. По увиденным в его постановке рассказам **Василия Шукшина** «**Вот так и живем**», где тонко и точно смеша-

Валерий Гришко





«Старый дом. История любви». В. Филиппова
и В. Морякин. 2018



«Вот так и живем».
С. Видрашку
и В. Борисов. 2020

ны юмор, ирония, печаль, тоска по другой жизни и еще очень многое, смутная неудовлетворенность собой и окружающими; по драматургическому материалу, к которому он обращается, делать определенные выводы еще рано. Но мне кажется, Михаил Лебедев из немногочисленного ныне ряда тех, кто хочет строить, а не разрушать, воздвигая на обломках собственное имя. Когда решался вопрос утверждения на должность главного режиссера, Валерий Гришко сказал: «Моя главная задача — подготовить основу для его дальнейшей жизни с другими людьми, которых еще нужно найти. Нужно подыскать

капитана корабля, которому ты сможешь передать руль, зная, что его будет слушаться и судно, и команда».

Что ж, остается жить и надеяться, что следующее десятилетие своей жизни Самарская академическая драма встретит достойно. Аллея на картине Левитана все еще ведет в неизведанную даль, и медленно ступая вперед шаг за шагом, хочется припомнить вечную мольбу: «Продлись, продлись, очарованье...»

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены Самарским отделением СТД РФ

ЧТОБ ЕСМИ ВОВЕКИ ЕДИНЫ БЫЛИ...

Премьера «Мазепы» П.И. Чайковского на Исторической сцене Государственного академического Большого театра России стала одной из главных оперных премьер 245-го сезона, в очередной раз доказав, что русская опера — это бренд Большого как театра национального и главного оперного страны.

По словам режиссера **Евгения Писарева**, их совместный с дирижером **Туганом Сохиевым** выбор Исторической сцены Большого театра для новой постановки «Мазепы» в большой степени повлиял на ее концепцию и сценографию. В итоге и решение спектакля в целом, и сценография **Зиновия Марголина** поражают своей масштабностью и поистине эпическим размахом.

По мнению ведущих исследователей творчества Чайковского, опера «Мазепа» занимает особое место в наследии композитора. Долгое время в отечественном музыкознании бытовало мнение, что историческая тема, доминирующая в «Полтаве» А.С. Пушкина, в опере П.И. Чайковского отступила на второй план, на фоне которого развивается любовная драма Марии. Однако, новейшие исследования творчества композитора свидетельствуют, что историческая линия в «Мазепе» — далеко не фон, она играет чрезвычайно важную роль в развитии сюжета в целом.

Таким образом, после «Евгения Онегина» (1878) — непревзойденного образца лирической оперы («лирические сцены в трех актах») и «Орлеанской де-

«Мазепа. Сцена из спектакля»





Сцена из спектакля

вы» (1879) — одного из самых монументальных творений Чайковского, выбор композитором пушкинской «Полтавы» в качестве сюжета для своего нового оперного творения представляется во многом неожиданным и в то же время закономерным, что отметил в своем интервью дирижер-постановщик Туган Сохийев: «Заимствованный у композитора **Карла Давыдова** сюжет, чужой по сути, и сочиненное к чужому замыслу либретто — на первый взгляд, не очевидный повод для творческого взлета... оперу можно было бы счесть промежуточным сочинением, если бы не его по-настоящему яркая индивидуальность».

Действительно, созданную в зрелый период, что называется, «во всеоружии мастерства», оперу «Мазепа» называют одной из вершин оперного творчества П.И. Чайковского. Ее музыкально-дра-

матургическое решение сочетает в себе принципы лирико-психологической и исторической оперы, объединяя лирически окрашенные сцены с развитыми хоровыми и симфоническими эпизодами, воссоздающими драматизм действительных исторических событий.

Известно, что, будучи равнодушным к судьбе Отечества, Чайковский весьма болезненно реагировал на самые животрепещущие события своего времени. Многочисленные тому свидетельства мы находим в письмах композитора, убеждающих в том, что Россия последней трети XIX века (то есть в период создания «Мазепы») жила предчувствиями надвигающейся катастрофы. «Мы переживаем очень критическую эпоху», — эта мысль является сквозной в письмах Чайковского, начиная с 1878 года, и напрямую перекликается также с мыслью

Ф.М. Достоевского, что «вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездною».

История создания оперы, точнее, начала работы над «Мазепой», относится к 1881 году, когда Чайковский гостил у своей любимой сестры Александры Ильиничны (в замужестве Давыдовой, вышедшей замуж за сына декабриста), в их имении Каменка на Украине. «Есть одно место в Южной России, — признавался композитор, — которое я не променяю ни на какие другие в мире — это местечко Каменка... Я люблю в ней ее прошлое, она овевана для меня духом поэзии; образ Пушкина витает предо мною; всё здесь настраивает на поэтический лад». В Каменке Чайковскому всегда хорошо работалось. И именно здесь ему приходит мысль о создании оперы на сюжет пушкинской «Полтавы».

Либретто оперы было создано самим П.И. Чайковским на основе пушкинской поэмы, а также существовавшего в распоряжении композитора либретто **Виктора Буренина**. Последнее, как уже упоминалось, было создано для Карла Давыдова, известного виолончелиста, а также композитора (в основном, автора виолончельных сочинений) и тогдашнего директора Петербургской консерватории, который уступил это либретто композитору.

Интересен и тот факт, что ко времени обращения П.И. Чайковского к этому сюжету уже существовала опера по пушкинской «Полтаве», автором которой был композитор и музыкальный критик **Борис Фитингоф-Шель**. Она была поставлена в Большом театре в 1866 году, однако, в репертуаре продержалась недолго.

«Мазепа» П.И. Чайковского впервые была поставлена на Исторической сцене Большого театра 3 февраля 1884 года, и за прошедшее время ставилась нечасто. Нынешняя постановка — девятая по счету. И каждое новое воплощение «Мазепы» неизменно привлекает к себе повышенное внимание, поскольку эта опера написана в расчете на большие голоса и



Мария — А. Шаповалова, Мазепа — Ж. Лучич

невероятно сложна для певцов. Справедливости ради следует отметить, что не менее сложна она и для постановщиков.

Чайковский, в отличие от большинства «собратьев по цеху», был одним из немногих, кого глубоко волновала стержневая проблема эпохи — проблема веры, причем не только в личностном, но и в национальном масштабе. Выдающийся композитор, для которого вера была имманентной потребностью духа, стремясь найти ответы на «вечные» вопросы pro и contra, сумел сформулировать для себя суть трагизма человека XIX века, сомневающегося и склонного к скептицизму

му, пытающегося заменить религию той или иной философской теорией.

Своеобразие музыкально-художественной концепции «Мазепы» П.И. Чайковского наиболее ярко проявляется через смысловое поле феномена трагического, в основе которого лежит духовный и личностный фактор. Композитор не случайно называет свою оперу «Мазепа». Почему же именно Мазепа, казалось бы, олицетворяющий собой измену и стяжательство, перешедший на сторону шведского короля Карла XII, был поставлен композитором, что называется, «во главу угла»? Дело в том, что в западноевропейской традиции, к моменту создания Чайковским оперы, были известны литературные и поэтические произведения, рисующие Мазепу романтическим героем. Достаточно вспомнить симфоническую поэму «Мазепа» Ференца Листа, навеянную стихами Виктора Гюго.

Таким же романтическим и одновременно трагедийным героем предстает Мазепа и в опере Чайковского. Смысловым ядром в этом контексте становится утрата Мазепой чувства Бога как особой «силы», от которой он «отпал», став носителем трагедийного опыта. Вместе с тем, Мазепа убежден, что в любых обстоятельствах, несмотря ни на что, нужно действовать, проявляя свою решимость и волю. И его решимость, и жажда еще неизведанного, и могучая воля неоднократно помогали Мазепе вести за собой других, как и выдвигаться в фавориты «власть имущих», — будь то польский король Ян Казимир, гетманы Дорошенко и Самойлович, любимец регентши Софьи Васильевны Голицыной, Петр I или Карл XII.

Однако под маской внешнего хладнокровия Мазепы скрывается борьба чувств и страстей, стремление к славе и большому деньгам, «моральная нечистоплотность» и политическая близорукость». Испытывая страсть к дочери своего друга Кочубея и своей крестнице — юной и прекрасной Марии, Мазепа бросает вызов обществу и судьбе, желая

проверить, есть ли силы более мощные и иррациональные, могущие ему противостоять. Борясь с судьбой в лице Кочубея и его сторонников, Мазепа на время получает власть над другими. Но неуемная жажда славы и власти, в конце концов, все равно приводит его к нравственному падению. И в то же время он губит и Марию, пожертвовавшую для него всем, и их любовь.

По словам Евгения Писарева, главный конфликт и тема оперы — «это история об амбициозных, страшных людях, цель которых — взять то, что взять нельзя». С Большим театром этот режиссер успешно сотрудничает уже на протяжении почти десятилетия. После удачных постановок опер «Свадьба Фигаро» Моцарта и «Севильский цирюльник» Дж. Россини, директор **Владимир Урин** неожиданно предложил ему обратиться к русской опере и поставить «Мазепу» — романтическую драму личных отношений, переплетенную с масштабными историческими событиями.

Евгений Писарев также отметил, что в новой постановке они с художником-сценографом Зиновием Марголиным и всей постановочной командой (костюмы — **Ольга Шайшмелашвили**, свет — **Дамир Исмагилов**, видео — **Анастасия Быкова**, хореограф — **Ирина Кашуба**, пластика — **Албертс Альбертс**) визуально усилили тему войны, приблизив оперу Чайковского к пушкинскому оригиналу, поскольку большая сцена диктует свои правила игры, и «на Исторической сцене надо высказываться эпично». Кроме того, «война является постоянным контекстом, внутри которого разворачиваются события».

Так, в первом акте, на фоне пока еще жизни без войны, тем не менее, уже ощущается ее приближение в мизансценах проводов новобранцев. Второй акт — столкновение с войной, что называется, лицом к лицу. Причем, войной гражданской, когда «брат идет на брата», что приводит к ужасным кровопролитиям



Сцена из спектакля. Андрей — Д. Попов

(сцена казни Кочубея и Искры) и, в итоге, — в третьем, заключительном, акте — к выжженным дотла полям и полной разрухе, которую символизирует сожженный автобус посреди дымящегося поля.

В контексте обозначенной Е. Писаревым антимилитаристской концепции каждый из трех актов оперы разыгрывается в своем времени: первый — в Петровском, описанном А.С. Пушкиным, второй — в период Гражданской войны, третий — в наше время. Страшное, «разрушительное» впечатление от последствий войны усиливает также грандиозная симфоническая фреска оперы «Полтавский бой», визуально решенная средствами кинохроники — демонстрацией на фоне звучания оркестра кадров из художественных фильмов, где показаны баталии Петровского времени, Первой мировой и Гражданской войн, хроники событий на Украине во время Великой Отечественной.

Таким образом, в отсутствии привязки к определенному времени, история становится вневременной, убеждая в актуальности поставленной во главу угла проблемы. Перемещая героев сквозь эпохи, постановщикам удалось придать опере современное «звучание». По мнению Е. Писарева, «неконтролируемые амбиции приводят во все времена к одинаковому исходу», и с этим нельзя не согласиться. И не важно, как зовут героя — Мазепа или как-то иначе.

Как романтический герой, Мазепа — личность сложная и неоднозначная, полная противоречий, при этом драматургически и вокально являющаяся центральной фигурой оперы. Для воплощения на сцене образа мятежного гетмана требуется певец экстраординарный, способный органично соединить его различные ипостаси — с одной стороны, жестокого властителя, с другой — страстного, лирического героя, когда речь заходит

о его чувствах к Марии. Таков **Желько Лучич** — один из самых ярких на сегодняшний день оперных певцов в мире, лучший «вердиевский баритон». Обладатель голоса необычайной красоты, силы и плотности, яркой сценической внешности, Ж. Лучич создает образ гордый и подлинно царственный, убедительный в каждом своем появлении — будь то в дуэтах с Марией, знаменитой арии-признании «О, Мария!» или в ключевой арии «Тиха украинская ночь». Это неукротимый дикий зверь, сметающий всё на своем пути, стихийная сила. В жернова этой стихийной силы, которая непременно должна была ее сломать, и попадает Мария. Даже ее самоотверженная любовь не смогла поколебать решимости Мазепы любой ценой достигнуть своих амбициозных целей. При этом Мазепа наделен мощным мужским обаянием и столь мощной харизмой, что Марии, кажется, невозможно было им не увлечься и не «потерять голову».

В созданном **Анной Шаповаловой** (победительницей телепроекта «Большая опера-2019») образе Марии много света и душевного трепета. Молодая певица сумела продемонстрировать не только красоту своего голоса и выразительную вокальную технику, но и незаурядное актерское мастерство. В ее героине, несмотря на трагичность судьбы, искрится радость жизни.

Музыкальный характер Марии находится все время в движении, в развитии, он меняется в зависимости от сценической ситуации, нарастания трагедии. С момента первого появления на сцене — взволнованного ариозо «Какой-то властью непонятной» — и до последней встречи Марии и Мазепы в финале оперы, исполненной подлинного трагизма, где раздирающие ее душу страдания, приводящие к безумию, певица выражает драматическими красками — сочно, экспрессивно, постепенно переходя к замирающе-трепетным краскам в голосе в колыбельной «Спи, младенец мой пре-



Мария — А. Шаповалова

красный». Это звучит трогательно, нежно и вместе с тем глубоко трагично.

Подстать Мазепе и его друг, становящийся врагом, — Кочубей в исполнении ведущего солиста оперной труппы Мариинского театра и приглашенного солиста Большого театра **Станислава Трофимова**, — обладателя густого, насыщенного по тембру баса, наделенного также огромными артистическими возможностями. Хочется особенно отметить владение певцом богатейшей вокальной палитрой создаваемого образа, охватывающего, кажется, все возможные тембровые краски, и осмысление

духовной наполненности и глубины переживаний героя в драматических диалогах и, особенно, в главной арии «Три клада», и в финальной молитве перед казнью.

Развитие драмы происходит в ансамблевых сценах. Это финальные сцены первой и второй картин первого действия — когда оскорбленный Кочубеем Мазепа уходит вместе с Марией, охраняемый стражей, а с детства любящий Марию Андрей (**Дмитро Попов**) вызывается лично доставить донос на Мазепу в столицу. Это и дуэты Марии и Мазепы, Марии и Любви (**Елена Манистина**), сцена Кочубея и Орлика (**Николай Казанский**) в темнице и сцена казни Кочубея и Искры (**Роман Муравицкий**) во втором действии, а также сцена поединка Мазепы и Андрея в финале. Укрупнение эмоции, ее отражение, словно в зеркале, в эмоции партнера, становится в каждом из ансамблей ведущим принципом в построении узловых в драматургическом отношении сцен.

Не менее важную роль в опере играют хоровые сцены, оставляющие впечатление идеальной спетости и сбалансированности (главный хормейстер **Валерий Борисов**). Русская опера изобилует большим количеством хоровых сцен, где хор представляет собой отдельное действующее лицо. «Мазепа» в этом смысле — не исключение. Пространственное решение голосов хоровой фактуры, верное понимание всех стилистических особенностей музыкального текста и умение соотносить с ними приемы звукоизвлечения, динамику, фразировку, артикуляцию — весь спектр выразительных средств используется в звучании хора в новой постановке «Мазепы».

Особенно порадовало, что все перечисленные выше достоинства новой постановки Большого театра оказались в полной мере «созвучными» ее музыкальному решению. Оркестр Большого театра под управлением Тугана Сохиева де-

монстрирует высочайший класс музицирования. Воспитанник **Ильи Мусина** и **Юрия Темирганова**, дирижер Туган Сохиев унаследовал от них интеллектуализм симфонических решений, логику оркестровой мысли и вкус к архитектурному строению музыкальной формы, а его влюбленность в музыку этой оперы помогла извлечь из ее партитуры новые смыслы. Его интерпретация «Мазепы» — огромный диапазон эмоций, настроений, переживаний. Т. Сохиев, удивительно гибко «ломаю темпы», то ускоряя, то замедляя, дифференцированно выстраивает сложную оперно-симфоническую ткань, подчеркивая необходимые нюансы, и делая это с присущим именно ему своеобразием дирижерского мышления и особым блеском.

Новая постановка Большого театра, бесспорно, стала событием и заставила в очередной раз задуматься об историческом единстве России и Украины на протяжении вот уже более чем трех с половиной столетий. Эта общая история начинается с решения Переяславской рады от 8 января 1654 года о вхождении Украины в Россию «чтоб есми вовеки едины были».

Хочется надеяться, что никаким враждебным силам, никому и никогда не удастся «вбить клин» и навсегда разделить два братских народа, а по сути, один — как «две половины сердца...» За более чем 360-летнюю, начиная с воссоединения Украины с Россией, историю дружбы, общих бед и побед — двумя братскими народами сплетен «веночек столетий». И как бы ни складывались сегодня политические события, этот дух единения двух народов продолжает жить, позволяя надеяться на то, что, в конечном итоге, победа Добра над Злом неизбежна. Чтоб есми вовеки едины были...

Ирина **НОВИЧКОВА**

Фото **Дамира ЮСУПОВА**

предоставлены пресс-службой Большого театра

СОВЕРШЕНСТВУ НЕ ПРИКАЖЕШЬ: «ЗАМРИ!»

Уважаемый в театральном сообществе **Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира»** прошел в **Сочи** (где он и начинался **15 лет** назад), игнорируя мрачные прогнозы и тревожные ожидания. «Люди балета выбирают путь продолжения жизни, и принимают ее только такой, какой она должна быть — полной радости творческого труда, общения с любимыми, близкими и профессионалами. Конкурс балета, на который съехались молодые, им в этом поможет. Заложенные в него идеи просты и вечны: путь к совершенству лежит через великий труд, бывает, через самоограничение и отказ от многих привычных житейских удобств. Но настоящих артистов это никогда не останавливало», — простые напутственные слова Мэтра — Юрия Николаевича Григоровича, многое объясняют. В первую очередь, энтузиазм нового поколения артистов балета, даже еще не вполне артистов, если иметь в виду младшую группу конкурсантов (до 19 лет), только готовящихся выйти на сцену.

Требования по-прежнему высокие, скидок никаких, это классика, и даже пандемия не отменит канонические позиции рук,

ног, тела. Она может отменить приезды на конкурс. Но горячее желание участников перевешивало предлагаемые обстоятельства, они добирались в Сочи окольными путями, запасаясь ПЦР-тестами на разных языках. Ради чего? Чтобы танцевать на сцене **Зимнего театра** перед международным жюри требуемую программу — три па-де-де или несколько вариаций, а также номер современной хореографии. Чистый идеализм трудно понять стороннему наблюдателю. Но балетное сообщество и не объясняет никому и ничего. Все новые и новые соискатели выходят на сцену в балетном костюме и исполняют то, что до них исполнялось сотни раз. В их упорстве жива великая вера в продолжение жизни. И чтобы в ней обязательно был балет, ибо «без балета — какая жизнь!» Эти слова Григоровича много раз сейчас цитировали, и не зря. Мы не можем отменить театр и музыку, слово и танец.

И потому — почти **50 конкурсантов** из **10 стран мира** соревновались в трех турах по сложной программе, доминантой которой был классический танец. Кажется, он не претерпел видимых изменений или деформаций. Это радует. Так и должно быть. Изменился контекст классического тан-



Конкурсанты
Артем Титаренко,
Абоси Синтаро,
Макар Михалкин



Лири Вакабаяси
и Кубаныч Шамакеев



Макар Михалкин

ца. Сложные его элементы, которые раньше могли делать лишь опытные премьеры, сегодня показывают выпускники балетных школ. Техническое поколение почти штурмом берет технические высоты. Иногда им кажется, что в них и есть цель стремления. Жертвами такого заблуждения стали некоторые соискатели, стремившиеся поразить воображение жюри и зрителя своими широкими возможностями. Любой элемент, любое движение не существуют сами по себе — они носители более высоких задач и их выражают. Нацелившись на знаменитое и недостижимое **Классическое па-де-де** на музыку **Даниэля Обера** в хореографии **Виктора Гзовского**, соискатели

лишь подчеркнули уровень начинающих и наивность юношеских мечтаний. Примеры не единичны.

Выиграли те, чьи амбиции не спорили с их сегодняшними возможностями; чья школа и мудрость педагогов гармонично раскрывали индивидуальность, выявляя то, что можно выявить, и намечая то, что проявится в будущем. Абсолютными лидерами с этой точки зрения стали питомцы **Московской государственной академии хореографии**: **Софья Маймула** и **Макар Михалкин** (1-е премии), **Ксения Трохова**, **Артемий Титаренко** и японец **Абоси Синтаро** (2-е премии), **Ангелина Юркевич** (3-я премия), все — в младшей группе.



София Маймула

В традициях любого конкурса — необъявленный смотр балетных школ или театров. Вокруг них, как правило, группируются «центры силы». Данила и Алексей Хамзины (1-я и 2-я премии) ныне артисты Большого театра, воспитанники Пермской школы, как и Дарья Чугунова (3-я премия). Отлично дебютировали воспитанники Академии танца Бориса Эйфмана из Санкт-Петербурга Екатерина Варламова (2-я премия) и Дмитрий Укусников (Диплом). Свежестью репертуара, обаянием и уверенным мастерством отличились солисты Театра «Русский балет» Екатерина Мартинес (2-я премия), Арутюн Аракелян и Олег Карацев (оба — 3-и премии).

Успех на всех трех этапах конкурса сопутствовал паре из Челябинского театра оперы и балета японке Лири Вакабаяси и киргиза Кубаньчча Шамакеева, вызвавших единодушный восторг зала и жюри; как и англичанина, ныне солиста Казанского балета Алессандро Каггеджи (2-я премия).

Все их и их товарищей усилия составили прекрасную панораму балетной новизны, готовой ступить на сцену или делающей на ней уверенные первые шаги. Конкурсная составляющая «Молодого балета мира» шла параллельно с его проблемным аспектом. Педагоги, критики, члены международного жюри (М.К. Леонова — председатель, М.С. Дроздова, В.М. Гордеев, Ю.В. Васюченко, В.Н. Елизарьев, В.Я. Писарев,

С.А. Усанов, Оливье Пате и Маргерита Парилла) ждали назревшие вопросы педагогики и конкурсного движения. В том числе его парадоксы: опережающий рост технического мастерства и традиционное отставание интеллектуально-эмоциональной сферы сценического танца; мало кто из конкурсантов может осмыслить классическое движение в его образной сути. При этом само движение, каким бы сложным оно ни было, дается им порой с завидной легкостью. Растет также число желающих принять участие в конкурсах балета, но при этом лишенных поддержки театров, которые дистанцируются от финансовых расходов, хотя и стремятся принять в группу готовых, крепких профессионалов. Уже вовсе не парадоксальной, скорее, закономерной выглядела художественная несостоятельность тура современной хореографии. Редки проблески новизны и смысла на этом направлении. Выгодно на нем, как и в прошлый раз, отличился Алессандро Каггеджи (Специальный приз за хореографию).

Соревновательный дух, общее стремление к победе, уроки мастерства, усвоение сценического опыта, победы явленные, а для кого-то пока отложенные, — все это составило рельеф «Молодого балета мира». Движение идет, и ему нельзя сказать: «Замри!» Неудачи временны — радость наша вечна.

Светлана КОЛЕСНИКОВА

Фото Романа ПРИТУЛЫ

ДОН ЖУАН — ГЕРОЙ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Дмитрий Крымов поставил в Театре «Мастерская Петра Фоменко» спектакль «**Моцарт. Дон Жуан. Генеральная репетиция**», который, по мнению критиков, стал одним из самых ярких событий этого театрального сезона, а **Евгений Цыганов**, исполнитель главной роли Режиссера, сыграл лучшую свою роль. Театральный критик **Сергей Николаевич** считает, что этот спектакль стал главной сенсацией Москвы: «В очередной раз режиссер Дмитрий Крымов признался в своей любви-ненависти к театру». Как всегда, в рецензии С. Николаевича на этот спектакль — то абсолютное чувство театра, как абсолютный слух у музыкантов, которое почти утеряно, и необычайно интересный, а порой неожиданный ассоциативный ряд: «Крымов не скрывает, что все его спектакли — это в каком-то смысле продолжение его разговора с отцом, великим режиссером **Анатолием Васильевичем Эфросом**. Разговора, трагически прервавшегося 34 года назад, но который был возобновлен заочно, когда сам Крымов от художника-сценографа ушел в режиссуру. Начиная с первого «**Гамлета**» в Театре им. К.С. Станиславского в 2002 году и до нынешнего «**Моцарт. Дон Жуан. Генеральная репетиция**» все спектакли Д. Крымова были поставлены на опасной территории «**семейно-родственных**» отношений. И речь не идет о каком-то соперничестве. Но для людей, хорошо помнящих спектакли Эфроса, тут всегда открывается безусловная близость тем, ходов, тайная переключка имен, мотивов, тайных знаков и шифров, шуточные загадки-обманки, которые так увлекательно потом разгадывать критикам и театроведам... И пусть срывается с потолка огромная хрустальная люстра. Пусть рушатся стены и замертво падают подстреленные актеры — все это будет происходить в заколдованном пространстве сцены под защитой королевской линии рамп, под магическим присмотром театральных фонарей и прожекторов. Вот это прозрачное, загадочное мерцание, отличавшее некогда спектакли Эфроса, каким-то чудесным образом вернулось к нам спустя десятилетия в спектаклях его сына... И опять «**Дон Жуан**»! На моей памяти у Анатолия Васильевича их было два: **Мольера** и «**Продолжение Дон Жуана**» **Э. Радзинского** («**Последнее танго Дон Жуана**»).

Вот так Сергей Николаевич заставил меня вспомнить далекий 1993 год, август, Щелыково, мы с **Натальей Анатольевной Крымовой** сидим на крыльце ее дома и разговариваем о трех «**Дон Жуанах**» Анатолия Васильевича Эфроса — двух театральных, Мольера и Радзинского, и о радиоспектакле «**Каменный гость**» **А.С. Пушкина**. К счастью, эта запись сохранилась. Она прозвучала в эфире «**Радио России**» **17 октября 1993 года** в передаче из цикла «**Сюжеты на все времена**», посвященной Дон Жуану. И так, три Дон Жуана Анатолия Эфроса.

Н. Крымова: Мне кажется, что это три совсем разных сюжета. Тут единство возникает, думаю, совершенно неосознанно для режиссера. Первый раз, когда пьеса Мольера «**Дон Жуан**» была поставлена на Малой Бронной (1973 год), это было более всего связано с открытием Мольера, который стал на все оставшиеся годы спутником режиссера. Хотя, пожалуй, это произошло еще раньше, когда Анатолий Васильевич поставил «**Мольера**» Булгакова в Ленком (1966 год). Вот тогда замаячило что-то. И

Мольер подал своего Дон Жуана, которого Анатолий Васильевич открыл так, как его, наверное, в истории театра не открывали.

Менее всего думая, что он что-то делает первым, Анатолий Васильевич рассказал однажды с телеэкрана, что приезд Жана Вилара с его «**Дон Жуаном**» к нам был огромным толчком, не только связанным именно с Дон Жуаном, а с тем, что Мольер и пьеса мольеровская, которая по традиции считалась довольно скучной, не так часто у нас ставилась (что тут греха таить!), считалась просто ли-



«Дон Жуан». Дон Жуан — Н. Волков, Сганарель — Л. Дуров

тературным произведением. Ее читали умные люди, но до зрителя это не доходило.

В 1956 году в нашу страну приехал на гастроли Национальный народный театр Франции под руководством великого французского актера и режиссера Жана Вилара. Это был один из первых зарубежных театров, который мы увидели после десятилетия железного занавеса. Ж. Вилар привез несколько спектаклей, в том числе и «Дон Жуана» Мольера, где играл главную роль. Это, действительно, было потрясение.

Н. Крымова: Вдруг этот спектакль дал огромный толчок, какой-то стимул перечитать пьесу, пересмотреть, собственными глазами увидеть и обдумать. Я очень хорошо помню волнение Анатолия Васильевича, это всегда было при встрече с высокой

литературой. Встречи всегда были очень интимные, когда он говорил: «Ты знаешь, по-моему, никто не читал этого». И он был убежден, что «Дон Жуана» Мольера просто не читали. И что он его прочел именно так, как написано Мольером. Он увидел в мольеровской пьесе не рассказ о том, как и почему умер этот волокита. А другое: он прочитал пьесу как философскую, как он говорил, диспут поведений. Как трагедию или драму безверия. Это очень страшно и, надо сказать, очень современно даже не только для тех лет, когда был поставлен спектакль.

Действительно, сама по себе вечная трагедия человека, который ни во что не верит. Верит, что дважды два — четыре, как говорит Сганарель, но это человек очень умный. У него для отсутствия веры есть не меньше доводов, чем у верующих людей, которые живут рядом с нами, в нас иногда, вокруг нас и т.д. Все современно в этой пьесе. И вот сталкиваются два мировоззрения. Это увлекло Анатолия Васильевича. Но спектакль абсолютно был не головной, не рассудочный. Обычно, когда мы говорим «философский театр», значит, там о чем-то рассуждают. У Эфроса он был очень динамичный, очень действенный, как все его лучшие спектакли. И еще было очень важно, когда Анатолий Васильевич чем-то увлекался... Спрашивают, может, он поставил «Дон Жуана» именно так, с таким Дон Жуаном потому, что был расчет на актера Николая Волкова? У него замысел созрел спонтанно: вот есть Волков, вот есть Мольер, вот есть Дон Жуан, и никакого расчета. Рождалось нечто из плоти и духа данного актера. Потом в Югославии на фестивале «Битеф» этот спектакль получил первую премию, первая премия была поделена между Эфросом и Бергманом. И говорили: «Вот какой русский Дон Жуан!»

На эту тему можно много философствовать. Николай Волков, действительно, актер такого национального типа, можно сказать, в обломовском высоком понимании. Спрашивается, причем тут Дон Жуан?

Но было два Дон Жуана. Играл его еще Михаил Козаков, играл по-другому, нежели Волков. Высокий расчет, конечно, был на Волкова, на актера, который, я бы ска-

зала, так неторопливо думает, неторопливо чувствует. Нас втягивают в эту воронку чувств и мыслей человеческих. А рядом моторный, суетливый, динамичный Лев Дуров — Сганарель. Два персонажа определяли строение спектакля, очень красивого. Художник был Давид Боровский. Я помню, как они работали с Анатолием Васильевичем над замыслом оформления и все время искали, как передать то, что вечно, что может произойти всегда везде... Как найти обаяние вечной материи, поскольку оформление — это вещь материальная. И был очень красивый спектакль. Это — то, что касается первого сюжета.

— Значит, первое — открытие Мольера, свое прочтение Мольера?

Н. Крымова: Да, по-моему, действительно, никто так не читал Мольера. Все всегда думали о Дон Жуане как о прекрасном кавалере, но не предлагается одна концепция: Дон Гуан (у Пушкина) хороший или наоборот, он плох? Ответьте на вопрос, кого играет Высоцкий, я сейчас не хочу отвечать, если у вас есть фрагмент, лучше, по-моему, послушать, как это звучит.

Речь шла о радиоспектакле А.В. Эфроса по «Маленьким трагедиям» А.С. Пушкина. В «Каменном госте» Владимир Высоцкий играл Дон Гуана. Конечно, монолог Дон Гуана прозвучал в нашей передаче, так же, как монолог Дон Жуана в исполнении Жана Вилара. Разговор о пушкинском Дон Гуане, второе обращение А.В. Эфроса к этой теме, Наталья Анатольевна отложила.

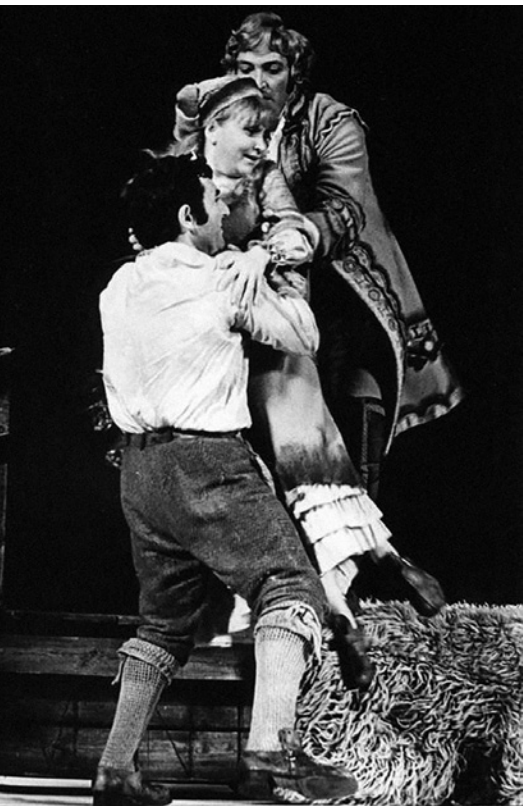
Н. Крымова: Третье обращение Анатолия Васильевича к теме Дон Жуана — вообще нечто необычное. Драматург Э. Радзинский написал пьесу «Продолжение Дон Жуана» («Дон Жуан проживает в Москве»). Если я не ошибаюсь, ни один театр, кроме Малой Бронной, не поставил эту пьесу. Но Анатолий Васильевич схватил ее, страшно увлекся, потому что тема — воскрешение Дон Жуана в наши дни, он там не современный Дон Жуан, он вечный Дон Жуан, реальная фигура. Ему дано воскресать в каждую эпоху в виде Казановы или кого-то



«Дон Жуан». Сцена из спектакля

еще, так или иначе, это связано с женщинами, с любовью. Он мучается от своего бессмертия, мучается одновременно и от того, что ему надо воскреснуть. Вот этот процесс воскрешения сегодня, когда ему надо убедить какого-то заведующего фотографией Лепя Карловича Рейла (который одновременно и Лепорелло, и в прошлые века был его слугой), что он — тот Дон Жуан, с которым они путешествуют из века в век. Пока этот самый Лепя Карлович его не признает, он не может воскреснуть, реализовать себя в наших сегодняшних бытовых условиях. Очень интересная пьеса, очень трудная, ни малейшего опошления темы я у Э. Радзинского не вижу.

Очень активно откликнулись на предложение Анатолия Васильевича многие актеры. По сложным обстоятельствам не была завершена работа с такими исполнителями, как Олег Даль, он играл Дон Жуана, и Станислав Любшин, который играл Лепорелло, Лепя Карловича.



«Дон Жуан». Сганарель — Л. Каневский,
Шарлотта — Н. Никонова, Дон Жуан — М. Козаков

Процесс репетиций — одна из самых интересных страниц работы Анатолия Васильевича. Он загонял актеров и себя самого в такой ритм, это был такой творческий накал, который помнят все, кто участвовал в работе. Но этот состав не получился, повторяю, по многим внутритеатральным сложным причинам. Олег Даль ушел из театра. Станислав Любшин вообще был в другом театре, так что не получилось. Позвал Андрея Миронова. И тут возникло новое чудо.

Можно себе представить, каким бы был страшноватым Дон Жуан в исполнении Олега Даля. Какая обреченность, пустота была бы в его прекрасных глазах, забыть которые мы не можем. Андрей Миронов был другой. Они встретились с Анатолием Васильевичем тогда в телевизионной работе «Ге-

рой нашего времени». Страницы дневника Печорина». Там Миронов играл Грушницкого, а Олег Даль Печорина. И хотя Миронов был в другом театре, и личной дружбы не было между этими двумя людьми, но мне кажется, что на период работы над «Дон Жуаном» они полюбили друг друга. Репетировали у нас дома, и я подсматривала, подслушивала, прислушивалась к тому, что происходило за стеной... Я понимала, что вот оно, самое дорогое, происходит. Миронов репетировал, как замечательный ребенок, что-то он открыл в этом режиссере и в этом образе трагическое и детское одновременно. А таким же был Анатолий Васильевич. Как они сидели на полу, как они вели диалог, как они вскакивали, как они уставали, когда начиналась новая волна подхода к образу. Вот момент воскрешения Дон Жуана, его попытка убедить этого плебея Лепу Карловича, что они были вместе... Там все было разобрано, как всегда, Анатолий Васильевич (как он говорил, «гибкая проволоочка») проводил по всем изгибам этого диалога, который занимает, по-моему, несколько страниц текста. Это был потрясающий труд двух художников, чтобы воскреснуть, чтобы продлить свою жизнь в другом историческом времени. Это было замечательно. Потом оба уставали и включали Дюка Эллингтона или других своих любимцев, поскольку оба были страстные любители высокого джаза. И этим всегда завершались репетиции.

Спектакль был очень скромный, но, по-моему, прелестный. Была открыта малая сцена на Бронной, сейчас ее не существует. Специально маленькое помещение было сделано под такой маленький театр, типа шапито. И в центре — работа А. Миронова, Л. Дурова, О. Яковлевой, А. Каневского. Просто там, как на ладони, подавали новую версию Дон Жуана. Это было прекрасно!.. 1979 год...

Сценографом этого спектакля был начинающий художник Дима Крымов.

Н. Крымова: Жил этот Дон Жуан недолго. Осталась только легенда и несколько сцен, по-моему, на видео. Но зато был записан ра-



«Дон Жуан».
Дон Жуан —
М. Козаков.
Фото В. Баженова



«Дон Жуан».
Сганарель —
Л. Каневский,
Дон Жуан —
М. Козаков

диоспектакль, созданный Анатолием Васильевичем Эфросом по «Маленьким трагедиям» А.С. Пушкина с Владимиром Высоцким в роли Дон Гуана в «Каменном госте». А.В. Эфрос вспоминал: «Последний раз я видел Высоцкого на радио во время записи «Каменного гостя». Это было весной 1980 года. Он приехал на своем роскошном автомобиле с опозданием на час. Был, как всегда, в узеньких брючках и спортивной куртке. Снял куртку, бросил ее куда-то в угол и пошел к микрофону... Ему не надо было долго объяснять, что такое Дон Гуан».

Наталья Анатольевна рассказала уникальную историю создания этого радиоспектакля.

Н. Крымова: Пушкин — это совершенно другое дело. Начнем с того, что там Дон Гуан (а не Дон Жуан). И вообще, толкование Пушкиным известного сюжета такое, что можно о нем отдельную передачу делать и приводить все доводы исследователей-пушкинистов, и ни на одном толковании мы с вами окончательно не остановимся как на самом мудром. Я недавно слушала этот радиоспектакль и подумала, что, может быть,



Андрей Миронов и Анатолий Эфрос репетируют
«Продолжение Дон Жуана». 1979

обаяние и величие этого спектакля и, вообще, того как «Маленькие трагедии» Анатолий Васильевич делал на радио, в том, что он просил актеров не играть. Они почти читают. И вот эта манера чтения Высоцкого, она очень близка манере Анатолия Васильевича, который сам почти всегда встречал в радиоспектакль не потому, что хотел что-то сыграть, а потому, что верил: его тональность, его интонация будет камерным. И актеры с тонким слухом замечательно это подхватывали. Так подхватили все участники «Каменного гостя» и, прежде всего, Высоцкий. Сама по себе история постановки этого спектакля так интересна, тут все было необычно. Эфрос попробовал на эту роль Владимира Семеновича, и оба пробой остались недовольны, положили запись на полку. (Всю пьесу они записали вдвоем, А.В. Эфрос сыграл все остальные роли.) Скоро Высоцкий умер. И так как Анатолий Васильевич все время обращал-

ся к «Маленьким трагедиям», уже был сделан «Пир во время чумы», где он сам играл Председателя, он решил сделать такой эксперимент и посмотреть, что будет. Он сам сыграл Дон Жуана, а на другие роли собрал актеров. И потом себя убрал, а вместо себя использовал ту черную запись с Высоцким, которого уже не было в живых. Все это виртуозно смонтировала Ирина Анатольевна Карасева. И сейчас никто уже не отличит, где швы. И хотя одного актера не было в живых, но партнерство В. Высоцкого с О. Яковлевой-Донной Анной — это высочайший класс актерского мастерства.

— Да, спектакль получился удивительный. Ирина Карасева — прекрасный радиорежиссер. Когда прошло уже довольно много времени и не стало Эфроса, она не могла себе простить, что не сохранила записи самого Анатолия Васильевича, который, фактически, сыграл в два приема всего «Каменного гостя». Это, конечно, невосполнимая потеря. А.В. Эфрос умер 13 января 1987 года.

Н. Крымова: Я думаю, что трактовка фигуры Дон Гуана здесь близка мыслям многих исследователей. Не помню, первой ли была Анна Андреевна Ахматова или не первой, но тем, которые в Дон Гуане видели прежде всего поэта, творческое начало в человеке, будь то сочинительство или отношение к женщине, воспринималось главным. Но одновременно такой человек неизбежно попадает в трагические ситуации, как попадает и у Пушкина. Можно по-разному толковать конец и последние реплики Дон Гуана. Мне нравится этот спектакль тем, что его можно толковать так же, как можно толковать Пушкина.

Что интересно, ведь все эти спектакли были поставлены в тот самый исторический период, который мы называем застоем. Бог с ним, пусть дали эту кличку, тот период достоин, может быть, и худшего названия. Но когда речь идет о театре, лучшие спектакли Анатолия Васильевича поставлены именно в этот момент, они чрезвычайно активны по накалу мыслей, по той динамике, которую обретали актеры, а ведь это лучшие актеры нашего те-



Л. Каневский, Л. Дуров,
А. Эфрос и А. Миронов
после спектакля
«Продолжение Дон
Жуана»

атра, и все разные, и все выражали ту или иную грань времени. Безверие — да, цинизм — да, я даже не знаю, у кого это было больше, кто был самым обаятельным Дон Жуаном, тут никого не хочу обижать. Но может быть, Анатолия Васильевича меньше всего это интересовало, хотя в Дон Жуане очень важно: страдает он или не страдает, циник он, кто он? Но он в женщине видит женщину. Он видит именно женщину, а она видит, что он в ней видит. И это прекрасно. Это его сцепляет не с одной женщиной, с многими, и встает нравственная проблема, хорошо ли, что со многими? Но такова данность: он — магнит. Так или иначе, он видит женщину на время короткое или длинное, такое-сякое, это второй вопрос. А не современно ли это? Мне кажется, что наши мужчины, я не знаю, как назвать порок их зрения, дальтонизмом или близорукостью, или дальновзоркостью, я не знаю. Но что-то тут произошло нескладное и неладное в нашем королевстве, и я очень понимаю тоску женщин.

— Да, как ни странно, мы готовы простить Дон Жуану многие его грехи только за то, что он видит в женщине женщину. И как героини пьес всех времен влюбляемся в Дон Жуанов и

на сцене, и в жизни. Эта тема становится все более современной и очень важной.

Н. Крымова: Вы знаете, вот интересно, у Анатолия Васильевича не было в характере черт донжуанства, скажем так. Он не был волокитей, богемным человеком, но зрением таким он более чем наделен был. Это многие женщины чувствовали. Может, актрисы и не знали этого, и хорошо, что не знали. Про одну актрису, очень красивую и довольно талантливую, я его спрашиваю: ведь она же хороша на ту роль, почему не она? Он мог сказать: слушай, у нее такие большие ноги, я не могу с ней работать. Тут ничего нельзя было поделать. Он женщину видел насквозь, но видел нежным взглядом, это очень важно, нежным, который приманивает к себе женщину. Его любили актрисы. Тут это тоже очень важно. Как особая пыльца у бабочки — прелесть общения разных полов.

— Собственно, эти особые флюиды существовали во всех спектаклях Анатолия Васильевича Эфроса, а уж в его Дон Жуанах!.. Какие мужчины, какие артисты играли или репетировали эту роль у него: Александр Ширвиндт (в телеспектакле), Николай Волков, Михаил Козаков, Олег Даль, Владимир Высоцкий... Но еще важнее было то, что все эти артисты были

выразителями своего времени. Наверное, этот выбор был не случаен, Наталья Анатольевна?

Н. Крымова: Сейчас мы как-то утратили то самое, что вы назвали «выразителями времени». Я не знаю, кто у нас сейчас выразитель времени. Но я бы хотела, чтобы сейчас был поставлен тот же «Дон Жуан». Можно ручаться, что это абсолютно сегодняшняя пьеса. Толковать ли это как пьесу о безвременье, о цинизме или о наказании порока, как угодно, все темы сегодняшнего времени. Чтобы был поставлен спектакль, и мы бы с вами сказали: смотрите, какой это актер, не знаю, кто это, даже назвать не могу, но он выразил это «сегодня».

Мне кажется, что это случилось, такой спектакль появился. И поставил его сын Наталья Анатольевна Крымова и Анатолия Васильевича Эфроса – Дмитрий Крымов. Это

спектакль о Театре как таковом, со всеми радостями и печальями, с волшебством и суровыми буднями, который забирает человека целиком. В этом спектакле – необычайно ярком театральном зрелище – характер и судьба самого Дмитрия Крымова и память об отце, с которым он ведет бесконечный диалог, доказывая свое право быть Режиссером.

Это его право сегодня признано всеми. И, пожалуй, именно он, Дмитрий Крымов, становится выразителем нашего времени во всех его противоречиях.

Бывают странные сближения. Передача «Радио России», в которой прозвучал наш разговор с Натальей Анатольевной Крымовой о Дон Жуанах Анатолия Васильевича Эфроса почти тридцать лет назад завершилась арией Дон Жуана из оперы Моцарта. Сегодня она звучит в спектакле Дмитрия Крымова.

Мая РОМАНОВА

ВСПОМИНАЯ

ПРЕКРАСНАЯ МЕЛОДИЯ ДУШИ...

5 июля 2021 года в Самаре ушла из жизни заслуженная артистка России **Любовь Альбицкая**.

Ее дедушка по материнской линии родом из Варшавы. За участие в политических митингах его сослали в Сибирь, где он и познакомился с будущей супругой. Дед по отцовской линии был православным священником. Папа — филолог и журналист, мама работала в ателье. К театральному искусству никто из предков отношения не имел.

Любовь Альбицкая родилась в канун старого Нового года, 13 января 1941-го в **Куйбышеве**. Театр любила с детства, но, окончив школу, поступила в инженерно-строительный институт на факультет промышленного и гражданского строительства, и лишь четыре года спустя решила пойти на прослушивание в студию при **Куйбышевском театре драмы имени Максима Горького**. В тот день она так волновалась, что вообще ничего не помнила. И все же ее

«Соловьиная ночь». Инга — Л. Альбицкая. 1969





«Традиционный сбор». Инна — Л. Альбицкая. 1968

приняли! Педагогом курса был **Михаил Лазарев**, феноменальный актер и потрясающий человек. Года полтора спустя, волею судьбы в новогоднюю ночь они оказались в фойе театра за одним праздничным столиком, потом он провожал ее домой. Эти провожания стали ежевечерними вплоть до майских праздников, а затем они назвали всем приметам поженились...

После студии Любовь Альбицкая год проработала в **Ульяновском театре драмы**, где сыграла **Королеву** в романтической комедии **Е. Хелтаи «Немой рыцарь»**. А затем, вернувшись в Куйбышев, четверть века, с 1967 по 1991 год, была одной из ведущих актрис известного на весь Советский Союз театра драмы.

Клеопатра в «**Цезаре и Клеопатре**» **Б. Шоу**, **Ирина** в «**Трех сестрах**» **А.П. Чехова**, **Аглая** в «**Настасье Филипповне**» по роману **Ф.М. Достоевского «Идиот»**, **Мария** в «**Законе вечности**» **Н. Думбадзе**, **Дорина** в «**Тартюфе**» **Ж.-Б. Мольера**, **Беатриче** в

«**Любовь, джаз и черт**» **Ю. Грушаса**, **Машка** в «**Левше**» **Б. Рацера** и **В. Константинова**, **Клеопатра** в «**Игре теней**» **Ю. Эдлиса**, **Линда** в «**Гостинице «Астория»**» **А. Штейна**, **Донья Анхела** в «**Даме-невидимке**» **П. Кальдерона**, — в этих и многих других созданных актрисой образах критики отмечали удивительную манкость, внутреннюю наполненность, темперамент, сценическое обаяние, то, что остается в памяти навсегда. То, что не всегда можно объяснить словами.

В «**Гамлете**» **У. Шекспира** у нее были две роли. Сначала, когда Гамлета играл **Юрий Демич**, она сыграла **Офелию**, бесконечно любящую, девушку-судьбу. Затем ей довелось сыграть роль королевы **Гертруды**. Об этой своей работе она говорила скупой, однажды обмолвилась, что видела эту героиню иной, чем в спектакле **Петра Монастырского**.

В **Инне** из «**Традиционного сбора**» **В. Розова** за внешней циничной холодностью скрывалась незащищенность легко ранимой души девочки, в **Инге** из «**Соловьи-**

«Гамлет». Офелия — Л. Альбицкая, Лазерт — С. Надеждин. 1973





Съемочная группа
фильма «Визит
вежливости».
В центре режиссер
Ю. Райзман,
Л. Альбицкая,
оператор
Н. Ардашников. 1972

ной ночи» **В. Ежова** сквозь затравленный взгляд исподлобья пробивались человеческое достоинство и женское очарование, а острая на язык **Дорина** из **мольеровского «Тартюфа»** во многом была сродни то Фигаро, то Труффальдино. Про ее **Соню** в **чеховском «Дяде Ване»** писали, что Любовь Альбицкая несет в себе поэтику спектакля: с ее появлением на сцене параллельно с развитием сюжета словно начинает звучать не всеми слышимая мелодия, объединяющая все хорошее, доброе, светлое...

Как отмечали критики, роль **Калерии** в спектакле Петра Монастырского по пьесе **М. Горького «Дачники»** строилась на противоречиях. Яркая внешность, выразительная пластика были знакомы по предыдущим ролям и отлично соответствовали образу поэтессы-декадентки. Однако все это было слегка утрировано, жесты замедленны, голосовые интонации аффектированы. Калерия Любови Альбицкой казалась в чем-то неземной. В чем? Явного ответа на этот вопрос не было. Мужчин к таким женщинам тянет, словно магнитом, несмотря на их откровенную колкость. Декадентствующая старая дева в тот момент, когда максималист и правдолюб Влас жестко пародирует ее стихи, вдруг становилась абсолютно искренней, ранимой, хрупкой, несчастной

женщиной, которую было жалко до слез...

В кинематографе Любовь Альбицкая дебютировала в 1972 году в фильме **Юрия Райзмана «Визит вежливости»** И режиссер вспоминал, что она поражала его невероятной правдой внутренней жизни своей героини. Казалось бы, Альбицкую ждала прекрасная кинокарьера, но нет, позже она снялась всего в двух фильмах – в **«Красной скрипке»** (совместное производство «Таллифильма» и студии «Дефа») и на **«Беларусьфильме»** в трехсерийной картине **«Встречи на далеком меридиане»**.

В родном городе, на сцене любимого ею театра под руководством народного артиста СССР Петра Монастырского Любовь Алексеевна играла самые разные роли – и главные, и второго плана, и драматические, и острохарактерные, и комедийные. У этой хрупкой женщины с низковатым волнующим голосом были железные принципы и характер. Только она знала, чего ей стоило решение из-за конфликтной ситуации уйти из Куйбышевского академического театра драмы, как удалось пережить смерть любимого супруга, народного артиста России Михаила Гавриловича Лазарева, имя которого носит Самарский Дом Актера.

В театре **«СамАрт»**, где Любовь Алексеевна проработала в **1991–1997** годах, она сыг-



Л. Альбицкая в спектакле
«Голос человеческий».
Дом актера. 1980

рала мудрую Голду в «Поминальной молитве» Г. Горина, трогательную Кормилицу в «Ромео и Джульетте» У. Шекспира, Юлию в «Ромуле Великом» Ф. Дюрренматта.

Когда директор театра «СамАрт» Сергей Соколов и режиссер Анатолий Болотов предложили ей роль Бабушки в спектакле «Дерева умирают стоя» А. Касоны, актриса даже думать об этом не хотела: «Какая из меня бабушка! Мне до восьмидесяти лет еще жить и жить!» Ее тактично и довольно долго убеждали, дескать, старость играть не надо. Так в ее жизнь вошла одна из лучших ролей...

В откровенно гротесковой мадам Розпетл в спектакле Андрея Дроздина по пьесе А. Кошита «Папа, папа, бедный папа» перед публикой предстала абсолютно незнакомая Альбицкая. Посвятившая себя психологическому театру, актриса фонтанировала изобилием красок и интонаций в совершенно иной эстетике, в почти клоунском образе, в сложном пластическом рисунке. Смотреть на ее Розпетл было и смешно, и страшно.

Позже Любовь Алексеевна сотрудничала с коллективом негосударственного театра «Понедельник» (Феоны в «Не все коту масленица» А.Н. Островского, Бабушка в «Двери хлопают!» М. Фермо, Майя Ивановна в «Браво, Лауренсия!» Н. Птушкиной), запомнилась сыгранными на сцене

Дома Актера «Я стою у ресторана: замуж — поздно, сдохнуть — рано» Э. Радзинского и изящным дуэтным существованием с заслуженным артистом России Олегом Свиридовым в спектакле по пьесе Н. Коляды «Старая зайчиха». «Человеческий голос» Жана Кокто в постановке Владимира Муравца прошел на сцене Самарского Дома Актера всего несколько раз. Так же, как с реальными партнерами, актриса взаимодействовала в этом моноспектакле с немногочисленными окружающими ее предметами. Любимый человек остался лишь в воображении. Телефон, так и не ставший связующей нитью между прошлым и настоящим, обрел на одиночество, на гибель. Героиня Альбицкой изнемогала буквально на глазах у зрителей. И, конечно же, рвал душу ее голос — трепетный, искренний, чувственный!..

... Однажды столь же искренне, столь же откровенно Любовь Алексеевна рассказала мне о себе. О своем детстве, о том, как много лет скрывала, что была крещена, о своей вере в Бога и в людей. При этом она считала себя стопроцентным фаталистом, верила в судьбу, в предначертанность встреч и расставаний, побед и поражений. А еще с грустью говорила, что в юности очень любила танцевать, не случайно в свое время восемь лет занималась аэробикой. Вспоминала, как пона-

чалу завидовала успешности и красоте жизни западных киноактрис, как сомневалась в собственных артистических возможностях, как не раз «обжигалась» в театральном мире, сталкиваясь с завистью и интригами.

Каждый этап ее жизни, так уж сложилось, был связан с той или иной книгой. Она была поклонницей творчества Пушкина, Лермонтова, Горького, Чехова. Не создавала себе кумиров ни в искусстве, ни в жизни, хотя симпатизировала многим. Не любила шумных улиц, испытывала чувство неловкости, когда ее узнавали. А как она готовила плов, мясо по-французски, курицу! Шутила, что, наверное, все же ошиблась в выборе профессии...

Нас объединяло многое, в том числе и особое отношение к собакам. У Любви Алексеевны были тойтерьеры. Первая собака прожила четырнадцать лет, вторая — тринадцать. С их уходом из жизни она стала другой, в чем-то потерянной...

Будучи человеком с ярко выраженной гражданской позицией, еще в семидесятые годы Любовь Алексеевна избиралась депутатом Ленинского районного Совета депутатов. Десятилетиями позже, при наших встречах в библиотеке Дома Актера или просто на улице, она не раз говорила со мной о политике, о социальных проблемах, о смене морально-нравственных приоритетов в обществе, о том, что, судя по всему, человеку не так много и надо — жить заботами о семье, о близких, а государство пусть хотя бы немного, но тоже заботится о каждом из нас.

А еще она делилась размышлениями о ходе работы над книгой воспоминаний. Казалось, ничто не ускользало от ее взгляда. Казалось, время не властно над ней. Невозможно поверить в то, что Любви Алексеевны Альбицкой больше нет с нами.

Александр ИГНАШОВ

Фото из архива Самарского отделения СТД РФ

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

В **Малом театре** несчастье — ушла из жизни **Людмила Анатольевна ПАШКОВА**. В следующем году актриса должна была отметить сразу два юбилея: **80 лет** со дня рождения и **55 лет** творческой деятельности. Путь Людмилы Пашковой в искусство был предопределен с самого рождения. Отец будущей актрисы, **Анатолий Колеватов**, был директором Театра им. Ленинского комсомола, мама, народная артистка РСФСР **Лариса Пашкова**, служила в Театре им. Е.Б. Вахтангова. Решив пойти по ее стопам, Людмила поступила в **ВТУ им. Б.В. Щукина** на курс **Л.М. Шихматова**, где вместе с ней учились **Никита Михалков**, **Анастасия Вертинская**, **Николай Бурылев**. С 1967 г. Людмила Пашкова служила

в Малом театре. Ярко выраженная характерная актриса, она создала целую галерею разнообразных по масштабу и жанру, но всегда убедительных и достоверных работ в спектаклях современного и классического репертуара.

Первой значительной ролью Людмилы Пашковой стала двуличная **Регина** из «**Привидений**» **Г. Ибсена**. За ней последовали **Славка** («**Доктор философии**» **Б. Нушича**), **Абигайль** («**Стакан воды**» **Э. Скриба**), **Нинучча** («**Рождество в доме сеньора Купьелло**» **Э. Де Филиппо**), **Шура Булычёва** («**Достигаев и другие**» **М. Горького**), **Эстель** и **Жизель** («**Мамуре**» **Ж. Сармана**), **Атаманша** («**Снежная королева**» **Евг. Шварца**), **Бабушка Невесты** («**Умные вещи**»



С.Я. Маршака) и многие другие работы. Всего на счету Людмилы Пашковой более 30 ролей, но важнейшее место в творческом багаже принадлежит героиням **А.Н. Островского**.

Великий драматург дал актрисе возможность продемонстрировать самые разные грани таланта, создавать образы, непохожие один на другой. Пустенькая **Глафира** к финалу «**Пучины**» вырастает в трагическую фигуру. **Варвара** в «**Грозе**» при всей своей внешней непокорности не собирается бунтовать открыто. **Анна Ивановна** (телеспектакль «**Бедность не порок**»), наоборот, готова постоять и за себя, и за близких друзей. **Лариса Епишкина** («**Не было ни гроша, да вдруг алтын**») груба и напориста, а **Ефросинья Потаповна** озабочена только подсчетом денег, затраченных на званый обед, и не замечает, как рушится жизнь ее племянника Каранды-

шева («**Бесприданница**»). В каждой из этих работ проявились сценическое обаяние, заразительный темперамент, склонность к гротеску, блестящее чувство юмора и богатая фантазия артистки.

Главной из ролей, созданных Людмилой Пашковой на подмостках Малого, стала еще одна героиня **А.Н. Островского** — **Фетинья Мионовна Епишкина** в комедии «**Не было ни гроша, да вдруг алтын**». Властная дремучая баба, некоронованная царица «скотного двора», Фетинья страстно мечтает поскорее сбуть с рук засидевшуюся в девках строптивую дочь. Чужое, пусть и мимолетное, счастье возмущает ее до глубины души, пробуждая зависть и жажду мщения. Эта роль по праву считалась бенефисом Пашковой, несомненной удачей актрисы. Людмила Анатольевна играла с видимым удовольствием, ярко и сочно, создавая удивительно живой, правдоподобный и узнаваемый во все времена характер.

Пашкова снималась в кино и на телевидении. На ее счету участие в музыкальной комедии **Г. Юнгвальд-Хилькевича** «**Адам и превращения Евы**», картинах **Д. Томашпольского** «**Джоник**» и «**Об этом лучше не знать**», российско-французской ленте «**Француз Сережа**», телеспектакле «**Барсуки**», сериалах «**Кром**» и «**Путешествие**», в ряде других проектов.

Прощаясь с Людмилой Анатольевной Пашковой, мы благодарим ее за беззаветную преданность искусству Малого театра, с которым была связана вся творческая жизнь актрисы, за прекрасные роли, служившие украшением наших спектаклей. Выражаем глубокие соболезнования родным, близким и всем поклонникам творчества Людмилы Анатольевны. Светлая память и вечный покой!

Коллектив Малого театра

В **Самаре** после продолжительной болезни, не дожив трех дней до своего **83-летия**, ушла из жизни **Эдит Львовна ФИНК** — театральный критик, литературовед, кандидат филологических наук. Эдит Львовна была представителем известной фамилии — внучка знаменитого врача, **Адольфа Финка**, окончившего Дерптский (сегодня город Тарту) университет (у него в Самаре лечили горло еще наши бабушки и дедушки), и дочка профессора, доктора филологических наук, заведующего кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского госуниверситета **Леона** (все всегда называли его Лев) **Адольфовича Финка**, человека трагической судьбы. В 1938 году его арестовали, а дальше... 18 лет арестов, ГУЛАГа, ссылки.

Семья потомственных интеллигентов Финков была старинных правил, традиции шли еще из XIX века. Адольф Финк построил огромную дачу, куда весной свозились в сундуке фарфор, скатерти и столовое серебро. Эти порядки поддерживала и внучка Адольфа — Эдит. Она собирала за длинным столом на веранде своих студентов, обильно кормила (студент традиционно считался голодным), потом были долгие разговоры о театре, непременно о театре.

Вся жизнь Эдит Львовны была связана с театром. В юности она мечтала стать актрисой, но **Владимир Этуш**, на курс которого она пыталась поступить, актрису в ней не увидел. Эдит Финк стала филологом, но служить пошла в театр — **Куйбышевский академический театр драмы им. М. Горького** — завлитом.

Сначала активно включилась в работу, привозила из Москвы еще неопубликованные пьесы драматургов «новой волны», поствампилловцев, рассказывала о новых постановках в «Современнике», Театре на Таганке, Малой



Бронной. Но худрук **Петр Монастырский** был человеком консервативным, убежденным коммунистом, сторонником соцреализма. Он с осторожностью относился к молодым драматургам, критически осмысляющим социалистическую действительность, категорически не принимал новую режиссуру.

Эдит Львовна не могла не заскучать. Прослужив в театре 12 лет (с 1965 по 1977), она ушла в госуниверситет на **кафедру литературы**. Но и там не оставила театр, стала вести спецкурс по драматургии. Свою пламенную любовь к театру она передавала студентам. Ее спецкурс полным составом посещал все премьеры Самары. Параллельно Эдит Львовна возглавляла при **Самарском отделении СТД РФ секцию театральной критики** вслед за своим отцом, Львом Финком, который на протяжении долгих лет отдавал этому непростому делу энергию и мастерство. Театр был ее страстью. Эдит Львовна пользовалась непререкаемым авторитетом в театральной среде, с ее мнением считались все.

Я пришла учиться к Эдит Львовне в то время, когда она была уже зрелым человеком, но в памяти осталась одна ее фотография. На ней высокая, тонкая, очаровательная шестнадцатилетняя девочка Эдит в огромной соломенной шляпе. Большие, очень светлые глаза смеются. Глаза у нее не изменились с годами. Они всегда смеялись, даже когда не смеялась она. Такой ее запомнила я. И, наверное, все ее студенты.

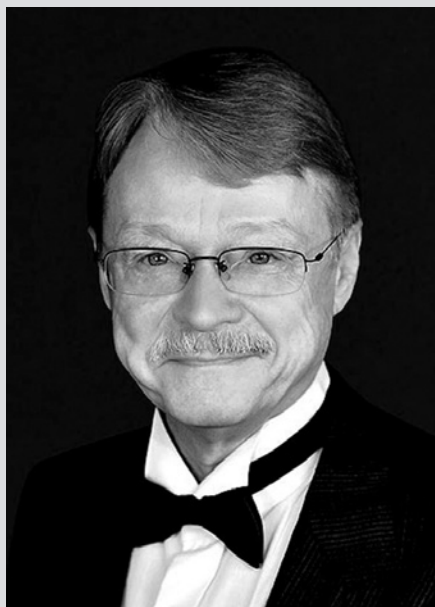
Второй Эдит Львовны в Самаре пока нет, возможно, никогда и не будет. Уходит эпоха старой интеллигенции. Но нужно что-то делать, чтобы не порвалась связь времен.

Эдит Львовна, театральная Самара никогда Вас не забудет!

Софья РУБИНА

Не дожив чуть меньше месяца до своего 69-летия, ушел из жизни создатель и бессменный руководитель Московского музыкального театра, основанного в 1987 году как театр-студия, спустя несколько лет получившего статус муниципального, а затем и государственного. **Геннадий Александрович ЧИХАЧЕВ** был не только его основателем, он был известным артистом, режиссером, заслуженным деятелем искусств России, заслуженным артистом РФ, лауреатом премии Правительства Москвы. Но главное — он был, по признанию всех, подлинным рыцарем музыкального жанра, выбирая для постановок на протяжении трех с лишним десятилетий романтические произведения, в которых главной становилась тема любви. В помещении бывшего кинотеатра на московской окраине, где родился его театр, шли спектакли не камерные — в них был не только симфонический оркестр и солисты, но и хор. Импровизированная сцена в фойе кинотеатра — там же импровизированный зал, а ощущение оставалось не тесноты, а простора мира, в котором правили Любовь, Добро, Счастье...

Первым спектаклем, с которого начался Театр, был водевиль «**Девушка-гусар**», где Геннадий Чихачев сыграл **гусара Роланда**. И с той поры Гу-



сар стал не просто эмблемой Театра, но и его счастливым талисманом. С театром Геннадия Чихачева сотрудничали **А. Журбин, А. Кулыгин, В. Качесов** и другие известные композиторы. Чихачев не довольствовался написанными и ставшими популярными мелодиями — ему необходимо было каждый раз совершить некое открытие не только для труппы, главной задачей которой он считал синтетическое да-

рование, состоящее из вокала, пластики, драматического дара и балетной подготовки. И — неизменный для каждой постановки живой звук.

В разные годы им были поставлены историческая диалогия **«Великая любовь Екатерины Великой»** и **«Царь-отрокъ Петръ II»**, мюзиклы А. Кулыгина **«Дон Сезар де Базан»** и **«Бесприданница»**, мюзикл **В. Семенова «Человек-амфибия»**, мюзикл А. Журбина **«Униженные и оскорбленные»**, мюзикл **М. Самойлова «Астрономия любви»**, оперетты для детей **«Репка» П. Аедоницкого**, **«Побег в страну Бездельников» Ф. Легара**, музыкальная сказка **Е. Птичкина «Как соловей-разбойник Ивану-солдату помог»** и еще множество детских сказок...

«Играющий режиссер», Геннадий Чихачев вдохновлял своими органикой и темпераментом не только артистов, но и зрителей, от спектакля к спектаклю

становившихся верными поклонниками Музыкального театра с таким разнообразным репертуаром и талантливыми исполнителями. Премьерой последней декады октября стал спектакль **«Гусарская баллада» Т. Хренникова** по пьесе **А. Гладкова «Давным-давно»**. И потому особым смыслом и неистребимой горечью звучат слова тех, вместе с кем он служил Любви, Добру, Справедливости: «Мы верим, что театр продолжит его дело, и веселый гусар — любимая роль Чихачева и эмблема его театра — по-прежнему будет освещать вечернее небо над зданием. И каждый вечер зрители будут заполнять построенный им зал, чтобы аплодировать его остроумным постановкам, его актерам, его излучающему радость театру.

Пусть память будет долгой, прочной, неунывающей и действенной».

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 3–243/2021

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 № 2-242/2021



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Достоевский. Повесть о несостоявшемся счастье»
в Русском академическом театре драмы
им. М.Ю. Лермонтова (Абакан)

ФЕСТИВАЛИ

III Всероссийский фестиваль молодой режиссуры
«Артмиграция» (Москва)

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Алексей Франдетти

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Орловский государственный театр для детей и молодежи
«Свободное пространство»

ВСПОМИНАЯ

Виталия Соломина

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru