

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

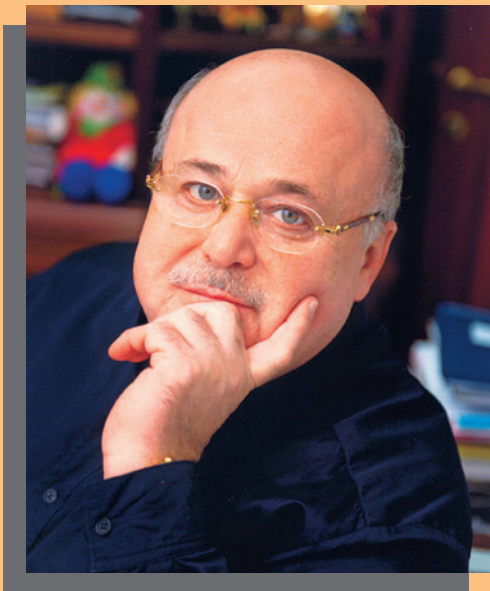
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 4-244/2021



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Мне очень хочется, чтобы Новый год подарил нам всем счастье творить вдохновенно, радостно и свободно, не носить маски и быть самими собой, радоваться общению друг с другом и в телефоне хранить не QR-коды, а фотографии любимых!

Пусть будут новые премьеры, новые роли, новые художественные идеи!

Пусть все получается, успешно решается и воплощается!

Пусть удача поселится в каждом вашем доме, в каждом вашем театральном доме!

Дай вам Бог здоровья, мои дорогие коллеги! С Новым 2022 Годом!

Александр КАЛЯГИН



На обложке: «Война и мир». Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова (Москва)

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

100-летие Челябинского государственного академического театра имени Наума Орлова. К. Алексеева 2

В РОССИИ

Абакан. А. Сабанов 9
Вологда. З. Богоявленская 13
Севастополь. М. Наумлюк 17
Скопин. Б. Цекиновский 22
Ярославль. Е. Ермолин 27

ФЕСТИВАЛИ

VII Всероссийский фестиваль молодой режиссуры «Артмиграция» (Москва). О. Гурфова 34
II Молодежный театральный фестиваль «Город юности» памяти Бориса Равенских (Старый Оскол). А. Равенских 43
VIII Конкурс-фестиваль профессиональных театров Липецкой области «В зеркале сцены». О. Ельникова 53
I Международный фестиваль детских камерных театров «Волшебный фонарик» (Санкт-Петербург). С. Козлов 60
Международный театральный фестиваль Ф. М. Достоевского (Великий Новгород – Старая Русса). М. Быкова 69

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Первый детский театральный фестиваль «Б'АРТ'О» (Санкт-Петербург). В. Парфёнова, М. Терешко 74

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Война и мир» (Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова). В. Пешкова 82
«Мрожек + Мрожек» (Московский театр «У Никитских ворот»). Е. Глебова 89
«Два билета в Милан» (Центральный академический театр Российской Армии). С. Коробков 93

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Алексей Франдетти (Москва). Ю. Татаренко 97
ЛИЦА
Жанна Романенко (Самара). А. Игнашов 102
Ирина Драпкина (Белгород). Н. Почернина 108
Андрей Зотов (Белгород). Н. Старосельская 111

Николай Коляда (Екатеринбург).

А. Слаповский 116
Борис Баринов (Краснодар). Р. Колесникова 119

МАСТЕРСКАЯ

Отделение «Актерское мастерство» Чайковского музыкального училища. В. Бедерман 122

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Орловский государственный театр для детей и молодежи «Свободное пространство». И. Радова 127

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Борис Александров (Ульяновск). М. Романова 134

ВСПОМИНАЯ

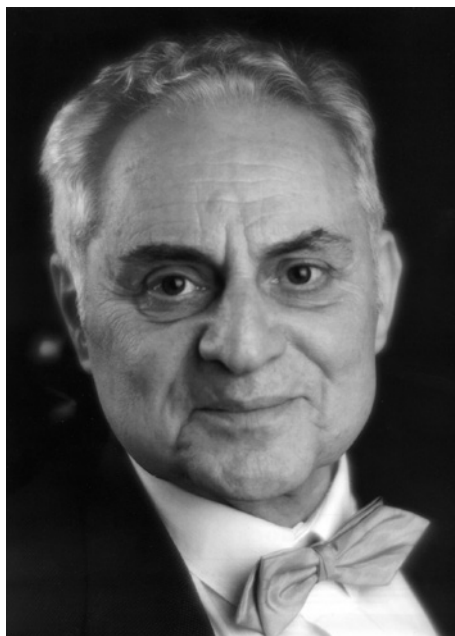
Виталия Соломина (Москва). Н. Старосельская 140
Магомед-Гирей Хаджиева (Республика Ингушетия). З. Дзарахова 146
Эдуарда Марцевича (Москва). А. Ануфриева 153
СКОРБНАЯ ВЕСТЬ
Борис Тохчукوف (Карачаево-Черкесия) 159

«ВОЛШЕБНОЕ И НЕПОСТИЖИМОЕ ЧУВСТВО...»

К 100-летию Челябинского государственного академического театра драмы имени Наума Орлова

В 1903 году в Челябинске построили театральное здание — это было вызвано тем, что уже несколько десятилетий в **Купеческо-дворянском клубе** давали представления любительские труппы. Продолжали они показывать спектакли вплоть до 1921 года, когда состоялось официальное открытие театра премьерой «Цена жизни» **Вл.И. Немировича-Данченко** в постановке **П.И. Васильева**. Родившемуся коллективу присвоили имя **С.М. Цвиллинга**, видного революционера, в 1917 году возглавившего Челябинский совет, председателя комитета РСДРП(б).

Наум Юрьевич Орлов



На долю артистов, режиссеров, представителей всех театральных профессий, собранных под одной крышей, пришлось все испытания предвоенных, военных и послевоенных лет. Репертуар строился в основном на классических произведениях, с которыми артисты часто выезжали в другие города и села области. Многие дали труппе и общение с **Малым театром**, оказавшимся в эвакуации в Челябинске — дружеские и творческие связи с одним из старейших русских театров продолжались на долгие десятилетия.

С годами обновлялся состав артистов (в 1935 году была открыта театральная студия), над спектаклями работали разные постановщики, но в 1973 году в Челябинскую драму пришел один из выдающихся режиссеров **Наум Юрьевич Орлов**. Получивший образование в **Киевском театральном институте им. И. Карпенко-Карого** у таких известных педагогов, как **В.А. Нелли**, **К.П. Хохлова**, **Н.А. Соколова**, Наум Орлов стал не только режиссером, но и театроведом. Работал в **Одесском ТЮЗе**, в **Одесской драме**, затем возглавил **Русский театр в Казани** и приехал в Челябинск, уже обладая серьезным авторитетом и репутацией. Это помогло режиссеру раскрыть новые творческие горизонты, а значит — и перспективы для труппы. Громкое имя Челябинского театра зазвучало многими постановками, начиная с первой же работы Орлова — «**Иосиф Швейк против Франца Иосифа**» **Б. Рацера** и **В. Константинова** по роману **Я. Гашека**.

За три десятилетия руководства Наум Орлов был удостоен званий **народ-**



«Иосиф Швейк против Франца Иосифа». Фельдкурат Кац — П. Кулешов, Иосиф Швейк — В. Четкин. 1974

ного артиста РСФСР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, стал лауреатом премии имени Ф.Г. Волкова. Он не только поставил более 40 спектаклей, но и воспитал как педагог целую плеяду артистов, ставших сегодня мастерами. Татьяна Сельвинская, работавшая с Орловым над многими постановками как сценограф, вспоминала: «Нашим первым с ним спектаклем был «Иосиф Швейк против Франца Иосифа». Я предложила сделать его в жанре цирка, и он сделал нечто фантастическое! Швейка играл замечательный актер Александр Михайлушкин, спектакль шел 17 лет. С первого знакомства я влюбилась в этот театр, дружила с актерами...»

Театр приобрел широкую популярность у зрителей и театральных кри-

тиков, приезжавших в Челябинск специально для того, чтобы своими глазами увидеть поставленные Наумом Орловым спектакли «Самоубийца» Н. Эрדмана, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Лес» А.Н. Островского, «Король Лир» У. Шекспира, «Анфиса» Л. Андреева, «Зойкина квартира» М. Булгакова, «Антихрист» по Д.С. Мережковскому.

Для 70–80-х годов прошлого столетия репертуар был не столь обычным, каким стал уже значительно позже. Широко образованный, прекрасно знающий мировую культуру, Наум Юрьевич Орлов просвещал и воспитывал не только зрителя, но и труппу, не скрывая своего стремления: «... *И если дрогнули сердца, если проскочила между сценой и залом невидимая искра взаимопонимания,*



«Фальшивая монета». 1981

Репетиция спектакля «Любовь Яровая». 1982



то из этого единения душ и рождается это волшебное и непостижимое чувство – ТЕАТР! Я пытаюсь воспитывать прежде всего духовные качества и, конечно, любовь к театру, обязательность, интеллигентность – я всегда был уверен, что в театре должны работать только интеллигентные люди. Интеллигентность – это и есть обязательность, терпимость, доброта, понимание другого человека, а также многие христианские качества. Все это я пытаюсь воспитывать не только в студентах, но и в актерах при каждой встрече с ними. Мне кажется, в театре должны работать люди, обладающие чувством собственного достоинства, без которого творчество невозможно».

Вероятно, и зрителям таким образом передаются эти необходимые черты подлинной интеллигентности...

На всю страну зазвучали имена Леонарда Варфоломеева, Валентины Качуриной, Бориса Петрова, Евгения Поплавского, Юрия Цапника, Марины Меримсон, Татьяны Руссиновой, Ольги Сафроновой, Татьяны Скороковой и многих других. Если в силу разных обстоятельств артисты покидали театр, уезжая в другие города, слава, можно сказать, шла за ними по пятам: так происходило в Курске с Евгением Поплавским, в Москве – с Александром Михайлушкиным (незабываемым Швейком) и Александром Мезенцевым (столь же незабываемым Подсекальниковым), ярко и сильно явивших себя московскому зрителю на сценах ЦАТСа и Московского драматического театра им. Н.В. Гоголя, с другими, прошедшими школу Наума Орлова. Из тех, кто только начинал в его последние годы, необходимо назвать Рамилю Искандер и безвременно ушедшего из жизни Степана Морозова – звезд РАМТа...

1 августа 2003 года Наума Юрьевича не стало. Завершилась целая эпоха не только прославленного коллектива, но отечественного театра. Челябинской драме было присвоено его имя, и еще долгое время в репер-



«Самоубийца». 1989

туарной афише оставались блистательные свершения режиссера: «Последние» М. Горького, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Без вины виноватые» А.Н. Островского, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера... Они были любимы зрителями, а артисты не хотели с ними расставаться, бережно сберегая память об Орлове. Его слова, сказанные в труднейшие для страны 90-е годы, не потеряли своего глубокого значения по сей день, оставшись своеобразным завещанием для тех, кто причастен высокому служению: «Сегодня люди обременяют себя добыванием богатства или хождением во власть. Мне этого ничего не нужно. Много лет тому назад я обременил себя искусством, театральным искус-



70-летие Наума Орлова. 1994

ством. Один из гениев человеческой деятельности как-то заметил, что жизнь – это театр. Мне посчастливилось – театр стал моей жизнью. Я построил его и каждый день благодарю Бога за то, что хочу и могу в нем работать».

После ухода из жизни Наума Орлова Челябинский театр переживал непростые времена. Найти личность, равную прежнему руководителю, оказалось практически невозможно. Спектакли ставили самые разные режиссеры, выручал основатель и руководитель театра «Манекен» Анатолий Морозов, но у него был свой коллектив. Приглашались разные режиссеры, не всегда спектакли оказывались удачными. Зрительский интерес постепенно угасал... В 2017 году театр возглавил Александр Маркович Зыков, известный режиссер, заслуженный деятель искусств РФ, народный артист России. Выпускник режиссерского факультета ГИТИСа,

Зыков работал ассистентом у Романа Виктюка. Был главным режиссером Оренбургского драматического театра, Новосибирского «Красного факела», почти 20 лет являлся художественным руководителем Норильского започлярного театра драмы. К моменту, когда его пригласили в Челябинскую драму, Александр Зыков был уже опытным и широко известным режиссером, спектакли, поставленные им в разных театрах, пользовались заслуженным успехом в городах и на фестивалях. О его работах «Шесть блюд из одной курицы» и «Время женщин» слух разнесся далеко от Челябинска.

Интересно, что в первом же интервью после того, как он возглавил театр, Александр Зыков ответил на вопрос журналиста о том, будет ли он приглашать режиссеров: «Конечно, будем приглашать. Мне уже понравилась поставленная здесь «Шинель». А теперь



«Шесть блюд из одной курицы»

режиссер этого спектакля **Денис Хуснияров** предлагает поставить на челябинской сцене пьесу **Александра Володина**. И это уже не Гоголь. Это камерная психологическая драма. Уверен: за полтора-два года мы найдем пять-шесть режиссеров, которых и будем приглашать. И это не от имени зависит. Нередко режиссер с громким именем, приезжая в чужой театр, относится к постановке как к халтуре. Мы же будем искать тех, кто к театру относится трепетно». Так и произошло – за прошедшие несколько лет в Челябинской драме ставили многие режиссеры, в основном, молодые. Зыков добавил: «А еще живу литературой. В ГИТИСе у меня были замечательные педагоги. Один из них на мой вопрос, читал ли он только что напечатанного тогда Экзюпери, ответил: «Я еще Толстого всего не перечитал»... Я понял, что он мне сказал: не надо бежать за модой».

Александр Маркович и не стремится попеть за ней, он работает серьезно, тщательно, в русле русского психологического театра, которым дорожит, считая, что воспитать труппу и вернуть зрителя возможно только таким способом. Но возникли зрительские пристрастия, сегодня многие идут в театр, чтобы забыть о суровой действительности и развлечься. Одними серьезными спектаклями, заставляющими работать мысль и чувство, невозможно удержать аудиторию...

Сегодня в Театре имени Наума Орлова идут разные спектакли разных режиссеров, многие из которых молоды и не очень известны широкому зрителю. Может быть, и им удастся проявить себя в полной мере, потому что Зыков умеет учить, не назидая, не навязывая своих эстетических принципов – просто демонстрируя их в своих спектаклях.

Сегодня театр входит в число ведущих театров страны, с ним сотрудни-



«Время женщин»

чают режиссеры и сценографы из Москвы, Санкт-Петербурга и других городов России. Челябинский театр драмы является участником и лауреатом многих театральных фестивалей, активно гастролирует. С 2014 года он успешно сотрудничает с **Федеральным центром поддержки гастрольной деятельности** в рамках программы «**Большие гастроли**». За последние годы спектакли театра видели в **Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Абакане, Барнауле, Великом Новгороде, Нижнем Новгороде** и других городах.

В 2018 году по итогам Российской национальной театральной премии «**Золотая Маска**» «**Шинель**» и «**Убийца**» были включены экспертным советом фестиваля в лонг-лист наиболее заметных российских спектаклей сезона **2016/2017**. В 2020 году по итогам сезона **2018/2019** в лонг-лист «Золотой Маски» вошел спектакль «**Алексей Каренин**».

Остается пожелать прославленному коллективу долгих и счастливых лет творческой, насыщенной жизни! Пусть продолжится «*волшебное и непостижимое чувство...*», которое продолжает одаривать зрителей не только Челябинска радостью приобщения к Чуду Театра. Пусть никогда не забываются слова Наума Юрьевича Орлова: «... И если дрогнули сердца, если проскочила между сценой и залом невидимая искра взаимопонимания, то из этого единения душ и родится это волшебное и непостижимое чувство — ТЕАТР!» Не только развлекающий, не только зовущий к размышлениям, а тот, что дарит «невидимую искру» единства тех, кого рампа не разделяет по духу, по вере в лучшее, по поиску добра и справедливости...

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото с официального сайта Челябинского государственного академического театра драмы имени Наума Орлова

АБАКАН. Состоявшееся «несостоявшееся счастье»

11 ноября, в день юбилея Ф.М. Достоевского на сцене **Русского академического театра драмы имени М.Ю. Лермонтова** состоялась премьера мюзиклентари-спектакля «**Достоевский. Повесть о несостоявшемся счастье**» по пьесе **Анастасии Букреевой**. Еще на стадии подготовки постановка **Евгения Колесниченко** вызвала огромный зрительский интерес.

Возможно, дело в том, что Федор Михайлович нынче моден в молодежных кругах. Выполненные в коричнево-желтых, осенних тоскливых тонах фотографии томиков великого писателя в сочетании с павшей листвой, пластиковыми стаканчиками из кофеен и клетчатой уютной тканью прекрасно уживаются в «этих ваших Ин-

стаграмах» с оголенной плотью, олимпийками «Balenciaga», накаченными губами и прочими атрибутами «Luxury lifestyle». Неудивительно, что доля сия выпала именно наследию Достоевского, поскольку то, о чем он писал в XIX в., то, что казалось тогда ненормальным, сегодня стало нормой. Мы где-то на уровне подсознания понимаем противоестественность такого положения дел. И ищем того, кто внятно изложит терзающие нас противоречия.

Потому и Достоевский — куда уж внятней. Откровение! Вот чего ждал абаканский зритель.

И первая же фраза спектакля: «Был человек в земле Уц...», — идеально отвечает на запрос зрителя. Рефреном, многогласием молебнов Русской православной

«Достоевский. Повесть о несостоявшемся счастье». Старец Зосима — А. Крысенюк





Сцена из спектакля

церкви до ее исторического раскола, со сцены звучит Книга Иова. Мужские, женские голоса сплетаются в метафоре — Достоевский и есть тот самый Иов, о чистоте души которого спорят Бог и Сатана.

Но, спускаясь все глубже в бездонный колодец гения Достоевского, отраженный в его цитатах, щедрым ворохом разбросанных по всей ткани спектакля, понимаешь, что драматург формирует гораздо более сложный, многоступенчатый подтекст. Здесь переплетаются реминисценции на библейские сюжеты и отсылы к актуальным во все времена проблемам общества; обжигающе остро демонстрируются духовные изъязвы прекрасного, сотворенного эволюцией ли, Богом ли, человека. Тщательно накладывая один смысловой слой на другой, драматург любовно рисует неизвестного Достоевско-

го. Не угрюмого бородача, портреты которого опубликованы в каждом учебнике литературы. Не гениального автора Великого Пятикнижия...

Перед нами предстает человек. Мы знакомимся с ним в канун сложнейшего — истине подобного пережитому Иовом — испытания. Мы видим, как сделав первые шаги на пути к литературному бессмертию, он исчезает в недрах Третьего отделения. Несостоявшаяся казнь, каторга, клиническая смерть после порки, возрождение и свобода... Волею Букреевой мы наблюдаем перинатальный период жизни величайшего русского писателя.

Этот период Достоевский в исполнении **Романа Кремзукова** проходит в окружении своих персонажей. И если поначалу зритель считывает образы — вот это Настасья Филипповна, это Раскольников, Ар-



Федор Достоевский — Р. Кремзуков

кадий Долгорукий и другие — то постепенно грани между ними стираются. Они становятся чем-то единым — многоликим подсознанием Федора Михайловича, его Бесами, его тюремщиками и друзьями. Они свидетельствуют против него в суде, поют ему Осанну, издеваются над ним на каторге и тут же спасают его физическое и психическое здоровье. И даже спустя столетия именно они распевают песенки на открытии памятника писателю.

Благодаря актерской работе этот симбиоз — Достоевского и его Бесов — настолько органичен, что к концу спектакля они окончательно становятся единым целым — Сверхчеловеком, если по Ницше. Отдельно стоит отметить и лагерь антагонистов. Человек-государство (**Ольга Изотова**) и его верный слуга (**Сергей Бочаров**). Она непоколебима,

внушительна, пугающе равнодушна. Он по-гоголевски карикатурен, согбен, чинопочтителен. В ее руках телефон, словно скипетр в руках монарха. В его повадках крысиная натура. Тем удивительней, что именно они отнимают то — несостоявшееся — счастье, которого хотел Достоевский до каторги, и вручают ему счастье новое — посткаторжное.

Сценографически спектакль облачен то в желто-коричневые, то в мертвецки серые тона. Много перекрученной бумаги, из которой вырастают то гигантские крысы, то лагерная собака Культияпка, трубы, мусоропровод: художник-постановщик **Анна Полякова** и художник по свету **Евгений Карман** буквально топят зрителя в атмосфере романов Достоевского. Чем с удовольствием пользуется режиссер Евгения Колесниченко, трансформируя



Федор Достоевский — Р. Кремзуков, Федор Карамазов — О. Рябенко

текст драматурга в удивительный ряд визуальных образов, насыщенных все новыми и новыми смыслами. Режиссерское решение в разы усложняет и без того непростой текст драматурга.

Мокьюментари Колесниченко словно разделен на две части — биографическую первую и эмоциональную вторую. Сначала мы знакомимся с молодым Достоевским — родители, места жительства, болезни, арест; во второй — с головой окунаемся в его страхи и надежды, в его боль и счастье. Удивительно трогательна сцена извлеченного из омута памяти Федора Михайловича воспоминание детства. Роман Кремзуков словно перевоплощается в мальчишку, игравшего в лесу и испугавшегося волков. И вот его — дрожащего, всхлипывающего — утешает крестьянин, пахарь (**Олег Рябенко**). Творится

истинная магия: ребенок обретает точку опоры, которая остается с ним до конца. Спустя много лет, на каторге, Достоевский умоляет это воспоминание стать явью. Он молит безродного мужика, однажды даровавшего ему спасение от страхов, спасти и каторжанина, прошедшего через шпицрутены. Мольба тщетна... И теперь уже Достоевский пытается сам стать мужиком из воспоминания, пытается утешить умирающего, но еще не осознающего этого мужчину.

Но каторга однажды заканчивается, как заканчивается и спектакль. Он завершается там, где начинается эпоха Великого Пятикнижия Федора Достоевского — «человека из земли Уц».

*Анзор САБАНОВ
Фото Екатерины СТАНКЕВИЧ*

ВОЛОГДА. «После жизни разлуки»

«...и чтобы не исчезло имя
умершего между братьями его...»
(Ветхий Завет, Руфь, 4, 10)

Вологда — город с богатой театральной историей, традиция которой уходит корнями в век XVIII, в середине XIX здесь работала постоянная труппа, а с конца XX века город принимает **Международный театральный фестиваль «Голоса истории»**. Помимо государственных театров, известных в России, с 2011 года здесь существует маленький, скромный, но очень интересный театр — «Сонет». Его название точно отражает сферу деятельности и роль этого творческого коллектива в жизни города. Сонет — стихотворная форма, вмещающая глубокий смысл. Театр ведет огромную просветительскую и социально-культурную деятельность. Помимо профессиональной труппы здесь на постоянной основе работают творческие группы для детей и взрослых. Вот уже десять лет театр выполняет свою миссию, молодой талантливый коллектив известен в городе. Благодаря энтузиазму основателя и первого художественного руководителя **Людмилы Васильевны Алёшиной**, педагога большого таланта и опыта, и сменившей ее на этом посту выпускницы Ярославского театрального института **Любови Николаевны Губернаторовой**, театр работает плодотворно и многогранно.

Мне посчастливилось стать зрителем спектакля «**Руфь**» (режиссер **Любовь Губернаторова**) по одноименной пьесе **Евгения Козловского**, написанной в 1987 году. В ее основе — подлинная судьба французской пианистки, вышедшей замуж за русского революционера.

Места для зрителей — а их в условиях пандемической рассадки всего десятка два — расположены на возвышении, сценическая площадка — внизу, словно пространство зрительного зала вывернуто

наизнанку. Приглядевшись к нагромождению ветхих вещей и конструкций, будто бы случайно сваленных здесь, понимаешь, что невольно преодолеваешь временную и пространственную границы и попадаешь в некое убогое закулисье сельского дома культуры середины XX века: стол, табурет, скамейка, печка-буржуйка с островками дровишек. А над всем этим возвышается фанерная изнанка серпа и молота, с лицевой стороны покрашенного в красный, что производит впечатление кровавых подтеков по абрису, знакомому с детства (художник **Галина Шмелева**).

В спектакле всего три персонажа — Пианистка, Дама и Завлюбом. Драматург поставил их в очень жесткие временные рамки — лишь полтора часа до начала концерта. Постоянно подгоняют внешние обстоятельства — собирающиеся на

«Руфь». Руфь — Л. Губернаторова





Дама —
О. Бороздина,
Руфь —
Л. Губернаторова

концерт зрители или настойчивые сигналы автомобиля, раздающиеся извне. Сами герои, в диалогах постоянно уходящие в воспоминания, живут здесь и сейчас. Их время — это не только краткие полтора часа до концерта, это еще и мгновение «после жизни разлуки».

Образ Пианистки в исполнении **Любови Губернаторовой** поражает с первых минут появления на сцене. Существует какой-то навязчивый стереотип «сценической иностранки», который Пианистка Л. Губернаторовой полностью разбивает. Уже через несколько минут начинается ей верить, и где-то внутри возникает чувство, что ты готов идти за правдой этой женщины на край света. Ее француженка совсем не похожа на **Мари Лам-**

баль-Рязанову из кинофильма **Валерия Ахадова** (1989) в исполнении **Ани Жирардо**, основная черта образа которой — преданное служение искусству, музыке, а библейские мотивы в фильме не играют практически никакой роли. История библейской Руфи для Пианистки в вологодском спектакле звучит как эпиграф ко всей ее жизни. Это она, иностранка, так и не научившаяся говорить по-русски без акцента, растратившая в лагерях европейский лоск, молодость, нежность, несет в себе те веру и одержимость, которые помогли когда-то язычнице-моавитянке стать прабабушкой царя Давида. В ее поведении резкие переходы от официального «милейший» к грубому: «За то шалашовку поняли отлично!» Но эта

резкость всего лишь защита. Прошедшая унижение лагерей и зон, женщина вдруг становится наивной, доброй и совсем-совсем родной, утешая свою племянницу: «Тихо, милая, тихо. Если мы сейчас примемся выливать все наши слезы... Улыбнемся? Смотри-ка на меня! Видишь, как хорошо? Дай вытру тебе слезки». И как в детстве, доверчиво припадает к ней Маша. Соединяя гармонично в своей героине и «мадам» и «тетушку», Любовь Губернаторова без надрыва, без ложного пафоса рассказывает эту непростую, героическую судьбу.

Актрисе **Ольге Бороздиной** удалось трогательно и эмоционально верно передать ту удивительную перемену, которая за маленький отрезок времени произошла в душе Маши, Дамы, племянницы Пианистки, приехавшей в эту глухомань только для того, чтобы вырвать у своей «тетушки» подпись под письмом. Это письмо Маша должна «передать знакомому дипломату... атташе по культуре, который навсегда улетает в Париж». Решительная, даже немного грубоватая в репликах максималистка, постоянно подгоняемая сигналами автомобиля невидимого Боба, она уверенно и четко ве-

дет словесную дуэль со своей вновь обретенной родственницей. Круглый, лишенный острых углов стол, что разделяет их, порой напоминает арену, где вечное движение по кругу ускоряет темпоритм. И эта Дама, словно сошедшая с картинки из другой жизни (а она даже в это помещение приходит через иную — не как остальные персонажи — дверь!), в финале спектакля вдруг растворяется, а вместо нее возникает обиженная, недолюбленная, захлебывающаяся слезами девочка Маша с тоненькими косичками, до поры скрытыми под тяжелым париком. Это перерождение происходит под эмоциональные звуки **Прелюдии № 5 соль минор Сергея Рахманинова**. Девушка стаскивает с фанерного молота тетушкину шаль и натягивает ее себе на плечи, словно вместе с судьбой далекой Руфи, собирательницы колосков, родившей от нелюбимого сторожа-инвалида двух детей.

Старая зановенная шаль, как судьба моавитянки из древней истории, удивительным образом соединяет в себе судьбы двух женщин середины XX столетия: и француженки Пианистки, добровольно и безропотно принявшей все, что уго-

Руфь — Л. Губернаторова, Завклубом — И. Ломанович





*Дама — О. Бороздина,
Руфь — Л. Губернаторова*

товано ей на родине мужа, и маленькой москвички Маши, родившей от нелюбимого мужа будущих героев.

В спектакле существует еще один персонаж. Казалось бы, небольшая роль, Завклубом, благодаря таланту актера **Игоря Ломановича**, становится тоже одной из главных. Завклубом существует как бы рядом с основной действенной линией, олицетворяя собой то вечное русское долготерпение, которое помогает выжить и выстоять в самых страшных условиях и войны, и лагерей. Его неведение граничит со святостью. Он не знает, какие страсти кипят здесь и сейчас в перепалках Пианистки и Дамы, он лишь иногда появляется, чтобы еще раз убедиться, что все идет как надо, что сельские ребяташки, пришедшие пеш-

ком по снегу и пурге за семь километров со своим учителем, все-таки услышат настоящий фортепианный концерт. И у зрителя наворачиваются слезы на глаза, когда, смущаясь, Завклубом, так долго и трепетно ждавший этого концерта, сделавший, пожалуй, все возможное и невозможное, чтобы концерт состоялся, говорит, что «...детишек всего трое, так что...» Игорь Ломанович, создавая образ представителя сельской интеллигенции, не ищет нарочитых «деревенских» интонаций, не унижает своего героя, а возводит его образ в ранг истинных святых земли русской.

Еще об одном важном герое спектакля хочется сказать особо. Это Время. Время как незримое действующее лицо присутствует здесь, торопит или за-

ставляет остановиться, вспомнить, подумать, взглянуть друг другу в глаза. Время как главный герой ведет себя порой своевольно и не считается с желаниями и нуждами остальных персонажей: оно сжимается и растягивается, застывает и ускоряет бег. Время играет в свои жестокие игры, расставляя героев, как шахматные фигурки на доске судьбы, отбрасывает их в далекое прошлое революции и даже библейской истории, затем швыряет обратно, в постхрущевские времена близящегося застоя. В спектакле вологодского театра «Сонет» все подчинено неумолимому велению Времени.

Пока писалась эта рецензия, пришла радостная новость: **Государственная молодежная премия Вологодской области в сфере культуры и искусства** в 2021 году присуждена **Молодежному экспериментальному театру-студии «Сонет»** за создание инклюзивного спектакля по повести **Ш. Дрейпер «Привет, давай поговорим!»** Постановка осуществлена силами **«Театра рабочей молодежи»** (руководитель **Ольга Бороздина**). Театр живет и достигает новых высот...

Зоя БОГОЯВЛЕНСКАЯ
Фото предоставлены театром

СЕВАСТОПОЛЬ. Трагическая буффонада

Повесть **Н.В. Гоголя «Нос»**, несомненно, сценична. Она обладает четкой композицией, в которой каждый эпизод соотносится с новым этапом поиска майором Ковалевым его собственного пропавшего носа. Время и пространство, связанные с этим неординарным событием, ограничены всего-то двумя весенними неделями в Петербурге, однако драматургический конфликт приобретает черты безмерности и универсальности. Герой сталкивается с миром иррациональных, абсолютно ему неподвластных и непонятных сил. Они воплощают древнейший рок, как будто пришедший из античных времен: он безличен, преследует человека и настигает его посреди довольства и безмятежности.

В «Носе», считает знаменитый исследователь творчества Гоголя **Юрий Манн**, нет конкретного носителя фантастики, но есть немотивированные ничем фантастические события, которые существуют на уровне быта, есть параллели с художественным миром **Гофмана и Кафки**,

в новеллах и романах последнего фантастический и реальный мир совпадают. В повести «Нос» персонажи воспринимают очеловечивание носа почти как рядовое событие.

Известный петербургский режиссер **Яна Тумина** поставила в **Севастопольском ТЮЗе** спектакль по повести Гоголя, являясь также автором инсценировки и сценарием. Это постановка с элементами постмодернистской эстетики и эстетики театра абсурда, с обращением к приемам театра кукол и комедии дель арте, с цитатами из спектаклей и литературных источников. Она повествует о максимальном отчуждении человека от мира, в котором он живет, о разрушении жизненных связей, о низведении человека к абсолютному ничтожеству, практически, к пустоте.

Несмотря на то, что со сцены звучит текст Гоголя, художественным языком спектакля становятся визуальные и музыкальные образы, запахи, партитуры света (художник по свету **Василий Ковалев**) и цвета (художник по костюмам **Анис**



«Нос». Сцена из спектакля

Кронидова). Рисунок роли каждого персонажа основывается на пластике и пантомиме (хореограф **Алишер Хасанов**), а своеобразный саундтрек (композитор **Дмитрий Максимачёв**), включающий и лирическое соло фортепьяно, и стрекотание пишущих машинок, отражает все «шепоты и крики» — голоса большого города.

Сценическое пространство раскрывает образ Петербурга как темное, пыльное, мрачное, ирреальное место, которое находится в движении, бесконечно преобразуясь в новые формы. «Умопомрачительный и с ума сводящий город», — высказалась о Петербурге в одном из интервью Яна Тумина. По замыслу режиссера, плоский черный задник представляет сложную конструкцию со множеством разновеликих и разноуровневых окошек (художники-технологи **Нил Бахуров**, **Изабела Ананикян**), из которых льется свет, исходят световые лучи. Они скрещиваются, высвечивают фигуры, погружают их во тьму. Открывается окно — возникает мизансцена: напри-

мер, газетная экспедиция, где мельтешат люди, подаются объявления, обсуждается продажа крепостных наряду с вещами. Так воплощается тема человеческой несвободы, а ее художественной метафорой становится решетка. На сцене в начале спектакля птичка в клетке, затем в одном из небесных окошек за решеткой появляется **Иван Яковлевич**, цирюльник (прекрасная работа **Сергея Букова**), взирющий на мир с божественной высоты. Решетку образуют и совершенно плоские черные колонны Казанского собора, среди которых майор Ковалев теряется, сжимается перед ликом Бога.

Трагическое и буффонное уравниваются в режиссерском замысле Яны Туминой, а в характеристике каждого персонажа подчеркивается гротескное начало, доведенное до абсурда. Разговор майора Ковалева в растрепанной одежке с собственным парадно одетым носом, который к тому же усердно молится, — делает кощунственной и бессмысленной эту молитву. Ощущение абсурда возникает постепенно, накопи-



Сцена из спектакля

вается, превращаясь в новую реальность. Буффонная пантомима нахальных чиновников за работой (несомненная удача хореографа Алишера Хасанова) — веселый танец, исполненный руками, с шумом, ударами, включающий манипуляции перьями, чернильницами и документами, заканчивается тем, что персонажи закрывают лица мятой бумагой, становясь бумажками. По черной сцене летает то ли пыль, то ли снег из белой бумаги, как прах времен, как продолжение темы бессмысленности жизни. В финале бедный Иван Яковлевич откуда-то из ящика снизу вверх смотрит на пишущих чиновников, и между ними абсолютное отчуждение. Мир простого человека и мир официальный не имеют точек соприкосновения, это уже не Гоголь, а Кафка.

Лейтмотивом постановки становится тема идентификации человека в абсурдном мире. Дважды в спектакле звучит гоголевская фраза, акцентирующая внимание на замысле режиссера: «Без носа человек — черт знает что: птица — не птица,

гражданин — не гражданин, просто возьми да и вышвырни в окошко». Человек — это социальное животное, как считали древние, или «голое двуногое животное», как определил бесприютный король Лир? Гоголевский майор Ковалев — существо какое-то неопределенное. Он по чину коллежский асессор, но почему-то кавказский, что несколько сомнительно для окружающих, поэтому ему нравится называться майором, хотя по сути он не майор Ковалев, приехавший в Петербург искать место службы, значит, ни места, ни дома толком у него нет. Ему нравится флиртовать с девушками, но жениться не готов. Теперь и носа лишился...

Александр Ревков в роли майора Ковалева создает образ на грани театральной условности и психологической достоверности. Молодость актера, несоответствие возрасту тридцатипятилетнего майора Ковалева, определяет сценическое поведение героя, логику его печального взросления. Первое появление героя Ревкова на сцене в белой ночной рубаш-



Иван Яковлевич — С. Буков

ке — пантомима, картина пробуждения, когда он и потягивается, и переворачивается, играет, как молодой зверек, с одеялом, спадающим едва ли не с колосников, как тяжелая алая мантия, предвещающая трагедию и жертву. Он и глупости совершает по молодости, пишет дурацкое письмо предполагаемой колдунье штаб-офицерше Подточиной, упорно добивается правды, считая, что в жизни существуют законы, логика событий, и на глазах зрителей не то, чтобы взрослеет, а сжимается под ударами безличного рока. Ритмически рисунок роли напоминает график: радостная энергия утреннего пробуждения переходит в лихорадочные движения человека, загнанного в угол, а потом в апатию и безволие. И все начинается сначала. Человек, даже такой живой и трогательный — часть абсурда жизни...

Актерский ансамбль основывается на существовании двойников-симулякров, которые в дальнейшем представляют череду зеркально отражающих друг друга персонажей. Майор Ковалев и его нос —

двойники, Ковалев и цирюльник втянуты в одну фантазмагорическую историю — они тоже двойники, на это указывает их круговой парный танец. Есть и бессловесные персонажи, воплощающие силы судьбы, их олицетворяют горожанки, снующие по городу в одинаковых темных платьях, и старушки-прислужницы в храме в пыльных балахонах, и бабушка с птичкой и хворостом, как будто из немецкой романтической сказки. Мы видим приращение мирового хаоса, его нетворческое дробление.

Однако режиссер убеждает зрителя, что созданный им мир весьма условен, есть дистанция между фантазией постановщика, повестью Гоголя и реальной жизнью. Так, зрителей и сцену разделяют стопки книг, перевязанные бечевкой. Акцентируется временной анахронизм, например, когда герой **Александра Костелова** (Нос) расстегивает молнию на мундире с золотым шитьем. Артисты произносят текст за персонажа и от автора. Мизансцены разностильны: ящик, из которо-



Сцена из спектакля

го появляется цирюльник, напоминает о кукольном театре, доктор с его ассистентками явный персонаж комедии дель арте. Возможно, это искаженный мир глазами майора Ковалева или сон?

Тем не менее, сценический образ спектакля обладает завершенностью, он представляет замкнутое мрачное пространство, внутри которого создано бесконечное игровое поле, свойственное постмодернизму. Задумка талантливая, сделано мастерски, артисты играют в быстром темпе, используя эффект неожиданности. Очень интересно следить за нестандартными сценическими решениями отдельных эпизодов. Режиссер имеет право на индивидуальную интерпретацию текста с помощью театрального языка.

Ты выходишь из зрительного зала, перечитываешь Гоголя и понимаешь, что спектакль соотносится с художественным миром повести «Нос» по принципу чертежа и картины. Сочный, эмоциональный, полный юмора язык повести рисует Петербург яркими красками.

Весна! «День был прекрасный и солнечный... Дам целый цветочный водопад сыпался по всему тротуару». Это не сухонькие пыльные старушки, а девушки с нежными пальчиками, в шляпках, «легких, как пирожное». Жизнерадостный майор Ковалев с роскошными бакенбардами, с тайными надеждами на счастье... А самому Гоголю едва ли 24 года. Он неслучайно указывает точную дату невероятных событий: с 25 марта по 7 апреля — это время ледохода по Неве, когда льдины несутся стремительно, грохот такой, что не слышно человеческого голоса. Страшно и весело! А Петербург, умытый, пронизанный сыростью, солнечный, заполненный людьми, невероятно красив...

Как жаль, что гениальный текст Гоголя пропадает в поле современного постмодернистского театра. А есть ли в России режиссеры, которым интересно воплотить глубины великих русских книг?

Марина НАУМЛЮК

Фото Юрия ЮГАНСОНА предоставлены театром

СКОПИН. Улыбка Антигоны

В октябре 2021 года спектакль Молодежного театра «Предел» из города Скопина Рязанской области «Мы не умрем сегодня вечером» по пьесе Жана Ануя «Антигона» принял участие в XIII Московском международном театральном фестивале моноспектаклей SOLO.

Режиссер Владимир Дель не хочет возводить никаких четвертых стен. Елена Талалаева объявляет автора, название пьесы и с улыбкой анонсирует представление всех ее героев. Она садится на колени перед табуреткой, на которой стоит странный предмет, размером с таз, но похожий на летающую тарелку. Предмет оказывается своеобразным барабаном, на нем актриса отбивает ритм, будто озвучивая шаги подступающей трагедии. Ее предыстория подана как горячий репортаж — Елена Талалаева превращается в ведущую: надевает туфли на высоком каблучке, подтягивает повыше маленькое черное платье, которое становится еще короче. Она напоминает нам о гибели в междоусобной схватке за власть братьев Антигоны Этеокла и Полиника. Первому оказаны все почести, положенные герою, второй объявлен царем Креонтом предателем, тело его под страхом смерти запрещено хоронить, оно отдано на растерзание зверям...

Ведущую новостей сменяет ведущая спектакля, она с улыбкой объявляет первую сцену: Кормилица и Антигона... Вместо туфель — кроссовки, и Антигона под тревожные и одновременно бравурные ритмы фламенко радостно рассказывает няне о том, как переменялся для нее мир, как он перестал быть серым и тусклым, как обрел краски — розовые, желтые, зеленые... Подбрасывая разноцветные платки, какие-то платья и блузки, Антигона пускается в дышащий счастьем и блаженством танец.



«Мы не умрем сегодня вечером».
Антигона — Е. Талалаева

Конечно, он кажется оксюмороном, поскольку речь-то идет о том, что Антигона хоронила убитого брата. Смерть Полиника вовсе не дает повода для веселья, как и угроза казни самой Антигоны, нарушившей запрет Креонта. И все же Владимир Дель настаивает на том, что здесь необходимо показать мощный выплеск радости, которую испытывает Антигона, исполнив свой долг. Долг сестры для нее выше несправедного государственного закона. Верность этому долгу и наполняет Антигону-Та-

лалаеву удивительным светом, одаряет ее бесстрашием и решимостью идти до конца.

Вообще, спектакль В. Деля — не про выбор. Для Антигоны его нет. Нет вопроса: хоронить или не хоронить? Соответственно, нет вопроса: быть или не быть? Здесь, как в стихах Бориса Пастернака, «продуман распорядок действий и неотвратим конец пути». Только в отличие от пастернаковского Гамлета, никого «моления о чаше» быть не может. Выбор сделан. Спектакль — о том, как вести себя после выбора, об ответственности за выбор. И не важно, что силы катастрофически неравны, у Антигоны нет даже шанса, какой был у Давида в битве с Голиафом. Хор в спектакле В. Деля благодаря перевоплощениям Е. Талалаевой принимает самые разные обличья. В какой-то момент актриса надевает мышшиного цвета шубу с капюшоном, садится на пол, зажав между ног перевернутое жестяное ведро, и со злобной гримасой, ударяя по ведру ладонью, будто вдальбывая в наши мозги истину, вещает: «Чернь никогда не будет любить царей, даже если те будут их кормить с ложки. Все, о чем должен заботиться царь — это о собственной власти!» И еще: «Самый страшный грех в государстве — это не убийство и не воровство, и не святотатство, а публичное непочитание власти!» И тут же звучит **бетховенская «Ода к радости»**, не позволяющая ни на секунду сомневаться во всепокрушающей силе власти. Тем не менее, Антигона смеет такой власти противостоять. Такая Антигона, несомненно, имеет право на улыбку. Она подтаскивает на авансцену защитный плащ, играющий в данном случае «роль» тела Полиника, разворачивает его, становится на колени, зажимает в кулаки горстки земли, которая сыплется на расстеленный плащ из ее рук. «Как же это чудесно», — говорит она с улыбкой. Приникает лицом и телом к этой земле...



Антигона — Е. Талалаева

И только потом меняется настроение — с болью заговорит Антигона о своем жене Гемоне. Улыбка сойдет с ее лица, хотя у Е. Талалаевой — ведущей спектакля, которая объявляет очередные сцены, у Е. Талалаевой в образе Хора, у Е. Талалаевой в остроумно придуманных режиссером образах рекламы (тексты **Аси Волошиной**), улыбка останется.

По условному периметру сцены поставлены вешалки, на них — одеяния персонажей, в которых будет перевоплощаться актриса: алый плащ Исмены, уже упомянутая серая шуба с капюшоном, шинель Гемона и Стражника, темное платье Креонта... Одежды висят с широко распростертыми рукавами — в



Антигона — Е. Талалаева

них вставлены палки. Каждый такой силуэт напоминает пугало...

Актриса надевает туфли, алый плащ, снова подтягивает повыше платье: превращается в Исмену — привлекательную и победительную. Исмена «включает» старшую сестру: старается быть логичной, рациональной, убедительной. Но главным мотивом монолога оказывается живущий в ней страх, что преступление Антигоны ударит и по ней; она боится, что ее тоже схватят. А потом с Исменой происходит метаморфоза, она будто берет на себя функцию Хора и вдруг от его имени сексуально-вкрадчивым голосом рекламирует косметический салон «Антигона».

Антигона снимает с вешалки шинель, которая для нее и для зрителя — и есть сам Гемон, нежно обнимает, расстилает и, счастливая, вытягивается рядом. Предметная среда спектакля тщательно отобрана, тут нет и не может быть ничего случайного. С самого начала на сцене — заметных размеров рыба. До поры до времени этот бутафорский предмет оставался для зрителя загадкой, но вот Антигона берет эту рыбу, прижимает к себе, укутывает в плащ, который играл роль тела Полиника. Под католическое песнопение берет завернутую, как нерожденного ребенка, рыбу на руки. В Дель не боится этих, мягко говоря, смелых ассоциаций: Антигона — Мадонна. А рыба, как известно — символ Христа... Пространство-время в спектакле не имеет границ. История, рассказанная театром, происходит везде и всегда. Фивы становятся образом мира, а время мифа — нашим временем. Но не только поэтому в спектакль вторгается реклама косметического салона «Антигона» или греческих глазных капель «Око за око». Этими юмористическими вторжениями режиссер резко переключает настроение зрителя, сбрасывает его напряжение, добивается эффекта острашения. Перед нами разворачивается театральное действие, решенное в русле брехтовских традиций. Мгновенные переключения Е. Талалаевой не только от одной роли к другой внутри пьесы Ж. Ануя, но и перепады «температуры» в рамках одной роли демонстрируют высокий класс искусства представления. Вот и в сцене с Гемоном она резко отрывает от груди сверток с «рыбой-ребенком» и с силой швыряет его на землю. Осознание скорой неизбежной смерти заставляет прогнать Гемона. Раздирающая Антигону боль бросает ее в истерику, она собирает свои разноцветные тряпки и бросается с ними на пол — в «объятия» шинели.

Похожая амплитуда эмоций овладевает Антигоной в сцене с Кормилицей,



Сцена из спектакля

когда она прощается с ней. Антигона мерзнет, просит Кормилицу укрыть ее, хотя сама укрыта шинелью-Гемоном. Пожалуй, единственный раз в глазах Антигоны читается страх, но он быстро проходит, с нежностью она говорит о собаке Милке, доверительно просит Кормилицу позаботиться о ней, разговаривать с ней, как с человеком. Но вдруг — эмоциональный срыв. Антигона надрывно кричит, чтобы Кормилица убила собаку, если та будет по ней токовать.

В ритмичном танце Е. Талалаева надевает военные сапоги и шинель — время появиться на сцене Стражникам. Актриса столь технически оснащена, что ей подвластна и клоунада, элементами которой она великолепно владеет. В пла-

стическом рисунке появляется отголосок чаплинской походки, только поданной гротескно. Стражник у Е. Талалаевой — кукла, ведомая невидимым кукловодом. При этом Стражник одержим двумя пристрастиями: к алкоголю, ибо находится в изрядном подпитии, и к театру, ибо изрекает стихотворный текст из «Антигоны» Софокла (в переводе С. Шервинского и Н. Познякова): «Ведем ее: поймали мы девицу, когда умершего обрядом чтила...» Позже, уже после приговора, Стражник, как китайский болванчик, будет покачивать головой и издевательски-противным голосом повторять за Антигоной текст письма, которое она будет диктовать для Гемона. За услугу Стражник получит кольцо Антигоны, которое затем уйдет

с аукциона. Аукцион — как и реклама — режиссерский ход, он будто выталкивает зрителя из пространства трагедии, но на самом деле бросает на нее особенный отсвет, кажущийся бытовым пласт оттеняет значимость и высоту свершающегося в сфере духа.

Е. Талалаева ставит одну табуретку на другую, сверху — ведро, все это накрывает шубой, потом водружает тот самый металлический «барабан». Потом мы поймем, что это сооружение — трибуна для Креонта. Актриса надевает темное платье Креонта, с улыбкой объявляет кульминационную сцену: «Царь и Антигона». Креонт, старающийся быть позитивным, произносит свой утешительный монолог, а в ответ получает сверхэмоциональный выплеск Антигоны на французском языке, на котором и написана пьеса. Большинство зрителей слов, исторгнутых в крике Антигоной, не понимают, как большинство из нас, наверное, не приняли бы избранный ею путь. Но голос звучит «из всех сухожилий», и, кажется, не обязательно понимать каждое слово, чтобы воспринять общий смысл яростной решимости быть верной самой себе.

В. Дель цитирует историю про Пилата: Креонт берет тазик с водой, моет руки. И опять звучит «Ода к радости» Бетховена, поддерживая тему торжества власти. Креонт надевает белую балалаку, становится похожим на куклуксклановца и с той самой трибуны вещает о том, что прикажет казнить Антигону. Прием довольно прямой, но вовсе не противоречащий смыслу пьесы Ж. Ануя. Антигона противостоит именно преступной власти.

В. Дель пошел на значительные сокращения текста, сделал он это умело и уверенно. Единственное, о чем можно сожалеть, что в спектакле не сохранена история о телах Этеокла и Полиника: в пьесе Креонт признается Антигоне — тела братьев были так изуродо-

ваны в битве, что невозможно понять, кто из них кто. И тем не менее, Креонту было важно одного из них вознести как героя, а другого заклеить как предателя. Это признание кратно умножает цинизм власти и кратно увеличивает ценность сопротивления такой власти. Если бы такой «сюжет» остался в ткани спектакля, то он сделал бы режиссерский замысел еще более рельефным.

Е. Талалаева-Гемон в сцене с отцом Креонтом надевает футболку и вязаную шапочку. Музыкальная тема Гемона противостоит «Оде к радости». Звучит «Smoke On The Water» группы «Deep Purple». Неудивительно: рок тех времен был неотторжимо связан с протестным движением. Гемон тщечно требует от отца спасти Антигону...

В финале Е. Талалаева надевает плащ Полиника и от имени Хора совершенно бытовыми интонациями рассказывает о смерти Антигоны и Гемона, разделившего с ней участь, о самоубийстве матери Гемона Евридики, которая перерезала себе горло...

Актриса расстилает плащ, и уже Кормилица собирает разноцветные тряпки Антигоны, заворачивает их в плащ, бросает на него горсть земли — хоронит... А потом Исмена брезгливо выбрасывает этот плащ с тряпками, говоря, что те, кто остался в живых, постепенно будут все забывать...

«Мы не умрем сегодня вечером» — о чем это название? Видимо, о нашем выборе, отличном от выбора Антигоны. У каждого из нас тысячи причин, чтобы договориться с собственной совестью. Мы не готовы пойти даже просто на неудобства, пожертвовать чем-то несоизмеримо малым по сравнению с жизнью, например, комфортом, чтобы быть верным внутреннему нравственному закону. Тех, кто готов — единицы...

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ
Фото Андрея ПАВЛУШИНА

ЯРОСЛАВЛЬ. Пожар в Эфесе

Написанная ровно полвека назад пьеса Григория Горина «...Забить Герострата!» в Театре драмы имени Федора Волкова ставится не впервые. В начале 1970-х она уже была показана ярославскому зрителю. Каким был тот спектакль, уже мало кто помнит. Но можно ответственно сказать: в новой постановке пьеса наполнилась актуальной энергетикой. С нее не просто сдули пыль — спектакль живет сегодняшним чувством жизни: тревожной, опасной, непредсказуемой. В нем минимум дидактики и максимум травмирующей неопределенности как симптома момента. Он не о памяти и забвении, а о зыбкости почвы и непредотвратимых угрозах бытия. Таковы, пожалуй, смысловые курси-

вы постановщика — художественного руководителя театра Сергея Пускепалиса, его заявка на новое прочтение.

Традиционно спектакль шел на разных сценах под аналитическим присмотром специально введенного в действие Человека театра — отечественного интеллигента, человека культуры, обремененного университетской эрудицией и трудным знанием о несовершенстве бытия. Пускепалис упраздняет этого резонера-мудреца, заменяя его немного запыленной гедессой, яркой, эмоциональной дамой в желтом беретике. Она быстрой пробежкой осваивает авансцену, порой строит зрителей, чуть ли не хватая их за руки, и в итоге увлекает млеющих от жары, равнодушных к прошлому туристок в экскур-

«Забить Герострата!» Сцена из спектакля





Герострат — И. Коврижных, Клементина — Т. Коровина

сию по руинам в современном Эфесе.

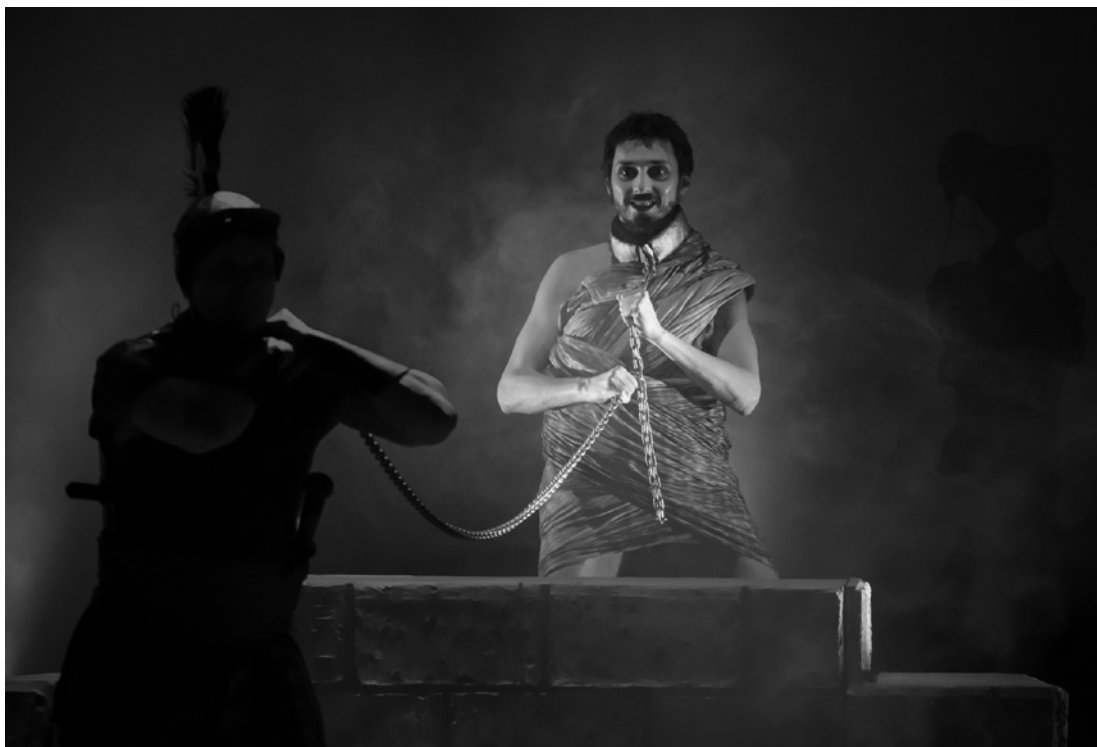
Персонаж **Александры Чилин-Гири** в этой роли попадает в историю, как кур в ощиц, много зная о ней, но мало понимая и ничего не умея предотвратить. Или почти ничего. Общается с залом. Подсматривает из-за кулисы. Врывается иногда на сцену, не в силах удержать страстные реакции на ход действия. Ну и «немножко колдует», иногда показывает «будущее», зажигая свет в зале. Она становится античным хором в своем единственном числе, сопереживая происходящему и экспрессивно комментируя его, — вроде бы представитель зрителей; но это неточно.

Правда театра на сей раз — прежде всего правда пламенных энергий, кипящей на сцене жизни, избытка страстей. Готовых истин театр не предлагает. Нет и нарочитого жонглирования мыслитель-

ными парадоксами о праве на забвение, войнах памяти, силе закона или еще каких-то отвлеченных материях. Спектакль — не притча, а фрагмент дымящейся жизни, выхваченной из пожара в сожженном Геростратом храме Артемиды.

Текст пьесы подсокращен — и довольно грамотно. Что же осталось? Осталась и представлена зрителю жутко убедительная история о рождении, созревании и торжестве зла.

Постановка сфокусирована на взаимоотношениях людей, быта здесь нет, сцена почти пуста. Кажется, режиссерским заданием художнику-постановщику (**Алексей Вотяков**) была рекомендация ничем не отвлекать зрителя от того, что происходит в разговорах. Костюмы героев (художник **Фагиля Сельская**) несут отпечаток условной верности античным воспоминаниям, раз уж у истории есть



Герострат — И. Коврижных

такая подоплека, а иной раз напоминают и что-то вполне современное.

В антракте у меня за спиной умный зритель объяснял своей спутнице, что Герострат — авантюрист, но отнюдь не Остап Бендер. У Остапа есть план. И не какой-нибудь там брехтовский Артуро Уи, добавлю я; у Артуро тоже есть исходные задания. Герострат же по максимуму импровизирует, пользуясь моментами, талантливо их эксплуатируя, спонтанно и беззастенчиво используя слабости людей, с которыми сталкивает его судьба... По крайней мере, в Театре имени Волкова это именно так. И исходно у **Ильи Коврижных** он вовсе не злодей. Кажется, кульминация роли — это рассказанная Геростратом со сцены история о подмене петухов. Напомню: рассказчик задумал сделать бизнес на петушиных боях, взял кредит и купил отличного петуха.

Потом пошел к поднаторевшему в этом странном спорте профессионалу-держателю петушиной фермы и договорился, что его, Герострата, петух сразится с любимым из петухов соперника. Исход поединка кажется предрешенным: петух Герострата явно сильнее. Однако в итоге он гибнет. Воля богов, так думает Герострат, расплата за грехи. Но тут же слышит гнусный смех старого раба, осмеявшего недотепу, не заметившего, что хозяин фермы дважды подменял своего изнуренного боем петуха на свежего близнеца...

Здесь кончается вера в благой промысел и начинается рискованная схватка с обстоятельствами. Начинается игра. Герострат у Коврижных — азартный игрок, актер-виртуоз, который, осознав полную неудачу своего земного бытия, пытается ее компенсировать, даже гиперкомпенсировать. Ну, например, сжечь храм и



«Забить Герострата!» Сцена из спектакля

объявить об этом, чтобы прославиться и остаться в веках.

Пусть, так сказать, красного петуха. Чем не задачка?

Коврижных наделяет своего героя лихорадочным азартом, дерзостью смертника, его Герострат почти постоянно пребывает в экстазе боя с судьбой, в горячке импровизаций. Собственно, откровенного неудачника мы уже и не видим. На сцене с самого начала победитель, который, однако, не останавливается на достигнутом, а всеми силами пытается плыть в собственную революцию дальше. Не веря ни в бога, ни в черта. И у него это замечательно, надо признаться, получается.

В каждом из поединков он — ожидающий суда и казни арестант — изначально в слабой позиции. Щуплый полуголый зюлик, с какой-то нелепой тряпкой, на-

крученной вокруг пояса, лохматый, потный, вонючий... Но пара ловких словесных кульбитов всякий раз делает его победителем. Почти всякий раз.

Герой Коврижных отвратителен в своей победоносности. И чем дальше, тем круче замес совсем не фантастической удачи. Хочет ли Герострат с самого начала захватить власть в городе? Он даже не думает о таком счастье. Но ему не остается ничего другого. И вот тут в спектакле перчатка судьбы выворачивается наизнанку. Герострат с каждым из своих собеседников ведет себя так, а не иначе, потому что другого выбора у него нет. Или бездарно погибнуть — или выжить. Ну а чтобы выжить, нужно рисковать. Стать любовником жены наместника и убедить самого наместника, что только наш герой может подставить плечо старику, которого никто не любит.



Клеон — А. Кузьмин, Крисипп — В. Кириллов

Странный, шальной эрос гуляет по просторной сцене театра, когда там царит Герострат. А он царит, он почти всегда в центре и часто на возвышении, которое, конечно, не похоже на трон, но чем-то и напоминает... Герострат становится общим любовником, соблазняет всех и каждого. Он неотразим.

Недотепистый тюремщик (**Руслан Халюзов**) легко поддается на подкуп за крупную монету. Ростовщик Крисипп (**Валерий Кириллов**) покупается на возможность подзаработать по-крупному, растиражировав и продав записки Герострата. У Кириллова Крисипп изощренно изворотлив. Как и Герострат, но лишь малейшей примеси идеализма и сосредоточен исключительно на коммерции. На своей житейской деланке он достиг максимума возможного. Нет задач, которые ему не по плечу. И он не может

проиграть, победоносный отец мафии, убедительно эффективный менеджер, но он еще и тошнотворно неотразимый артист своего общественного амплуа. Маньяк житейской выгоды. Хотите увидеть законченного циника и опытного мерзавца — идите смотреть, как играет Кириллов. Он то нагло хрипит, то каркает вороной, то вьется ужом. В нем есть какая-то мутная чертовщина, не зря на сцене он возникает откуда-то снизу.

Молодая жена наместника Клементина (**Юлия Знакомцева**, в другом составе **Татьяна Коровина**), баловница, ткущая фантом богатого женского воображения. В ней есть что-то змеиное, это подчеркнуто облегаящим костюмом и пластикой: Клементина давно хочет сменить кожу. Точнее, не столько хочет, сколько, подобно Герострату, вдохновляется ситуацией, зажигается, откры-



Человек Театра — А. Чилин-Гири, Тиссаферн — С. Стёпин. Фото А. Соловьёвой

вает в ней возможность сменить холодное стариковское ложе на восторг наспех сочиненной взаимной любви. Поразительный момент, когда Клементина впервые появляется в тюрьме в «прикиде» актрисы архаического театра масок (возможно, древних мистерий). Она вся, по замыслу режиссера, погружается в *игру в любовь*, которая сначала кажется нелепой, неправдоподобной, но обретает плоть и кровь настоящего бытия. Герострату остается лишь подыграть этому фантазму, встроиться в него.

Наконец, повелитель Эфеса Тиссаферн (я видел очень убедительного **Сергея Стёпина**, в другом составе — это **Валерий Соколов**): донельзя эффектный, импозантный господин зрелых лет. Он красив отшлифованным искусством властвовать, привычной повадкой челове-

ка, который может позволить себе все. Реально все. Кроме разве пустяков. И вы не сможете ему возразить. Иногда он почти нежен, но может и горло перекусить, ему ничего не стоит.

В спектакле у Пускепалиса это злая, но яркая карикатура, начиная с первого появления, когда Тиссаферн принимает позу греческого божества. Рафинированный гротеск.

Развращенный властью, изысканный лицедей, не чуждый здравого смысла, но притом лишенный малейшего понятия об истине. Истина для него — это выгода момента. Как, впрочем, и для многих других на этой сцене. Он врет, как дышит, и не краснеет, алый цвет отдан только его тоге.

Ахиллесова пята Тиссаферна в спектакле — старость. Его не любит жена, и он

это знает. Его не любят эфесцы (греки — перса, с чего бы вдруг?). Он одинок и никем не понят. Вот на сочувствие этому стариковскому одиночеству, на понимание этого отщепенства, этой чуждости и ловит повелителя Герострат. И начинает им повелевать...

Удивительно, что партнеры Герострата не чувствуют себя проигравшими. Им кажется, что они по-прежнему на коне, в то время как ими пользуется бессовестный авантюрист. Это противоречие в постановке снова и снова заострено. Что-то шекспировское, скажем более общо — барочное, плывет над сценой. Игровая природа мира, зыбкость бытия...

Карьеру Герострата суждено оборвать архонту Клеону, выборному судье. **Алексею Кузьмину** в этой роли, по первому впечатлению, трудно открыть что-то новое. Его герой — данник, слуга закона. Он и у Горина, и у Пускепалиса безупречный представитель правовых норм, которые старается блюсти максимально честно. За эту честность, за умное следование порядку, за ясность бодрствующего сознания его уважают, но не понимают. Не понимает и Герострат, у него нет ловушки на Клеона. Парадокс в том, что Клеон в финале нарушает закон, осознав: другого способа остановить Герострата, который уже считает себя властителем Эфеса, у него нет.

В постановке дело не в осознании даже, а в пароксизме гнева, негодования и отчаянья, который овладевает Клеоном. Убийство Герострата становится пронзительной кульминацией его жизни. Кульминацией, упразднившей абсолютизм формального исполнения долга. Самосуд Клеона в постановке Пускепалиса — это действие живой совести, обязывающей принять на себя то, что формально считается злом, ради истребления воспринятого и пережитого как зло невыносимого масштаба и уровня.

Мне вспоминаются русские богословские споры начала XX века о непотивлении злу и о сопротивлении злу силой. Как снесло эту словесную эквилибристику ураганом столетия, часто дававшим

шанс выжить единственно усилием личной воли и сохранить себя — вспышкой личной совести.

У волковцев получился спектакль о хаосе бытия, против которого нет готовых мер, нет надежных, проверенных рецептов. О спазмах жизни (эти спазмы иногда материализуются в сильных иррациональных образных кульминациях, связанных с эпизодическими персонажами: ждущая явления или знака божества жрица Эрита — **Людмила Пошехонова**; спятивший в бешеном восторге почитания Герострата как сына божества горожанин — **Андрей Симонькин**). Спектакль о непреодолимой зыбкости и мучительной невнятице человеческого существования. Сделан он уверенно, и впечатление оставляет сильное.

И как с этим жить? А вот так и жить. Можно, конечно, ни с чем таким не соглашаться. Но поменять ничего нельзя. В финальной сцене режиссер гуманно дает подсказку. Заходит речь о строениях нового храма — и в качестве таковых на видеозащитке появляются и сменяют друг друга портреты подвижников человечества, мыслителей, художников, первопроходцев — почти по Карлейлю с его знаменитой книгой о героях и героическом в истории. Портреты специально подписаны, пусть даже это вроде как всем известные Чайковский или Королев. В нашем контексте это — персональные ориентиры в непрочно бытии.

Напоминание о вершинах человечества — ход отчасти публицистический, явно просветительский, но не оставляющий зрителя наедине с его бредом. (Горин, если помните, фиксировал здесь некую фигуру умолчания.) А между этими всплывающими портретами и зрительным залом — в густой тени — на постаменте, напоминающем могильную плиту, черными силуэтами застыли Клеон и экскурсоводша. Они прогорели дотла на наших глазах. Чего ради?

Евгений ЕРМОЛИН
Фото Татьяны КУЧАРИНОЙ

ДНИ УТРАТ И ОБРЕТЕНИЙ

VII Фестиваль молодой режиссуры «Артмиграция»

В Москве в сентябре в седьмой раз прошел фестиваль «Артмиграция», организованный Союзом театральных деятелей РФ (ВТО). Одно из традиционных фестивальных событий — лаборатория «40+» — в этот раз проходила под названием «Потеря». В широком же смысле можно распространить это название и на остальные проекты, сделав лейтмотивом всей «Артмиграции». Ведь так или иначе, каждая постановка обращалась к вопросу: из чего состоит личность человека, его самосознание, которое модно стало называть «идентичностью»? И что он теряет, отказываясь от той или иной ее составляющей? Герои спектаклей теряют — родину, душу, родителей, свободу, — и каждый раз «пересобирают» себя заново, учась жить с потерей или возвращая себе потерянное через новообретенный опыт.

Эта тема была заявлена уже первым фестивальным показом. Герой «Сказок Черного леса» А. Устинова (Национальный театр Карелии, Петрозаводск) обменивает на деньги и успех часть собственного «я». В основу спектакля легла романтическая сказка В. Гауфа про угольщика Петера, согласившегося заменить сердце куском мрамора. Однако здесь договор со злым духом — это не просто сказочный мотив, но метафора для знакомых нам реалий: сердце рассматривается героями как помеха для спокойного «позитивного» существования, посвященного развлечениям и накоплению денег. В спектакле сказка обретает отчетливый привкус современности. Сердце здесь продается не просто за деньги — за яркую рекламную картинку, за видимость успеха, за абстрактное «лучше всех». Эта инстаграм-

*«Сказки Черного леса». Эзекиль — А. Горшков, Петер Мунк — П. Касатъев.
Национальный театр Карелии (Петрозаводск)*





«Золото». С. Попова, Д. Савенков. Прокопьевский театр драмы им. Ленинского комсомола

ная реальность представлена ярко и подчеркнута театрально. В спектакле много интересных режиссерских находок. Рассказ о чудесах Шварцвальда превращается в набор рекламных кричалок. Фальшивые вздохи плакальщиц на похоронах богача становятся ритмическим музыкальным сопровождением для аукциона, где спешно распродают добро покойного.

Разочаровавшись в каменном сердце, Петер (**Петр Касатьев**) «вспарывает» грудь флакончиком с алой краской и извлекает на свет булыжник. Но за зрелищной оболочкой не теряется главное: суть сказки, притча о потере себя и обретении жизненного смысла. Отдавая то ненужное, «что дрожит и болит», Петер не обречен ни на какие адские муки. Он просто перестает быть человеком, и именно сама награда — отсутствие чувств, способность к быстрой наживе — и делается для него наказанием. Герой повидал весь мир, добился руки любимой девушки, но... «ничего особенного», — иронически повторяют его слова остальные персонажи, своеобразный хор, сопровождающий трагедию Петера. Устинов насыщает спектакль культурными аллюзиями и отсылками — от мадригала **Монтеверди** «Плач нимфы» до

текстов культовых философов — и они выводят историю на удивительную высоту обобщения, расширяют ее до вневременных и внепространственных рамок.

По-разному интерпретируют тему потери спектакли «Золото» **Н. Золина** (**Прокопьевский театр драмы им. Ленинского комсомола**) и «Корея оз» **С. Жамбаловой** (**Бурятский академический театр драмы им. Хоца Намсараева**). Действие обоих спектаклей разворачивается вокруг одного и того же мотива: расставания с родной землей. Пьеса **Екатерины Тимофеевой** «Золото» — о людях, которые, задыхаясь и кашляя кровью, не могут уехать из своего загазованного городка. Другой автор мог бы этим и ограничиться, но в пьесе есть нечто более глубокое: раздумье о корнях и мифологическом сознании, о том, почему иногда кашлять кровью легче, чем преодолеть в себе то глубинное, что мешает переменам.

Никита Золин, по моим ощущениям, пошел скорее по первому пласту истории. В итоге получилось злободневное социальное высказывание — но конфликт ушел вовне. В противостояние дружной семьи власть имущим — зловещим безмолвным людям в костюмах. Эти инферналь-

ные сущности то с иронической интонацией читают Писание, то курят, пуская клубы дыма, то облачаются в противогазы, невозмутимо наблюдая, как задыхаются главные герои. За социальностью как-то потерялась тема мифологических корней, упростился мотив, из-за которого Марьям (**Светлана Попова**) отказывается продавать дом и остается, по сути, умирать в нем вместе со своим сыном и матерью. Тем не менее, именно Прокопьевский театр первым взял для постановки свежую пьесу молодого драматурга, и это смелый для небольшого города эксперимент.

Спектакль «Корея оз» («Корея Оз» — как остроумно прочитал название один из участников фестиваля) посвящен трудовой миграции из Бурятии в Корею. Тема, заявленная театром, сложна и печальна, и тем неожиданнее становится почти праздничная яркость увиденного зрелища. Герои едут на заработки в розово-пластмассовый мирок. Властные структуры представлены надувной куклой-милиционером, совсем не страшной: конфликт здесь

сосредоточен внутри диаспоры и внутри каждого героя. Жизнь мигрантов развернута на сцене в серии очаровательных зарисовок — то почти водевильных, то трагикомических. Спектакль полон остроумных находок. Общественное мнение воплощают три бурятские «бабки» (их играют совсем юные актрисы), одетые в яркие халаты с логотипами соцсетей. Ночлежка для мигрантов — вертикальный станок с приколоченными друг над другом стульями, где располагаются, как в тесном улье, все герои. Зал бешено аплодирует прелестной «эротической сцене», в которой двое персонажей всего лишь... месят тесто, осыпая друг друга мукой. Все смены локаций — завод, больница, парикмахерская — очерчены с откровенной театральностью, меткими и узнаваемыми штрихами. При этом спектакль не распадается на отдельные яркие эпизоды. Режиссер уверенно ведет основную линию, анализируя, чего стоит, чем оборачивается для человека отказ от той жизни, в которой он укоренился. Чем ближе к фи-

«Корея Оз». Бурятский академический театр драмы им. Хоца Намсараева





«Мультки». Первый театр (Новосибирск)

налу — тем очевиднее становится и весь драматизм истории, и то, что веселость неунывающих героев — напускная, из последних сил.

Спектакль **Г. Суркова «Мультки» (Первый театр, Новосибирск)** подходит к теме потери радикально. Главный герой здесь начинает с переезда в другой город — и едва не заканчивает потерей себя, распадом сознания. За основу взят сложный, многослойный постмодернистский текст **Михаила Елизарова**, словно выворачивающий наизнанку штампы романа воспитания. Георгий Сурков находит, кажется, идеальный театральный язык для воплощения этого текста: на сцене — кошмарная клоунада, одновременно, как полагается жанру, провокативная и смешная. Провокация удалась: шокированные зрители толпами покидали зал во время спектакля. И

это тот случай, когда я могу восхититься силой художественного образа: ведь в самом спектакле, в сценической форме не было ни капли натурализма. Изнасилование здесь выглядит ироничным танцем; залу демонстрируют «голую грудь», нарисованную на хлопчатобумажной майке; в финале условной сцены секса герой брызгает в воздух водой из пластиковой бутылочки, а маньяк-расчленитель вытаскивает на сцену откровенно бутафорские части тел манекенов. И в то же время актеры и режиссер добиваются абсолютной веры зрителя в реализм происходящего, что, на мой взгляд, — победа чистой театральности.

И в этом, возможно, посыл самого спектакля. Потому что сценический мир вокруг главного героя — школьника Германа по прозвищу Рэмбо (**Максим Кудрявцев**) — близок к полному распаду. Гуман-



«Барыня». Барыня — Г. Камартинова. Буинский государственный драматический театр

нее всех выглядит жутковатая компания гопников. Люди, вписывающиеся в систему, кажутся адскими манекенами (не зря жертвы маньяка представлены именно кусками пластмассовых тел). Самые кошмарные герои — педагоги, словно вышедшие из хорроров. Двое из них — явная отсылка к Пеннивайзу, один — к Фредди Крюгеру; и даже психиатр (**Захар Дворжецкий**), говорящий правильные и милосердные вещи, здесь решен как пародия на сумасшедшего профессора из штампованного триллера... По-настоящему человеком кажется только Герман — жертва распавшейся реальности, вечный герой, затянутый в мир абсурда.

Этот спектакль, макабрический и жесткий, кажется, вызвал больше всего дебатов на обсуждении. Главным вопросом был вечный: «Зачем театр обратился к этой истории?» У меня, кажется, есть на него ответ. Когда все актеры в финале выходят из образа, стирают с лица грим, уподобляясь Герману, и тихо рассказы-

вают зрителю о дальнейшей судьбе героев, в спектакле появляется просвет надежды. Страшный мир опрокидывается в реальность и рассыпается. Вместо жутких личин на зрителя смотрят человеческие лица. Погрузив сначала в ад — особый, театрализованный, — актеры возвращают нас к реальной жизни. И она кажется более терпимой, чем прежде.

«**Барыня**» **Т. Кулова (Буинский государственный драматический театр)** стала единственным фестивальным спектаклем, обратившимся к русской классике, причем классике хрестоматийной, школьной. К утратам Герасима здесь добавляется и еще одна человеческая драма — разлука Барыни с сыном. Сама по себе идея соединить «**Муму**» с реальными письмами матери Тургенева — благодатна. В конце концов, прототипом Барыни стала именно Варвара Тургенева, и интересна задача показать, как из простых человеческих, вроде бы, чувств — материнской любви, одиноче-



«Пусть они всегда танцуют». Фрагмент обсуждения спектакля. Молодежный театральный центр «Космос» (Тюмень)

ства, — вырастает нечто чудовищное. Но реализации этой идеи, на мой взгляд, фатально не хватило цельности и целостности. И начинается это противоречие уже на уровне жанра. В программке он обозначен как «драма», да и страсти, проживаемые актрисами, выглядят вполне убедительно. Но многие режиссерские ходы как-то мешают полноценному погружению в драматическую историю. Татьяну и Муму играет одна и та же актриса (**Руфина Хаматдинова**), и такое решение кажется симпатичным; но отчего-то, перевоплощаясь в Муму, Татьяна читает стихотворение в прозе про великий могучий русский язык. Этот ход вызывает немало вопросов. Кто обращается к нам? Татьяна? Актриса? Муму?! И отчего именно этими словами, безусловно, важными, но никак не связанными с тем, что происходит на сцене? Мне не удалось прочитать здесь ни приема острашения, ни сознательного хулиганства, ни иронии — если режиссер вообще их за-

кладывал. Подобный прием повторяется на протяжении всего спектакля, каждый раз оставляя некоторое недоумение: вложенные в уста крестьян сложные, многослойные тексты Тургенева вызывают ощущение нестыковки, так как подаются с абсолютной серьезностью, и зазор между исполнителем и ролью в этих сценах никак не обозначен.

Гульзада Камартдинова в роли Барыни харизматична и темпераментна. Однако читаемые ею письма к сыну слабо связаны со сценическим действием. К концу спектакля ее линия оказывается совсем заброшенной, уступая место душевным терзаниям Герасима (**Тимур Шигапов**). Но и тут для меня многое осталось неясным. Мешает драматическому настрою финал, в котором Герасим методично душит Барыню и всех крестьян (Барыню, положим, большинство из нас с детства мечтало убить, но расправа с крестьянами как-то не располагает к сопереживанию). Загадкой осталась и



«sak-sok». Н. Батулла. Театральная площадка МОЙ (Казань)

внезапно исчезающая во время танца с Муму борода Герасима. Фраза одного из крепостных: «Герасима-то совсем не узнать стало», — не разъяснила увиденного, а лишь оставила еще больше вопросов. Уже упомянутое отсутствие цельности — и в костюмах: от бытовых — у крестьян, до условных одеяний Барыни и трико с балетками на Муму. Разумеется, эклектика имеет право на существование, но мне так и не удалось понять, в чем была цель приема в этом конкретном спектакле. Все это кажется тем более досадным, что в «Барыне» Буинского театра есть явные удачи. Эффектна и изящна сценография **Риммы Куловой**. Но обилие противоречий в режиссерском решении и инсценировке, на мой взгляд, не позволяют этим достоинствам соединиться в гармоничное целое, оставляя их лишь раду-

ющими глаз «изюминками» в общей размытой картине.

Тему потери близкого человека продолжает несколько неоднозначный спектакль-перформанс «**Пусть они всегда танцуют**» **И. Куркина (Молодежный театральный центр «Космос», Тюмень)**. Его герои переживают первую большую утрату: развод родителей. В основу спектакля легли размышления подростков о книге **Ульфа Старка «Пусть танцуют белые медведи»**. Неоднозначным же я назвала его за то, что все занятые в спектакле актеры — дети, рассказывающие, судя по всему, собственные задокументированные истории. Зазор между артистом и образом при этом заявлен минимально или не заявлен вообще, и это рождает сложные размышления относительно этичности режис-



«Потеря». Н. Арсентьева, М. Зориктуева. Эскиз лаборатории «40+»

серского хода. Однако эмоционально спектакль ощутимо «пробивает» — и не только обаянием подростков, которые держатся в заданном рисунке очень свободно. Собственно, перформанс начинается еще в зрительном зале: к каждой группке зрителей приставлен свой ребенок-проводник, образующий с ними «семью». После знакомства актер проводит «своих» зрителей на сцену, где выгорожено особое безопасное пространство — хюгге-детская с шалашами из пледов, с ковром, который глушит шаги, с мягким голубоватым светом.

Но расслабиться на этой обманчиво уютной территории не получится: взростлых зрителей то и дело выбивают из зоны комфорта. Юные актеры задают им далеко не самые простые вопросы, меняются с ними ролями (коллега около меня

ощутимо поежилась, когда в словах пятнадцатилетней девочки вдруг зазвучали безошибочно узнаваемые для большинства «родительские» клише: «Тебе ничего не надо», «Кручусь как белка в колесе, и никакой благодарности», «А могла бы сама догадаться»), да и сами истории распада семей звучат невольным укором. Хотя в спектакле нет лобового обвинения — здесь много игры, дурачества — и есть место театральному волшебству. Запоминается выразительная финальная мизансцена, когда пледы в руках мальчика и девочки превращаются в танцующих, нежно обнимающихся маму и отца — «пусть они всегда танцуют».

Финальным спектаклем фестиваля стал хореографический перформанс «**sak-sok**» **Н. Батуллы (Театральная площадка МОÑ, Казань)**. Назвать спектакль

перформансом достаточно сложно: скорее, это хореографическая фантазия на темы мифов. Перформативность заключается в том, что происходящее на сцене рождается здесь и сейчас: задана канва, а по ней пять артистов ткнут прихотливую историю. Здесь не только заявленные в аннотации вражда и братоубийство — в часовое действие без антракта уместился и целый космогонический миф, и история зарождения и взросления человека, и неистовая пляска смерти. Спектакль, безусловно, затягивает, погружая зрителя буквально в транс. Не последнюю роль в этом играют замечательные музыканты — весь спектакль идет под живой звук: горловое пение **Татьяны Ефремовой** и аккомпанемент «человека-оркестра» **Эрика Марковского** на нескольких инструментах, от драм-машины до самодельного лука — его тетива выступает в роли единственной струны. **Йусуф Бикчентаев** же существует сразу в двух качествах — учитывая особое настроение спектакля, хочется сказать «на стыке миров»: в какой-то момент он кошачьим движением перебрасывает свое гибкое тело в центр сценической площадки и превращается из музыканта в танцовщика, полноправного соучастника ритуального действия, которое исполняют нечеловечески пластичные **Нурбек Батулла** и **Марат Казиханов**.

Еще двумя важными размышлениями на тему утраты стали идущие вне основной программы фестиваля аудиоспектакль «**Время, которое**» **С. Александровского** (Библиотека СТД РФ) и, конечно же, упомянутая в начале статьи лаборатория «40+», итогом которой стал спектакль-эскиз **Олега Липовецкого** «**Потеря**».

Аудиоспектакль для одного человека «**Время, которое**» — добротное часовое действие с элементами иммерсивности. На эффект погружения в историю здесь работает все: и зал библиотеки, и неторопливая процедура регистрации, и наушники, и программа, стилизованная под читательский билет, — и старомодно

прекрасные интонации артиста **Николая Мартона** в роли Читателя. В основе — пьеса **Аси Волошиной**: внучка пытается разобраться в жизни своей недавно умершей бабушки, читая ее дневник, и узнает из него повесть трех страшных дней, изломавших целую жизнь. Модная тема поколенческой травмы, несмотря на искреннее исполнение **Алены Старостиной** в роли внучки, теряется на фоне куда более масштабной драмы, включившей в себя любовь, лагеря, ад длиною в жизнь и предательство, которого не было. Потеря здесь абсолютна, ибо у героини отнято буквально все: свобода, собственное достоинство, счастье и даже знание, кто отец ее ребенка. **Мария Крылова** и **Наталья Тенякова** проникновенно играют женщину, у которой все впереди, — и ту же женщину, чья жизнь кончилась, не начавшись.

Ну а эскиз лаборатории «40+» под руководством **Олега Липовецкого** «**Потеря**» словно вбирает в себя все грани темы утраты. Утрата близкого, утрата воли к жизни, утрата друга, утрата дома, наконец, утрата, казалось бы, пустячной вещи — чувства юмора, за которой стоит полная невозможность существовать в своем прежнем окружении, — все эти темы подвергаются остроумной и вдумчивой интерпретации двенадцати артистов из разных городов при участии драматурга **Полины Бородиной**. На обсуждении спектакля молодой критик **Нинель Махмурян** из **Нягани** очень, на мой взгляд, метко назвала его путешествием по коридорам жизни. А проводником на этом пути стала харизматичная **Марта Зориктуева** из **Улан-Удэ**, самая старшая участница лаборатории. Именно ее грудной голос вводил зрителя в эти коридоры — и возвращал в финале из трансцендентного путешествия в обычный земной мир.

Ольга ГУРФОВА,

*участник Лаборатории молодой критики
под руководством Павла Руднева*

ПЕРЕКЛИЧКА ГОЛОСОВ, ИЛИ РОЖДЕННЫЙ МЕЧТОЙ

Мой отец, режиссер, которого знают и помнят в России, ушел из жизни в день, когда сбылась его большая мечта — в Москве появился молодежный театр **Бориса Равенских**. Первый день жизни этого театра стал последним днем жизни режиссера. Иногда люди умирают не только от горя, но и от великой радости...

Убедить могущественных чиновников советской поры разрешить начать новое молодое дело Равенских было очень трудно. Только именитым художникам, которые отдали много сил нашему государству, возможно было мечтать о таких дерзких начинаниях. Вместо заявленных режиссером «**Бориса Годунова**» Пушкина и «**Воскресения**» Толстого в **Академическом Малом** с самого верха поступило совсем другое предложение — «**Целина**» Брежнева. Равенских понял, что это цена за новый театр. Конечно, как ученик Мейерхоolda, он мог поставить и телефонную книгу, но... После мучительных раздумий Борис Иванович согласился и стал создавать собственную инсценировку — перекроил всё полностью. Наверху на это пошли. Режи-

сер настоял, чтобы на огромном экране всю сцену появились кадры засекреченной кинохроники о людях, брошенных на освоение целины. И это ему позволили.

То, что он задумал, стало очень личным размышлением художника, поэмой о людях земли — это была его тема. Еще со времен знаменитой «**Свадьбы с приданым**» режиссер прославился эпитаграммой: «В темах деревенских всех побил Равенских». Он любил людей-тружеников и сумел бы рассказать правдиво и пронзительно об их судьбах со сцены. Не случайно его называли «самородком», «сыном земли».

А после первой читки на труппе Малого театра новой пьесы в последний день своей жизни Борис Равенских шел в **ГИТИС** к ученикам. В кармане у него лежал приказ об открытии молодежного театра со своим зданием в Москве. По просьбе отца я купила на Центральном рынке ведро белых гвоздик, потому что для него это был праздник, ему хотелось войти в институт с цветами. Прямо с порога он объявил: «Разрешили!»

В этот вечер Борис Иванович рассказывал о своей юности, много смеялся, вел себя как двадцатилетний мальчишка, шутил,

Старооскольский театр для детей и молодежи им. Б.И. Равенских





Бюст Б.И. Равенских в Музее театра

даже танцевал. Войдя в подъезд своего дома, он вдруг застыл на полуслове и упал замертво. Словно улетел. В какую даль?!

... Прошло много лет, и я подумала: несправедливо, когда человеческая мечта, тем более, если она принадлежит большому художнику, растворяется в воздухе. И вот однажды меня словно кто-то позвал... Вспомнилось, как Мейерхольд внушал юному Равенских, своему любимому ученику: «Помни о корнях своих, но всегда иди вперед!» И меня вдруг озарило — **Старый Оскол**! Это город юности папы, где он вырос и учился. Ведь там, наверное, есть театр? Ищу в Интернете его название и вижу — **Театр для детей и молодежи**. Молодежный театр! Именно так, как Борис Иванович хо-

тел назвать свой. И еще: этот город на Белгородчине был основан по указу царя Федора Иоанновича, того самого, о котором Равенских поставил свой великий спектакль, ставший легендой Малого театра.

Настоящим счастьем стало для меня знакомство с талантливейшим режиссером **Семеном Лосевым** — художественным руководителем старооскольского театра. Он счел за честь присвоение в марте 2016 года театру имени Бориса Равенских. Семен Михайлович сердцем услышал эту идею, потому что понимает: творческое наследие самобытного режиссера может стать путеводной звездой для будущих поколений. Я абсолютно убеждена в том, что энергия больших художников никуда не исчезает, она остается с теми, кто их понял и полюбил.

Когда-то Всеволод Мейерхольд взял совсем юного Равенских в свой театр, выдав ему удостоверение, где было написано: «Зачислен на должность режиссера — учителя сцены». Теперь я всегда вспоминаю об этом, когда думаю о Семене Лосеве. Театр может научить многому, но, чтобы учить и актеров, и зрителей, нужна огромная энергия личности художественного руководителя. И еще нужна ранимая совесть и большой такт. Именно этими достоинствами обладает Семен Михайлович. Он сразу с радостью принял идею проведения в Старом Осколе молодежного театрального фестиваля «**Город юности**» памяти Равенских.

Юный человек — это не только молодой, а тот, кто не боится смотреть в будущее, кто верит будущему. Иногда мне кажется, что режиссера Лосева словно выбрали старооскольская земля и само звание театра, где когда-то было духовное училище. Семен Михайлович не устает думать о том, что театр нужен зрителю, чтобы ответить на его поиски духовного идеала. Ведь дух — это больше, чем душа. И теперь все, кто выходит на сцену этого театра, должны каждый раз завоевывать право продолжать учить, вести за собой. Уникален способ мыслить у руководителя этого, ставшего мне родным коллектива. Поразило признание Семена Михайловича: «Я живу драматургией, где есть космос, где есть глобальная философия,



Пресс-конференция Второго фестиваля «Город юности» в Старом Осколе

где есть объем». Так мог сказать только человек верящий, что театр способен оказать сильнейшее воздействие на зрителя, изменить его, — человек, сделавший театр духовным и интеллектуальным центром города.

Сама архитектура старооскольского театра уникальна. Выходишь из здания и оказываешься на смотровой площадке, а на самом театре есть эмблема — черно-белое солнце с сильными энергетическими лучами. Увидев это, впервые вспомнила, что Равенских любил мысль нашего знаменитого золотоискателя и писателя **Олега Куваева**: «Цель жизни человека — излучиться до конца». И вот этот символ: черно-белое солнце на театре с лучами во все стороны земли, а вокруг белый мел и черная руда — стал словно подтверждением этой мысли. «Излучиться до конца» — не это ли задача любого творческого человека, кто бы он ни был по профессии, а тем более молодого театрального коллектива?

Я долго размышляла, что же это такое — государственная поддержка национального таланта? Говорят, она необходима, чтобы не произошел разрыв с корневой культу-

рой. Уверена, что речь идет не только о молодежи, а еще и о достойной памяти тех, чей талант является национальным достоянием. Потому что они оставили великое наследие и стали гордостью своей земли. В книгах о Равенских, в видеозаписях его спектаклей есть много уроков мастерства и лучезарной энергии, которых хватит на многие годы новым поколениям актеров и зрителей.

Никогда не забуду, как радовалась **Вера Васильева** — народная любимица, актриса, высоко оценившая влияние Бориса Ивановича на всю свою жизнь, — когда узнала о том, что Совет народных депутатов Старого Оскола принял решение присвоить театру имя Равенских. Я очень дорожу дружбой с Верой Кузьминичной и, часто беседуя с ней, рассказываю о театральных новостях Белгородчины. Однажды она сказала: «Нам часто мечтается, чтобы то, о чем мы думали в юности, исполнилось. Борис Иванович мечтал отдать свой талант молодым... Как хорошо, если бы был фестиваль памяти Равенских!»

Осенью, а точнее 30 сентября 2019 года, в день рождения Веры Васильевой, ее идея



*Глава Старого Оскола
А.Н. Сергиенко
и программный
директор фестиваля
А.Б. Равенских*



*Г.Б. Равенских
и С.А. Напольских
на карьере
Старооскольского
горно-обогатительного
комбината*

воплотилась в жизнь. В Старом Осколе открылся первый молодежный театральный фестиваль «Город юности». Действительно, целый город юности — студенты Школы-студии МХАТ, ГИТИСа, Щепкинско-го училища и Театрального института имени Бориса Щукина — приехали в город, где прошла юность Бориса Равенских. Они представили зрителям свои лучшие дипломные работы. Отбирались спектакли на фестиваль, конечно же, в соответствии с теми творческими принципами, которые были близки Борису Ивановичу. «Удиви

меня хоть раз, и я пойду за тобой», — любил он повторять. И очень хотелось отыскать те «блестки», те талантливые рождения на студенческих сценах, которые могли бы удивить, проникнуть в душу и найти отклик у современного зрителя.

Идею фестиваля горячо поддержали ректоры московских вузов: **Игорь Золотовицкий**, **Григорий Заславский**, **Борис Любимов** и **Евгений Князев**. Они уверены в открытиях, которые способна совершить одаренная молодежь, посвятившая свою жизнь театру. В афише фести-



«Волки и овцы». Мурзавецкая — А. Денисова, Аполлон — С. Сальников.
Ярославский государственный театральный институт

валя были представлены спектакли московских студентов: «**Чуш**» **В. Астафьева** (курс **В.А. Рыжакова**), «**Ах, Оффенбах!**» (курс **А.А. Бармака**), «**Волшебная флейта**» **Моцарта** (курс **В.В. Иванова**), «**Шут**» (курс **В.А. Сафронова**) и спектакль **Белгородского государственного института искусств и культуры** «**Непростые истории простых людей**» (**О.А. Бгавиной**).

Одним из важнейших итогов фестиваля стало проведение режиссерской лаборатории «**Творческий эксперимент**». В буклете, на страничке, посвященной этому начинанию, есть слова Равенских: «Верность заветам Мейерхольда не в подражании ему, не в умелом или неумелом использовании в своих спектаклях его сценических находок, а в праве на творческий эксперимент, на остроту и смелость режиссерской мысли». За четыре дня московские студенты, открывая для себя новые имена актеров старооскольского театра, создали и показали несколько отрывков будущих спектаклей — режиссерских эскизов.

Режиссерская лаборатория — это форма диалога театра со зрителем, это способ выражения мыслей молодого режиссера, его слово, его взгляд. А реальным итогом лаборатории стало приглашение Семеном Лосевым победителей поставить спектакли на старооскольской сцене, которые сегодня украшают репертуар театра. Это «**Долина аистов**» по мотивам пьес **Иона Друцэ** режиссера **Тимура Галеева** (мастерская **Е. Каменьковича**) и «**Смердяков**» по роману **Достоевского** «**Братья Карамазовы**» режиссера **Максима Меламедова** (мастерская **Л. Хейфеца**).

Завершился фестиваль показом спектакля «**Царь Федор Иоаннович**» **А.К. Толстого** в постановке Семена Лосева. Так же как четверть века Малый театр открывал свой каждый сезон знаменитым спектаклем Равенских о царе Федоре, так и старооскольский театр любит начинать и заканчивать свои театральные сезоны этой исторической пьесой, где героем, по мысли Бориса Ивановича, является челове-



Участники спектакля «Вот и всё, что вам нужно знать о дирижировании» с режиссерами М. Меламедовым, Г. Добрыгиним, ректором ГИТИСА Г. Заславским и программным директором фестиваля А. Равенских

ческая совесть. Как главный жизненный ориентир. Вспоминая о прекрасной музыке **Георгия Свиридова**, словно благословившей это создание режиссера на долгую сценическую жизнь, для меня как программного директора фестиваля одним из главных критериев отбора студенческих работ стала музыкальность. Равенских как-то сказал: «Если спросят, кому бы я доверил рассказать о себе, я скажу — музыке». И еще: «Я хочу внушить зрителю то, во что верю сам, хочу, чтобы после моего спектакля он долго ничего не мог смотреть».

Очень важно, чтобы отобранные на фестиваль спектакли стали перекличкой голосов с творчеством Бориса Ивановича. Мхатовцы, например, удивили влюбленностью и проникновением в тему Астафьева, столь далекую от столичной жизни, но щемящую и вечную, — тему корней, чистоты души, ее первородства. Студенты факультета музыкального театра ГИТИСа поразили ярким драматическим дарованием, будучи профессиональными вокали-

стами. А спектакль щукинцев «Волшебная флейта» стал дерзким экспериментом и труднейшим экзаменом для актеров драмы. Они покорили виртуозностью исполнения ролей и музыкальностью. Это был абсолютно вахтанговский спектакль, студенческая «Турандот». Щепкинцы своей интерпретацией «Тилия» порадовали искренностью, задором и смелостью работы. Спектакль, жанр которого я бы определила как «ностальгия по герою», стал размышлением о том, куда исчезают лучшие качества, присутствующие человеку в молодости.

Приветствуя зрителей фестиваля «Город юности», я сказала, что Борис Иванович был бы счастлив видеть переполненные залы, где зритель, стоя, каждый день встречает выходящих на поклон молодых актеров. Это означает, что наша цель — познакомить жителей Старого Оскола с лучшим, что создает театральная молодежь Москвы, и одновременно возбудить интерес всех участников фестиваля к легендарной личности режиссера Равенских — достигнута.



«Лес». Театральный институт им. Б. Щукина

Семь дней внимание жителей города было приковано к творчеству двадцатилетних, к их мироощущению, к музыке их сердец.

Я очень благодарна **Александру Николаевичу Сергиенко**, главе Старого Оскола, за молниеносность решения. Узнав об идее, он коротко произнес: «Фестивалю быть!» И пожелал ему долгой жизни. Еще благодарна за то, что в этом году, в наше тревожное, переполненное пандемическими страхами время он, вопреки и наперекор обстоятельствам, вновь подтверждает срок проведения теперь уже второго фестиваля, прошедшего с 30 сентября по 7 октября 2021 года. Так идея становится традицией.

Люди, служащие театру, посвящающие ему свою жизнь, меряют ее не годами, а театральными сезонами. В конце этого сезона Борису Равенских исполнилось бы сто десять лет. И нынешний фестиваль прошел в преддверии этого юбилея. В новом буклете есть удивительные слова, принадлежащие другу Равенских, искусствоведу **Татьяне Забозлаевой**, участникам и зри-

телям фестиваля: «Что точно можно взять от Бориса Ивановича — это его отношение к театру. Он считал театр самым выдающимся видом искусства, который наиболее могущественно влияет на сознание человека». Не случайно на спектакли Равенских люди возвращались по многу раз. Это был театр колоссального воздействия. И может быть, именно в этом году наш фестиваль памяти режиссера, дарящий людям радость и вдохновение, имеет особое значение. Потому что эти два года — это испытание для всех нас и физических, и душевных сил, экзамен на стойкость.

Я низко кланяюсь всем организаторам и спонсорам «Города юности». Московской команде: **Елене Антоновой**, **Галине** и **Алине Равенских**, **Любови Песиковой**, **Светлане Королевой**. Всему старооскольскому театру, но особую признательность и благодарность выражаю председателю Попечительского совета театра, генеральному директору Старооскольского горно-обогатительного комбината, нашему генераль-



Сцена из режиссерского эскиза М. Абулкатинова «Телемах»

ному спонсору **Сергею Александровичу Напольских**. Вот уж кто настоящий почетный житель «Города юности», глава театральной семьи! В условиях пандемии трудно верить, что задуманное реально, и финансировать проекты-мечты. А Напольских сделал это сразу. Это поступок.

На второй молодежный театральный фестиваль приехали не только москвичи. К нам присоединились **Белгород** и **Ярославль**. Открывали одним из лучших спектаклей Лосева «**Жизнь Александра Пушкина. Лицей**».

И это было не случайно. Десять лет жизни Равенских отдал **Театру им. Пушкина**. Борис Иванович говорил: «Я вышел из семьи, где на стене висели пять икон, Пушкин, Толстой, позднее Есенин. Я глубоко убежден, что задача театра будить в человеке поэтический взгляд на мир... Пушкин — лучшая школа для режиссера и актера». А дальше, по выражению Лосева, зрители увидели чудо, происходящее в Старом Осколе, «настоящий эксклюзив»: спекта-

кли — итог четырехлетнего обучения студентов. Впервые участником театрального праздника в городе стал **Ярославский государственный театральный институт**. Студенты четвертого курса под руководством режиссера **Александра Кузина** показали спектакль по пьесе **Островского «Волки и овцы»**. Это был очень темпераментный рассказ о «невероятной и смешной, жуткой и трогательной смеси нежных чувств и жестких нравов», — так думает Кузин. И, словно соглашаясь, подтверждает Равенских: «Островского надо играть, понимая жизнь пьесы с позиций современного мышления». А я вслед за Александром Николаевичем могу лишь повторить: ярославским студентам приношу «искреннюю и глубокую благодарность».

В спектакле белгородцев по мотивам рассказов **Виктории Токаревой «Скажи мне что-нибудь на твоём языке»** почти все мечтают только об одном — быть счастливыми и любить, несмотря ни на что. Во время спектакля, наблюдая за совсем юными актера-

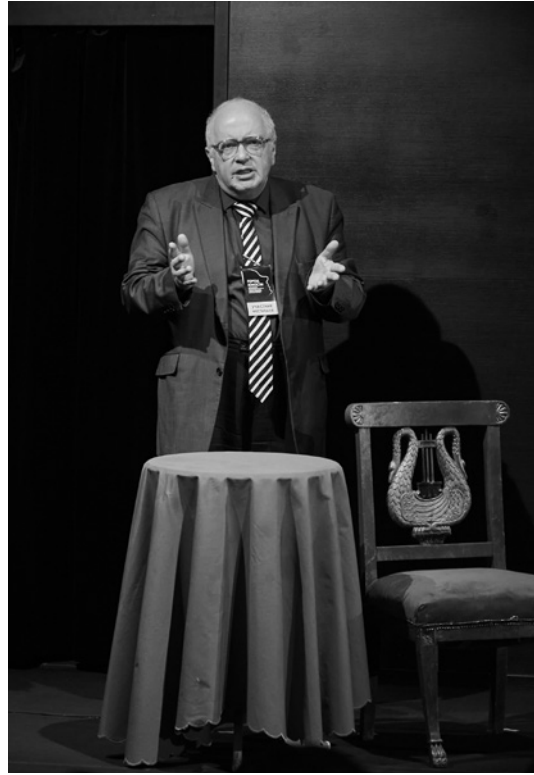
ми, вспомнилось, как Вера Васильева говорила насколько важно оценить человека в молодости, чтобы он поверил в свои силы, и какое счастье, что судьба молодых начнется именно здесь, на земле Бориса Равенских.

Увидев спектакль **Павла Любимцева** «Лес», решено было тотчас — надо везти на фестиваль. Пусть будет два Островских. Имя этого драматурга связано с судьбой Равенских неразрывно. Десятилетие Борис Иванович возглавлял Малый театр — **Дом Островского**, которого режиссер называл большим художником и поэтом. Последним спектаклем Равенских была, может быть, самая поэтичная пьеса драматурга «Снегурочка» — опера **Римского-Корсакова** в **Большом театре**. Сказка? Нет! Это философское произведение о человеке и силах природы, о красоте и трагичности этого союза.

Огромной радостью для меня явилось присутствие на фестивале очень дорогих для меня гостей, людей, связанных с творчеством Равенских, его актеров, учеников, коллег. На первый фестиваль приехали пушкинцы — актеры **Владимир Сафронов** и **Нина Марушина**, ученица Бориса Ивановича — режиссер **Надежда Аракчеева**, педагог ГИТИСа **Александр Бармак**. А на второй фестиваль приехала исполнительница партии Снегурочки, оперная певица **Ирина Журина**, и педагог Щукинского училища — актер Павел Любимцев. Все они выступали перед жителями Старого Оскола, делясь впечатлениями, мыслями и воспоминаниями о Равенских.

«Лес» Островского, — признался Любимцев, — для меня пьеса заветная. В своей комедии наш великий драматург ведет речь о тех чудесах, которые способен творить истинный талант». И опять переключка голосов с мыслями Бориса Ивановича, проходившего долгие годы вплоть до самого последнего дня мимо памятника Островскому на репетиции в Малый: «Идешь мимо этого богатыря русской драматургии и думаешь: надо работать серьезнее, глубже и так же самозабвенно, как он. А театр должен быть философским и мудрым».

Наблюдая за студентами курса **Олега Кудряшова** в спектакле «Вот и всё, что вам нуж-



П.Е. Любимцев

но знать о дирижировании», думалось: как он невероятно созвучен самой природе Равенских. Его создатель, режиссер **Григорий Добрыгин**, говорит, что для него дирижеры всегда были загадочными героями, наделенными сверхспособностями инициировать рождение музыки. А вот слова Бориса Ивановича: «Режиссер должен быть впереди актера, должен видеть больше, слышать спектакль тоньше, наше искусство симфоническое, и надо уметь дирижировать. Музыка в театре и организатор, и вдохновитель. Режиссер должен быть музыкантом, вставлять музыку в спектакль нужно снайперски».

Гвоздем программы фестиваля, как и в первый раз, стала режиссерская лаборатория, которую возглавил худрук театра Семен Лосев. А провел открытое обсуждение увиденного, приглашая к диалогу всех пришедших в зал, ректор ГИТИСа Григорий



Ирина Журина — исполнительница партии Снегурочки в опере Н.А. Римского-Корсакова в постановке Б.И. Равенских

Заславский. Предварительно он предоставил слово двум московским студенткам-театроведам **Вирсавии Алексеевой** и **Екатерине Авдеевой**, режиссеру Надежде Араччеевой и зрителям, желающим поделиться своим мнением. Семен Лосев, признаваясь в любви к своей труппе, сказал: «Были показаны четыре работы, сделанные в кратчайшие сроки, и наши актеры произвели фурор. Я испытываю гордость за артистов, которые смогли всё это одолеть».

Студенты-режиссеры ГИТИСа **Ярослав Жевнеров**, **Александр Золотовицкий**, **Денис Парамонов** и **Мурат Абулкатинов** выбрали для своего творческого эксперимента пьесы драматургов театра абсурда. Это **Флориан Зеллер «Мама»**, **Славомир Мрожек «Эмигранты»**, **Н.В. Гоголь «За-**

писки сумасшедшего», **Юн Фоссе «Телемах»**. Двадцатилетние слышат время, на него очень остро реагируя, и ищут отклик на сегодняшнее душевное состояние человека и общества в драматургии.

Очень важно, что для молодых режиссеров это была первая встреча с актерами-профессионалами. Подбадривая, я повторяла им слова Равенских: «Режиссер должен обладать энергией травы. Положи на нее гранит — она всё равно пробьется... Защищать свои идеалы художник может тогда, когда он способен их талантливо выразить». Очень радостно, что и актеры полюбили московских студентов и ждут новых встреч с ними.

Завершил фестиваль спектакль режиссера-победителя первой лаборатории **Максима Меламедова «Смердяков»** по роману Достоевского «Братья Карамазовы». Спектакль яркий, смелый, глубокий. Эпиграфом к нему могут быть слова Федора Михайловича: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы сердца людей».

Мне бы очень хотелось, чтобы участники и зрители по окончании фестиваля памяти Бориса Равенских поверили, что искусство сегодня, как и всегда, если оно является настоящей поэзией, способно осветить душу и заставить мыслить человеческое сердце. И еще. Мне бы хотелось, чтобы люди, выходящие из старооскольского театра, который стоит так красиво на огромном холме в самом центре города, не расходились по домам, а долго стояли и смотрели далеко-далеко за горизонт и мечтали.

Я знаю — мечта Бориса Равенских не умерла, она живет на его родной земле, и, словно в подтверждение этому, звучат как напутствие слова Веры Васильевой: «Верю в этот фестиваль, в успех этой затеи, этой мечты. Желаю успеха городу, этому театру, каждому артисту, который выходит на сцену. И вечная прекрасная память о талантливейшем человеке Борисе Ивановиче Равенских, о его великих спектаклях, которые живут в наших сердцах всю жизнь».

*Александра РАВЕНСКИХ
Фото Дмитрия МАЗУРЕНКО*

ВСМАТРИВАЯСЬ В ОТРАЖЕНИЯ

VIII Конкурс-фестиваль профессиональных театров Липецкой области «В зеркале сцены»

Фестиваль профессиональных театров Липецкой области «В зеркале сцены», инициатором и организатором которого неизменно является Липецкое отделение Союза театральных деятелей РФ, состоялся уже в восьмой раз. В свое время он был задуман как подведение итогов очередного театрального сезона. Но очень быстро приобрел черты серьезного театрального форума, главной особенностью которого стали глубокие разборы спектаклей приглашенными в жюри критиками.

В программу фестиваля вошли восемь спектаклей, каждый из которых отразил

как в зеркале отношение к постановкам пьес классического репертуара на провинциальной сцене, а также сотворчество режиссеров и театральных коллективов на необозримых российских просторах. В целом, ситуация вполне предсказуема: спектакль состоится в том случае, если классический материал становится поводом для выстраданного личного высказывания.

Начать стоит, пожалуй, с совсем не кукольных страстей в спектаклях Липецкого государственного театра кукол. На конкурс были представлены «Каменный гость» по одной из маленьких трагедий А.С. Пушкина (режиссер Олег По-

«Каменный гость». Липецкий государственный театр кукол





«Воскресение». Екатерина Маслова — А. Фаустова, Катюша — А. Волгина.
Липецкий академический театр драмы им. Л.Н. Толстого

номарев, художник **Светлана Рыжкова**) и «Нос» по повести **Н.В. Гоголя** (режиссер **Иван Карпов**, художник **Виктория Горбунова**).

В «Каменном госте» зрителя с первых же минут очаровывают и декорации, картинно передающие ночь у Антоньева монастыря, и замечательные ростовые куклы, и великолепный текст, произносимый красиво и полнозвучно. О куклах стоит сказать особо: толстяк Лепорелло, надменный дон Карлос, Лаура, танцующая и поющая, как настоящая гитана, донна Анна со склоненной долу головой — все они существуют настолько убедительно и гармонично, что о фигурах кукловодов в темных балахонах очень быстро забываешь. «Гений страсти» дон Гуан представляется в этом спектакле еще и человеком, переживающим нравственное перерождение — во многом благодаря включению в ткань спектакля стихотворений Пушкина. Перед тем, как устремиться в путь по ночным улицам Мадрида, дон Гуан читает чувственное «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением». А перед последней, губельной встречей с донной Анной, произносит «Пора, мой друг, пора, покоя сердце

просит». Великолепно решен звук поступи Командора — в ритме все более громкого бияния сердца. Впечатляет и момент появления Каменного гостя на пороге жилища донны Анны: кукла выполнена так искусно, что и впрямь производит впечатление камня, покрытого патиной.

Не меньшего интереса заслуживает и вторая работа Театра кукол, представленная в конкурсной программе — «Нос». С первых мгновений, когда на сцене предстает картина некоего «условного Петербурга» с его колоннадами и куполами под черным небом, с холодным ветром, который носит старые газеты, зритель погружается в фантазмагорический мир прозы Гоголя. Здесь всем командует, разумеется, привычный гоголевский черт, здесь чиновники пробуждаются от сна в конторских ящичках, а сами конторки, развернувшись, становятся петербургскими особняками, здесь куклы убедительно страшны и, временами, трогательно-милы и забавны — совсем как герои «Петербургских повестей». В довершение фантазмагии черт венчает своей треуголкой купол какого-то помпезного здания, делая тем самым мирок «Носа» особен-



«Горе от ума». Софья — К. Пудовкина, Молчалин — Е. Власов. Липецкий академический театр драмы им. Л.Н. Толстого

но беззащитным и неустроенным. Кукла сбжавшего носа майора Ковалева сделана так точно, и так убедительно звучит голос этого невероятного «персонажа», что невольно приходит в голову: не для театра ли кукол писал Гоголь эту свою повесть?

В целом, и «Каменный гость», и «Нос» — еще одно подтверждение мысли (которая, собственно, уже давно и не нуждается в подтверждениях), что Театр кукол вполне способен, не ограничиваясь постановкой развлекательных спектаклей для детей, решать гораздо более глубокие творческие задачи.

Липецкий академический театр драмы им. Л.Н. Толстого предложил программу из трех спектаклей — «**Воскресение**» по роману **Л.Н. Толстого** (режиссер **Надежда Хавлина**, художник **Антон Батанов**), «**Горе от ума**» **А.С. Грибоедова** (режиссер **Александр Огарёв**, художник **Ирина Бринкус**) и «**Эвридика**» **Ж. Ануя** (режиссер **Мария Колычева-Кайзер**, художник **Евгений Терехов**).

Надежда Хавлина, выступившая также и автором инсценировки «Воскресения» (приз за лучший режиссерский дебют), отказалась от линейного развития сюже-

та. На сцене сразу задано противопоставление предметов-символов: это белейшая кровать, украшенная пышными подушками, кружевными подзорами и стальные решетки. Место утраты чистоты, и то, к чему приводит эта утрата. Катюша Маслова и Нехлюдов существуют в двух ипостасях — мы видим молодых и чистых персонажей, до грехопадения (**Анна Волгина** и **Евгений Власов**), и зрелых людей — проститутку и каторжанку Маслову (**Анжелика Фаустова**) и солидного присяжного заседателя князя Дмитрия Ивановича Нехлюдова (**Владимир Борисов**). Обе пары существуют одновременно, передавая друг другу ниточку сюжета и становясь то героями повествования, то наблюдателями. Временами структура спектакля напоминает течение античной трагедии: на сцене присутствуют два актера, и диалог их происходит на фоне хора каторжан, крестьян или светских дам. Спектакль полон интересных находок такого рода, ярких персонажей, но при этом, к сожалению, не производит впечатления целостности, разваливаясь на отдельные сцены и фрагменты.

Погоня за необычными режиссерскими решениями в еще большей степени замет-



«Звридика». Сцена из спектакля. Липецкий академический театр драмы им. Л.Н. Толстого

на в «Горе от ума» Александра Огарёва. Чего только нет в этом спектакле! И прелестная фея с крылышками, названная в программке «душа Чацкого» (**Зоя Кречет**), которая произносит тексты авторских ремарок Грибоедова, и весьма эффектные игры со светом, и оглушительно смешная сцена встречи Фамусова (**Владимир Борисов**) и Скалозуба (**Андрей Литвинов**), и пауки с тараканами, и, наконец, Чацкий (**Роман Коновалов**), выходящий в финале с голым торсом и с двумя канистрами, на одной из которых имеется надпись «желчь», а на другой — «досада». Ну, это для тех, кто не понял, в каком состоянии пребывает человек, отвергнутый возлюбленной, а затем еще и объявленный сумасшедшим. Нет во всем этом обилии штук и фокусов лишь одного — внятного представления о цели всех этих «находок». Ничего не добавляет ни к характеру персонажа, ни к характеру его взаимоотношений с Софьей (**Ксения Пудовкина**) появление гигантского изображения Молчалина (**Евгений Власов**) в образе мальчика с картины «Купание красного коня» —

акkurat перед обмороком Софьи. Никаких особых новых смыслов не открывает проекция паука в паутине, возникающая при появлении пары Горичей на балу у Фамусова. Натальей Дмитриевной (**Евгения Полахина**) и Платоном Михайловичем (**Максим Дмитроченков**), кстати говоря, список гостей и исчерпывается. Остальные так и остаются безмянными и безгласными. Какие там Хрюмины, Репетилов, Загорецкий с их сочными репликами и характерами? Пробегут тараканы по стенкам, и ладно.

Интереснее получилась фигура Чацкого, решенная не в героическом, привычном со школьных лет, ключе, а весьма иронически. Вопрос правоты в споре Чацкого и московского общества решается в этом спектакле не в пользу Чацкого или Фамусова, а с «ничейным счетом». Права Софья с ее желанием простого счастья с милым сердцу человеком, прав Фамусов, желая жить спокойно и уютно. Да и Чацкий прав с его неприятием московского мирка и с «охотой к перемене мест» — вот пусть и отправляется на все четыре стороны.



«Эвридика». Господин Анри — В. Борисов. Липецкий академический театр драмы им. Л.Н. Толстого

В некотором смысле эта же проблема — противопоставления героя и окружающего его общества затрагивается и в спектакле «Эвридика» (**приз за лучший спектакль**). Эту пьесу Жана Ануя режиссеры любят и ставят. Античный миф, перенесенный автором в современность и вошедший в список его «черных пьес», обрушивает на зрителя историю такой ослепительной любви, с какой мало что сравнится в драматургии XX столетия. Трагедия была написана в 1941 году, и в ней отразилось, несмотря на то, что никаких боевых действий в сюжете нет, ощущение катастрофы, происходящей в Европе. Может быть, поэтому история любви музыканта Орфея (**Евгений Власов**) и актрисы Эвридики (**Александра Громоздина**), любви, которая сильнее смерти, оказалась удивительно созвучна и нашему времени. И не потому только, что этот греческий миф относится к вечным сюжетам. В наше время разговор о противостоянии чистоты и пошлости, о стремлении подняться над меркантильной, обезличенной обыденностью пред-

ставляется вполне актуальным и даже наболевшим.

У всех персонажей в этом спектакле — у родителей героев, официантов, актеров труппы Эвридики — у всех выбелены лица. Эти лица-маски с нарисованными бровями переносят зрителя в некую «условную Францию» Марселя Марсо. В то же время, в этих белых лицах есть отсыл и к античной трагедии, которую играли, как известно, в масках, и, наконец, читается метафора обезличенности, унылого однообразия всех этих, таких разных на первый взгляд людей. Орфей и Эвридика не носят масок. У них живые, прекрасные, юные лица, и, встретившись впервые, они смотрят друг на друга с таким же вниманием и жадным интересом, с каким смотрится в зеркало человек, никогда не видевший своего отражения. Любовь Орфея и Эвридики чиста и лишена малейшего намека на пошлую обыденность. Изысканно прекрасная мизансцена взаимной нежности юной пары — ослепительно белые одежды, чудные волнистые волосы Эвридики, мягкая пла-



«Дамских дел мастер». Лымариха — Л. Журман, Евдокия Филипповна — Ж. Кухтинова, Пропок Свиридович — А. Бережной. Липецкий драматический театр

стика жестов — контрастирует с дуэтом матери Эвридики и ее кавалера, решенным в ключе клоунадного танго.

В спектакле есть и еще один персонаж, лишенный маски — это господин Анри, коммивояжер Смерти в исполнении **Владимира Борисова** (по итогам фестиваля актер стал обладателем **Гран-при** за создание ярких разноплановых образов в спектаклях «Воскресение», «Горе от ума», «Эвридика»), тот, кто открывает истерзанному своей трагической виной Орфею путь к ожидающей его Эвридике. Их новая встреча происходит там же, где и первая — на площадке лестницы высоко над сценой и над всеми персонажами с их белыми, одинаковыми лицами. Любовь возносит героев над обыденностью, переносит их в иное, надмирное существование.

Елецкий драматический театр «Бенефис» предложил для участия в фестивале «Ромео и Джульетту» **У. Шекспира** (режиссер **Юрий Ардашев**, художник **Сева Громовиков**). Бессмертная тра-

гедия решена во вполне традиционном ключе — с красивыми костюмами, очень эффектно выполненными фехтовальными сценами и яркими актерскими работами. Имеют место и интересные сцены — например, во время объяснений в любви над Ромео (**Евгений Ермаков**) и Джульеттой (**Алина Ломакина**) опускается золотистый круг светильника, как бы образуя венец вокруг них, и в то же время, отгораживая пару от окружающего мира с его суетой. Тем не менее, спектакль по большей части производит впечатление вполне традиционного пересказа известной всем истории.

Липецкий драматический театр сыграл на фестивале два спектакля — «Дамских дел мастер» по мотивам пьесы **М. Старицкого** «За двумя зайцами» (режиссер **Ростислав Семенихин**, художник **Елисей Шепелёв**) и «Доходное место» **А.Н. Островского** (режиссер и автор художественного оформления **Геннадий Балабаев**).

«Дамских дел мастер» (приз за лучшую режиссуру) пленяет зрителя с пер-



«Ромео и Джульетта». Сцена из спектакля. Елецкий драматический театр «Бенефис»

вых же минут неумемной энергией персонажей, яркими хореографическими сценами и великолепным комизмом. При всем том, что пьеса предоставляет богатую возможность для буквального осовременивания действия (вспомним хотя бы страсть «образованной» Прони **Татьяны Малаховой** к иностранным словам и модам или страх Голохвастова **Михаила Труфанова** перед теми людьми, которых в наши дни называют коллекторами), авторы спектакля пошли по другому пути. Они бережно воспроизвели на сцене милый и такой уютный украинский колорит, предоставляя публике самосто-

ятельно догадываться о том, как это все актуально и сейчас.

В «Доходном месте» возникают те же проблемы, что в «Ромео и Джульетте» театра «Бенефис» — спектакль временами сводится к пересказу сюжета, при том, что в этой постановке есть и безусловно яркие актерские работы (Вышневецкий **Игоря Коробова**, Жадов **Евгения Кузнецова**, Кукушкина **Лилии Журман**) и интересные решения отдельных сцен.

Ольга ЕЛЬНИКОВА

Фото предоставлены Липецким отделением СТД РФ

РАКУРС НА ДЕТЕЙ

I Международный фестиваль детских камерных театров «Волшебный фонарик»

На фестивальной карте России зажегся еще один фонарик. Точнее, «Волшебный фонарик». Так называется фестиваль, основанный Санкт-Петербургским детским драматическим театром «У Нарвских ворот». Художественный руководитель театра и фестиваля **Валентина Лутц** взяла курс на камерный формат, но сразу придала событию международный статус. В существующих на сегодняшний день условиях это выглядит авантюрно и смело. Но затея удалась.

Международный фестиваль детских камерных театров «Волшебный фонарик» представил самые разные театральные

формы, которые режиссеры предлагают сегодня совсем юной аудитории. Драма, куклы, визуальный театр — именно в рамках небольшого и емкого марафона особенно сильно ощущаешь, как много существует способов рассказать детям о главном. Разная степень художественной состоятельности спектаклей-участников тоже помогает понять, какой разговор оказывается наиболее выразительным. Фестиваль предполагает соревновательность в традиционных номинациях. И на первый раз каждый театр получил поощрение за наиболее сильные стороны своих работ, что, ко-

Художественный руководитель «Театра у Нарвских ворот» В. Лутц (справа) и актриса С. Письмиченко на открытии фестиваля «Волшебный фонарик»





«Пекарня братьев Grimm. Сказка о пряничном домике». П. Москалев, Р. Сидоренко, М. Шабалин.
«Театр у Нарвских ворот» (Санкт-Петербург)

нечно, не может не подбадривать к дальнейшему совершенствованию.

Одним из лучших спектаклей программы стала «**Пекарня братьев Grimm**» хозяев фестиваля. Постановка **Марии Критской** уже объездила не один фестиваль, и театр «У Нарвских ворот» по праву может ею гордиться. Вместе с работой **Никиты Шмытько** «**Жрошечка-Хаврошечка**» в **Филармонии Санкт-Петербурга для детей и молодежи** спектакли обозначили разговор о традиционной сказке, которая становится поводом для режиссерского сочинения.

Полное название спектакля Марии Критской – «**Пекарня братьев Grimm. Сказка о пряничном домике**». Нетрудно догадаться, что в нем «спряталась» история о Гензеле и Гретель, и гастрономический сеттинг повлиял на общее решение спектакля. Художник **Елена Соколова** создала на сцене уютную пекарню,

которую сложно соотнести с каким-то определенным временем. Это условное и густо заставленное предметами пространство. Каждый из предметов, впрочем, в свое время сыграет в истории. Перед началом зрителей от пекарни отделяют пластиковые занавесы, имитирующие стеклянные витрины. За ними происходит долгая прелюдия знакомства с персонажами, пока не представляется возможность убрать занавес и уже целиком увидеть все секреты. Собственно, как игровое пространство постепенно раскрывается на неожиданную глубину, так и само действие бодро, но продолжительно набирает обороты.

Порой даже кажется, что весь спектакль и будет состоять из заразных цирковых этюдов. Сначала паренек наводит уборку и шаловливо примеряет поварской колпак, который ему явно не по размеру и статусу. Повадками



«Крошечка-Хаврошечка». А. Овсянникова и А. Лоцицкий. Государственная филармония для детей и молодежи (Санкт-Петербург)

он очень похож на подмастерье. И потом мы узнаем, что **Роман Сидоренко** исполняет роль младшего брата. Затем в пекарню приходит следующий персонаж. Ему-то и принадлежит колпак. **Максим Шабалин** играет деловитого и основательного мастера, который не отвлекается на пустяки. И тем смешнее потом его плотная фактура и серьезные усы будут работать в комических мизансценах. А затем, как водится, является шеф. Старший брат, элегантный хипстер в бордовых штанах, из манерного красавца превращается в ураганного хозяина кухни. **Павел Москалев** резко перетягивает на себя внимание и для того, чтобы внимание распределилось и на других партнеров, уходит на некоторое время. Замечательно, что игра позволяет актерам солировать и в то же время держать виртуозную партнерскую связь. Жонгльж **Ильи Полякова** и пла-

стика **Юрия Хомулянского** требуют от исполнителей предельно четкой работы, которой актеры добавляют драматической свободы и импровизации. По сцене летают домашняя утварь, тесто и булочки, братья подначивают друг друга, прекрасно понимая, что за их вроде бы тайной работой наблюдают восхищенные детские глаза.

И только во второй части возникает сказка. Ее рассказывает волшебный котел голосом **Антоня Хатева** (актер, сидя весь спектакль под столом, помогает воплощать разнообразные фокусы). Пока ворчливый и рассеянный котел повествует о Гензеле и Гретель, братья Гримм разыгрывают сюжет в своеобразной клоунаде, подчиняясь магии этой истории. Здесь режиссер тоже сочинил множество уморительных эпизодов, которые производят сильное впечатление и снайперски выстреливают. Пе-



«Маланья — голова баранья». О. Лебедева и А. Балашов. Театральный проект «Балагур» (Санкт-Петербург)

карню братьев Гримм создают молодые и ловкие мастера, но печением булочек и пряников не ограничивается их творческая работа. Получив заказ на сказку, они становятся пленниками волшебного котла. Здесь логика немного уступает власти сказочного абсурда и эксцентрики, чтобы вновь вернуться к житейской лирике. Ведь выполненный заказ позволяет младшему брату получить заветный поварской колпак, пройти ремесленную инициацию. А зритель становится свидетелем нарядного, озорного, блестяще исполненного представления.

У Никиты Шмытько в «Крошечке-Хаврошечке», увы, не получилось совместить ремесло и сказку. Если пряничный домик из истории братьев Гримм закономерно порождает вокруг себя кондитерский антураж, то история о благонаправной сиротке по своему содержанию не связана с гончарным реме-

слому. Спектакль распадается на зачин, где с детьми заводят речь о ремесле, и, собственно, разыгрывание сказки в жанре театра кукол. Зачин изобилует многими фактическими небрежностями, зато мир Крошечки-Хаврошечки сочинен художником **Александрой Громовой** зрелищно и изобретательно. Персонажи решены через глиняную посуду — чашки, бутылки, кувшины, обильно украшенные декоративными элементами, имитирующими роспись и придающими антропоморфность предметам. Особенно удались сводные сестры. Ложки, заменяющие головы, с разным набором глаз, одновременно смешны и устрашающи. В каждом объекте продумана механика их оживления, где совмещены естественная инерция и усложненные техники. Из утвари получают игрушки в народном стиле. Кроме этого, авторы спектакля дополнили визу-



«Welcome baby». Театр «Желтый квадрат» (Екатеринбург)

альную партитуру тенями, неожиданно вписанными в сценографию. Хаврошечка-тень томится на своем чердаке — вершине большого шкафа, где на полках хранится посуда-персонажи. А умершая мама является внутри коровы под трогательную колыбельную. В простоту планшетного ряда входит магия. Кроме того, кукольные персонажи поддержаны очень тонкой дуэтной игрой **Александра Лозицкого** и **Анастасии Овсянниковой**. Они не просто сказочники, а типажы. Улыбчивая и бойкая девушка контрастирует с меланхоличным, строгим мужчиной. Повествование не предполагает сложной драматургии, последовательность событий сказки давно известна. Но актеры нашли эмоциональный объем и убедительные нюансы, за что получили награду фестиваля как лучший ансамбль.

Приблизиться к народному театру по-

пробовал и **петербургский проект «Балагур»** со спектаклем «**Маланья — голова баранья**». Притчу **Н.С. Лескова** трудно представить себе материалом для детской аудитории, хотя театры уже не раз обращались к этому произведению. Выходя к зрителям, создатели этого независимого проекта сделали акцент на теме присутствия детей в божьем мире и любви, побеждающей смерть. **Андрей Балашов** в пестрой праздничной рубаше взял на себя роль рассказчика, сохранив лесковский текст максимально и украсив его впечатляющей игрой на ложках. Деревянные ложки выбраны и основой для кукольных объектов, поддерживающих народную тему. В этом спектакле принципиально убрано балаганное шутовство и взят серьезный, мистериальный тон. Музыкальные отбивки, помогающие взбодриться там, где литературный сказ рискует стать моно-



«Красная Шапочка». С. Буланова и Л. Богданова. Театр «Туулевески» (Эстония)

тонным, конечно, оживляют действие. Но все происходящее с трудом поддается театрализации. Тем более, что народный театр, составленный из ширмы на двух стойках, купленных в магазине, простеньких (но фактурных и визуально оправданных) объектов, поддерживают стилистику. Но сама композиция режиссера **Александра Лебедева** смонтирована из отдельных элементов. Это трогательная, актерски осознанная и драматически прочитанная, но по форме довольно грубая стилизация.

Зато в спектакле **Театра для детей и молодежи «Мастерская»** из Самары шутовство и балагурство бьют через край. Режиссер **Александр Мальцев** нарядил героев «**Детских секретов**» в пестрые характерные костюмчики, разместил вокруг дворовой песочницы и заставил читать стихи **Светланы Егоровой**. Ера-

лашная инсценировка этой относительно посредственной поэзии стала поводом для всевозможных этюдов и упражнений. Молодой и задорный актерский состав спектакля честно выполняет все задачи и оправдывает неловкие рифмы (а часто их отсутствие), чем вызывает благодарный зрительский отклик. В спектакле есть место для ребяческих причуд, ссор, открытий, дружбы – всего того, из чего состоит мир детства. И в ансамбле в каждом эпизоде есть моменты узнавания, попадания в типаж, качественной партнерской работы. Жаль, что ни материал, ни общая сценическая композиция как будто не доведены до конца. Взяв за идею детскую площадку, режиссер ограничился только принципом сборки, завершив игровую суматоху появлением карикатурного взрослого деда, разогнавшего ребятню по



«Умка — белый медвежонок». Театр «Projekt» (Эстония)

домам. Но поскольку спектакль рождался как студенческий, то и вопросов к нему, с одной стороны, меньше, а с другой, возникает главный — почему он не доведен до состояния полноценного репертуарного спектакля за время своего существования (премьера 2018 года)?

Еще один разговор с малышами на детские вопросы состоялся у театра «Желтый квадрат» из Екатеринбурга. Мария Чеснокова сочинила полностью авторский спектакль «Welcome baby», отталкиваясь от идеи цветового спектра. Автор заимствует модные приемы визуального театра, подчиняя их поэтической логике, изобретая для каждого цвета сцены оригинальное решение. Общим сцениграфическим символом выбран круг — это и арена, центр игрового пространства, и небесные объекты, и пред-

меты окружающей среды. Наконец, в финале появляется проекция земного шара, завершая геометрический символический ряд. Работа с визуальными последовательностями не перегружена и выполнена с внушительными акцентами, позволяющими оценить зрелищность и содержательность находки. А проводником по миру образов выбраны два младенца. В белых ползунках и шапочках, они проходят очень быстрое развитие, учась ходить и разговаривать, открывая для себя материальную и художественно-игровую сторону окружающей действительности.

Мария Чеснокова выдерживает последовательность цветового спектра, оставляя логичный язык только за декорационно-оформительской стилистикой. В остальном цвета поддержаны и



Памятные призы фестиваля «Волшебный фонарик»

визуально, и вербально, и музыкально без каких-либо четких условий. Понятно, что, объяснив идею зрителям, режиссер дальше надеется на то, что создаваемый ею мир уже узнаваем, как знакомы названия цветов и предметов. Но в этом ощущается некий диссонанс. У персонажей не получается онтологического открытия, только простая иллюстративность. Художественно состоятельная, но вторичная по отношению к заданному действию.

В спектакле вещьность, предметность среды соотносится не только с конкретным цветом (деревья – зеленые, апельсин – оранжевый, луна – желтая, кит – синий и т. д.), но и психологией. Малыши играют с предметами, сочиняют их (так из коробочек составляется автомобиль, почти марионетка). К этому сочи-

нительству подключается взрослый. Маленькая роль **Нatalьи Гараниной** придает ритм сценической композиции, показывает руководящую роль взрослого в жизни ребенка. Но она не назидательна или ультимативна. Просто взрослый может выполнять такие действия, которые пока недоступны малышу. Например, готовить еду, или вести за собой в плавание по морю. Не все образы, придуманные Марией Чесноковой, требуют описания и вербальной интерпретации. Они воспринимаются на уровне художественного преобразования действительности в масштабах осмысления ребенком и приводят к приятию вселенной как земного шара, наполненного разнообразными событиями и явлениями.

Два спектакля из **Эстонии** не просто подтвердили международный ста-

тус фестиваля, но и показали глубокие универсальные традиции театра кукол. **Амела Вученович** поставила в театре «Тулевески» свою версию «**Красной Шапочки**» на двух актрис. **София Буланова** и **Любовь Богданова** попеременно управляют с хрестоматийными персонажами и довольно объемным текстом. В духе сказочной деконструкции Бабушка сама избивает и прогоняет недалекого невоспитанного Волка, а девочка Катя в плаще с красным капюшоном получает урок ответственности за свою жизнь. Сказка морализаторская, с привычным юмором и лирикой. И главные внимание привлекают куклы **Елены Угловской**. Гармоничные скульптуры одеты в национальные костюмы и передают не столько характер, сколько общее умиротворенное настроение, красоту человеческого облика с чуть-чуть, сказочно, преувеличенными чертами лиц. А вот Волк очень условный, игрушечный. И хотя исполнительницы подробно оживляют куклу, имитируя даже с нетерпением виляющим хвостом, главный злодей получается не слишком выразительным.

Абсолютным фаворитом фестиваля стал спектакль **Ирины Марьяпу** «**Умка — белый медвежонок**» в театре «**Projekt**». Это тоже передвижной спектакль, неприхотливый для сценических площадок, но блистательно сочиненный и исполненный самим режиссером и актрисой **Софией Булановой**.

Сюжет спектакля основан на сценарии и образах **Юрия Яковлева**, ставших основой для серии мультфильмов. Но, занимаясь культурную фэбулу советского детства, Ирина Марьяпу дополняет историю о дружбе белого медвежонок и мальчика-чукчи размышлениями о несправедливо устроенном мире взрослых. Недоверие, которое испытывают медведи и люди друг к другу, представлено охотой, за которой видна вековая вражда, агрессия. Преодолеть закон охотника и жертвы мо-

гут дети. Эта тема решается не только пластически, в танце под современную фолк-музыку, но и с помощью тщательно продуманной сценографии, постоянно трансформирующейся в логике архаического ритуала. Чум становится горой, по которой катаются мальчик и медвежонок, а затем и звездным небом. Бубны со знаковыми рисунками — плавающими льдинами. Перечисление множества находок постановщика, в удивительной гармонии соединяющей рукотворный декоративно-прикладной этнографический мир и театральную технологичность, требует отдельного времени и текстового пространства. Далекий и неизвестный Север рождается на глазах у зрителей как песня или поэма, ритуальный пластический зачин и финал обрамляют бесхитростную и озорную сказку, придавая ей архетипическую глубину. Невозможно не отметить и виртуозную работу с куклами авторской конструкции. Это перчаточные персонажи, которые используются как планшетные объекты с завораживающей жизнеподобной подробностью. Маски медведя и человека позволяют играть масштабами, передать почти бессловесное общение, полное трогательности и узнаваемых семейных ситуаций.

Фестиваль, несмотря на свою камерность, оказался очень насыщенным по содержанию. Его жанровые контрасты, демонстрация поисков авторского режиссерского языка и сохранение базовых принципов построения спектакля для детей в едином марафоне позволяет судить о подлинной современности и актуальности предлагаемых постановщиками форм. Руководитель фестиваля Валентина Лутц заложила в концепцию представления о правдивости разговора с детской аудиторией. И этот разговор действительно состоялся.

Сергей КОЗЛОВ

ИГРАЯ ДОСТОЕВСКОГО

Нынешний международный **Достоевский-fest**, который прошел в **Великом Новгороде** и **Старой Руссе** в **двадцать пятый** раз, выгодно отличали от фестивалей предыдущих лет две главные особенности. Во-первых, исторически тяготеющий к повествовательным композициям, скрупулезно и вдумчиво иллюстрирующим «страницы романов» великого классика, в этом году фестиваль собрал в свою афишу разножанровые образцы актуальных прочтений: от современного балета — до иммерсивных спектаклей. Во-вторых, носящий имя писателя, но скромно обходящий в своем репертуаре последних пятилетий его произведения, **Новгородский академический театр**, не являясь, впрочем, собственно организатором фестиваля, представил на суд зрителей три премьерных спектакля. Причина ли тому **200-летие** Достоевского, юбилей самого фестиваля, или общий настрой на принципиальное изменение ритмов и качества творческой жизни недавно назначенного руководства — главного режиссера театра **Полины Неведомской** и директора Театрально-концертного объединения «Нотка» **Василия Яна** — сказать однозначно сложно. Но, безусловно, спектакли новгородцев — сложнорустроенное «передвижное» **«Преступление и наказание»** (режиссер **Йоханна Фройндлих**), иммерсивные **«Маленькие картинки»** **Николая Русского**, полнометражные **«Братья Карамазовы»** **Искандера Сакаева** — хоть и не стали безусловными хэдлайнерами фестиваля, но заняли в его афише очень достойное место.

Историю братьев Карамазовых в спектакле Искандера Сакаева рассказал Черт. Препротивно хихикающий, изощренно фиглярствующий, мгновенно меняющий интонации и выражения лица (отличная актерская работа **Яна Цыбульского**), порочный и циничный, вместе со своим вертлявым подмастерьем Малюткой он с упоением и наслаждением дирижировал этой стремительной круговертью страстей. Участвуя в происходящем, наблюдая со стороны и комменти-

руя, примеривая на себя образы эпизодических персонажей и присваивая реплики основных, эта парочка начинала повествования со сцен суда и не в прямой последовательности «отматывала» события назад. Не Страшный суд, конечно, но и не банальное судебное заседание. Автору пьесы **Алексеем Конышеву**, радикально прочитавшему роман и создавшему по его основному сюжету «детективный триллер» — композицию сложную и нелинейную, все-таки удалось приблизиться к воплощению некоторых главных смыслов первоисточника.

В сатирическом карнавале порока, в котором нет места свету, цвету, чувству, задействованы все герои, все ответственны за безбожную жизнь, все мазаны Чертом, все — Карамазовы. Эта замешанная режиссером искусно и изощренно черно-серая, беспредметная, внебытовая стихия, градус существования которой беспрерывно находится в «точке кипения», фиксируется и в сценорафическом решении спектакля. Бал, которым правит Черт, не имеет пространственных границ и примет исторических эпох, он может разыгрываться на грубо сколоченном деревянном станке, в причудливом танце кресел и стульев, а монохромные костюмы его участников могут быть утрированными, вычурными и «чертовски» красивыми. Здесь только Алёша Карамазов, сталкиваясь с которым распорядители карнавала в злобе отшатываются и скрежещут зубами, все-таки одет в белое.

Такой же антитезой окружающим был и Лев Николаевич Мышкин в исполнении **Юрия Павлова** из спектакля **Нижнекамского государственного татарского драматического театра им. Туфана Миннуллина**. Вопреки заложенной знаменитым товстоноговским спектаклем традиции изображать главного героя **«Идиота»** интеллектуальным, нервным, трепетным, этот Лев Николаевич внешности и облика совершенно негероических. Его добродушное, улыбчивое лицо, неторопливые движения и несуетные жесты, протяжные интонации



«Братья Карамазовы». Новгородский академический театр драмы им. Ф.М. Достоевского

негромкого голоса только подчеркивают обыкновенность и естественность. Он — дитя природы, его внутренний мир светел и гармоничен. Режиссер спектакля **Рустям Галиев** дарует Мышкину наполненное символическим смыслом первое появление на сцене: среди шума и визга бензопил, уничтожающих то ли заповедный лес, то ли всю нашу урбанистическую вселенную, ограниченную вертикальными конструкциями, напоминающими спирали ДНК, из дупла дерева, как из материнской утробы, рождается на свет простой хороший человек. Его свободная, просторная, холщовая одежда будет всегда диссонировать с изяществом меха и стильностью тонкой выделки кожи в нарядах других персонажей. Созданный художником **Сергеем Скомороховым** облик спектакля лишен бытовых примет исторической эпохи, национальный колорит присутствует в нем ненавязчиво и изящно. Мягкая нежная улыбка Мышкина сменится гримасой страшной боли в самом конце: жестокий мир, заковывающий в условности человеческих амбиций и неправедных желаний, бессердечные женщины, уничто-

жающие близких в желании удовлетворить собственные страсти, не оставят герою ни малейшей возможности выжить. И утроба станет гробом...

Несмотря на название «**Без [Идиот] а**», князь Мышкин в спектакле **Санкт-Петербургского Социально-художественного театра** все-таки присутствовал. Но в озорной и бесшабашной игре в Достоевского, что затеяли молодые артисты, представлявшие труппу небольшого театратора, которые воплощают на сцене люмпенов, примеряя на себя сюжет романа, главным действующим лицом оказывался не он. Персонаж **Ксении Плюсниной** именуется остроумно и причудливо — Кто-то, Что-то. Это странное, бомжеватого вида существо, с прокурренным хриплым голосом и повадками попрошайки-драчуна, суматошно шныряя между кипами связанного для сдачи в макулатуру картона, умудрялось быстро и ловко организовать действие, неожиданно в него вмешаться, зло и едко прокомментировать. Только ему (ей?) режиссером **Натасей Слащевой** дано право быть здесь «от автора»: вытереть платочком слезу тихо и ин-

телигентно страдающего Мышкина (**Константин Федоров-Фрейвальд**), подсказать реплику Аглае (**Анастасия Шальгина**), раскрасить «живыми картинками» признания Настасьи Филипповны (**Алина Король**), составить компанию нетрезвому Рогожину (**Иван Лосев**), провести заудную экскурсию по Петербургу Достоевского или напрямую побеседовать со зрителями, запросто предложив им стаканчик шампанского. Пьетет к классике? Упаси бог! Но сквозь череду смешных гримас и интонаций этого через силу веселящегося человека, сквозь открытую театральность постановки и откровенный эпатаж нет-нет, да и прорвется чистая нота подлинных чувств и искреннего сострадания. Спектакли фестиваля Достоевского, разные по жанрам и степени сложности режиссерских конструкций, в большинстве своем запоминались именно актерскими работами. И свидетельствует это, как думается, о качестве его афиши. Измерять «общую температуру по больнице» всем двадцати одному сыгранному в Новгороде и Старой Руссе спектаклю — не нужно и невозможно, но справедливости ради следует признать, что художественный уровень подавляющего числа постановок был достаточно высок, и зрительская успешность их не металась в резких перепадах.

Балет **Бориса Эйфмана «По ту сторону греха»**, «Грустные песни из сердца Европы» **К. Смедса**, постановленные **Яри Юутиненом** и сыгранные **Викторией Нарховой**, «Крокодил» **Пермского театра кукол «Карабаска»**, «Убивец» **Марка Розовского...** На всех спектаклях залы в Новгороде, в Старой Руссе и в **Боровичах** были полны. Хотя, конечно, натиск «ковидных» стихий, внезапно введенные ограничения и региональные запреты на работу культурных институций подчас заставляли аврально менять программу фестиваля или переводить некоторые представления в онлайн.

Это случилось, например, с собственным проектом фестиваля, спектаклем «**Мертвый дом**», который был поставлен с осужденными исправительной колонии №7 **УФСИН** по Новгородской области. Авторы избежали искушения насытить повест-

ование вербатимом. Реальные заключенные играли текст Достоевского, но были так достоверны и психологически точны, будто рассказывали свои собственные, сегодняшние истории. Подчас социальный театр, популярность которого набирает все больший и больший размах, бывает похож на самодеятельный, но не здесь. Представление готовили тщательно и всерьез: были созданы фундаментальные декорации, имитирующие многоэтажные тюремные казематы, писались пьеса и авторская музыка, с заключенными на протяжении нескольких месяцев работали постановщик, режиссер-педагог и хореограф. «Живой» показ, будем надеяться, состоится в следующем году, но и интернет-версия прекрасно продемонстрировала не только общественную значимость проекта, но и его эстетическое качество. В справедливости этого, к слову, можно убедиться, посмотрев постановку на сайте фестиваля.

С недавнего времени Достоевский-fest перестал быть конкурсным, изъял из структуры институт жюри (оставив, впрочем, обучающихся критиков) и вручает всем участникам в качестве призов авторские работы новгородского скульптора **Вячеслава Смирнова**, посвященные творчеству Достоевского. Несправедливо, что этими памятными знаками не была удостоена команда фестиваля — его художественный руководитель **Даниил Донченко**, арт-директор **Сергей Козлов**, проект-менеджер **Александр Кафанов** и заместитель председателя Новгородского отделения СТД РФ **Нина Тимашева**. Хотя бы поименно бойцов невидимого фронта!

Моноспектакль **Людмилы Лисюковой «Никто другой не дал бы мне столько счастья»**, созданный смоленской актрисой в соавторстве с режиссером **Николаем Коншиным**, проходил в **Музее романа «Братья Карамазовы»** и отдал дань Старой Руссе как родине фестиваля. Ведь 25 лет назад он родился именно там. Пронизанный глубочайшим уважением к Анне Григорьевне Достоевской, чьи дневники и письма стали основой сценической композиции, спектакль звучит взволнованным и страстным гимном женской любви. Удивительно, но



«Идиот». Мышкин – Ю. Павлов. Нижнекамский государственный татарский драматический театр им. Т. Миннуллина

созданный много лет тому назад, он не потерял силы, верности тона и наполненности актерского существования. Вот трепетная девушка, кусающая от волнения губы и сияющая взволнованной улыбкой перед встречей с кумиром. Вот – гордая молодая жена, уверенно идущая рядом с влюбленным мужем. А это – усталая мать семейства, всерьез обеспокоенная житейской неустойчивостью, а затем – женщина-друг великого писателя, служащая ему крепкой опорой в нелегком труде. И безутешная вдова, оплакивающая самого близкого и самого любимого человека... Каждую минуту действия актриса точна и выразительна.

Психологическая точность, «легкое дыхание» и изящество были присущи **Никите Степанову**, исполнявшему роль Коли Красоткина в спектакле **Ивановского областного драматического театра «Мальчики»**. Старательно играющий во взрослого, пронзительно юный шалопай искренно и заразительно хохотал, когда ему все-таки удавалось задирать на улице прохожих мужиков. А каким важным, серьезным и заносчивым становился Коля, когда настаивал на своей принадлежности к социалистам: гордо под-

нимал подбородок и солидно опускал голос «на низы», но звенящий тенор не мог долго удержаться в непривычном диапазоне и вновь улетал в восторженную высь. Как достойно, без доли заискивания, добивался он дружбы с Алёшей Карамазовым (**Антон Попов**). И как, размазывая слезы по щекам, пряча лицо в рукаве и отворачиваясь от друзей, тихо и отчаянно плакал Коля на похоронах Илюши Снегирева. Спектакль **Ирины Зубжицкой**, поставленный по известной пьесе **Виктора Розова**, неспешностью и подробностью повествования давал возможность вспомнить страницы романа, связанные с семейством Снегиревых. Их ведь, как правило, минуют авторы сценических композиций по «Братьям Карамазовым».

Так поступил **Московский драматический театр имени Сергея Есенина**, сочиняя по роману «иммерсивную драму». Волей автора спектакля **Ярослава Шевалдова** зрители спектакля, по их собственному, впрочем, выбору делились на «странников» и «скептиков» и, меняя локацию, следовали либо за Алёшей Карамазовым, либо за Иваном. В кульминационных сценах потоки эти, что естественно, соединялись, остав-



«Мальчики». Ивановский областной драматический театр

ля некие сюжетные лакуны. Гулкие, просторные залы новгородского **Музея изобразительных искусств**, в тишине и полумраке которых бродила в этот день театральная публика, добавляли атмосфере происходящего еще больше инфернальности и трагизма. Дьявольская одержимость друг другом связывала в этом спектакле (особенно в «скептической» части его) **Ивана (Илья Роговин)** и **Смердякова (Тимур Бурин)**. Измученный размышлениями о вселенских вопросах бытия интеллектuala, словно выжженный изнутри статный красавец с застывшим лицом и глухим голосом — и тощее, вертящее, гнусящее существо с залезанными жидкими волосенками и бесовски горящими глазами — словно части одного целого. Человек, провозгласивший: «Все позволено» — и тот, кто воплотил лозунг в жизнь и убил. Но Смердяков, каким играл его Тимур Бурин, не ведомый, не зависимый, не слабый. В этой сценической версии романа он — первая скрипка. Именно он, как некая квинтэссенция карамазовщины, замыслил и осуществил погибель семейства. Тонкими, изысканными мазками рисовал артист воплощенное зло.

А вот прекрасный образец добра, света и силы духа являла собой Варенька (**Анна Шишкина**) из спектакля **Усть-Илимского театра драмы и комедии «Ангел мой»**, созданного **Еленой Таксиди** по «**Бедным людям**». Ее дуэты с Макаром Девушкиным (**Валерий Округин**) наполнены «легким дыханием» и тонкими чувствами. Да и как же может быть иначе, если Достоевский своим героям дал говорящие отчества — Алексеевичи, божьи люди. Но в истории их любви и разлуки нет ставшего, к сожалению, привычным налета одномерной сентиментальности. Варенька здесь вполне земная, обаятельная молодая женщина, которая бывает озорной и остроумной, лукавой и застенчивой. Обстоятельства жизни, тяготы и лишения не в силах умалить в ней веру в гармоничность мира, известные добросердечие и правдивость, погасить жар горячего сердца, наполненного сопереживанием. А именно способностью к страданию движимы любимые герои Федора Михайловича Достоевского.

Марина БЫКОВА

Фото предоставлены организаторами фестиваля

ИГРАЮТ ДЕТИ

Первый детский театральный фестиваль «Б'ART'O» (Санкт-Петербург)

В октябре в ТЮЗе им. А.А. Брянцева прошел **театральный фестиваль «Б'ART'O»**. 14 коллективов из разных городов России показали свое мастерство. Для Санкт-Петербурга подобное событие не новость, ведь ежегодно проходит международный «**Брянцевский фестиваль**» детских театральных коллективов. Но в этот раз организаторы посвятили новую театральную встречу искусству поэтического слова.

В настоящее время существует повышенный интерес к любительским детским театрам, но возникает проблема, как оценить детское сообщество. В дет-

ском театре (как нередко и во взрослом) нет регламентированных критериев работы с любителями, не выработан индивидуальный язык и стиль. Если мы вспомним историю любительского театра в России, то поймем, что он всегда был самостоятельным социокультурным явлением. Не прекращались споры и по поводу сущности, задач и целей подобных театров: важнее процесс, а не результат или все-таки качество спектакля? Отсюда появлялось непонимание у «профессиональных» зрителей, какую позицию им занимать: эксперта, журналиста, хроникера?

«Граф Нулин». Театр-студия «Александрино» (Санкт-Петербург)





«Одолеем Бармалея». Музыкальный театр «Серебряный ключик» (Колпино)

Мы попытались погрузиться в среду театра для детей, о детях, созданного детьми, чтобы определиться с собственным восприятием. На фестивале были представлены музыкально-пластические действия «Федорино горе», «Хемуль, который любил тишину», «Одолеем Бармалея». Неожиданная работа «Одолеем Бармалея» музыкального театра «Серебряный ключик» по текстам К.И. Чуковского в форме детской игры со своими сверстниками и людьми старшего поколения создана режиссерами Светланой Елякиной и Еленой Павлович. Отрывки из «Мухи-Цокотухи», «Мойдодыра», «Доктора Айболита», «Бармалея», «Телефона» и других стихотворений были не просто проговорены под музыку формально, а пропеты, продекламированы актерами виртуозно. Получился своеобразный калейдоскоп, который приносил малышу после насыщенного дня. Однако режиссерское внимание направлено не только на ребенка. Во взаимоотношениях главного героя с родителями прослеживалась

тонкая педагогическая мораль, наставления как для маленьких, так и для взрослых. Постоянно балующийся, придумывающий новые игры, не желающий спать главный герой, Бармалей, беспокоил родителей, но и они не понимали, что детскую фантазию трудно усмирить.

Следующую группу образовывали спектакли с ярко выраженной нарративностью — «Иван Иванович Самовар», «Граф Нулин», «Бурёнушка». Режиссеры Алла Белоусова и Максим Зарецкий последовали за текстом поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин» и создали шутку, анекдот. Из декораций лишь две колонны и ширма посередине (которая, упав в конце, показала нам портрет прилежного семейства), бюст великого писателя. Кстати, Пушкин присутствовал в роли рассказчика, который порой и сам не представлял, что вытворяет его герои сейчас. Костюмы намекали на историчность: платки и сарафаны на дворовых девушках, фраки на господах, платье «а ля ампир» и митенки на Наталье Павловне.



«Соня». Театральная студия «Дети райка» (Москва)

В спектакле театра-студии «Александринно» постоянно прослеживался мотив переодеваний, подмен, лицедейства. Молниеносно происходила смена одеяний, и крестьянки превращались в учениц и преподавательницу Института благородных девиц на уроке танца. Искусно вплетена в ткань спектакля современная действительность: песня, которую как на рок-концерте пел граф Нулин; вместо цокота копыт на скачках слышался звук мотора; кожаные фуражки и очки напоминали сыщика из мультфильма «Бременские музыканты».

Следующие спектакли были сгруппированы по принципу бессюжетного изложения материала («Девчонки + мальчишки = ?!», «Первоклашки», «Из дома вышел человек»). Постановка «Девчонки + мальчишки = ?!» по мотивам стихотворений «Девичий форум» Агнии Барто и «Игра» Даниила Хармса начиналась с того, что на черном заднике появлялось анимированное солнце, у которого (как полагается в детских сказках) есть ручки, лицо. И оно за-

дорно и даже слегка злорадно смеялось над всем происходящим. Из кулис выбегали обычные девчонки и мальчишки в джинсах, желтых и оранжевых футболках. Юный зритель наверняка без усилий узнал себя в спектакле театральной студии «Балагуры» режиссера Ирины Шейкиной. Далее произошла всем известная с детства история: противостояние девочек и мальчиков. Вторые вечно подтрунивали, шутили, устраивали ловушки. Но и первые не давали себя в обиду: сначала пытались действовать силой, а уже затем хитростью (эти наивные, юные существа уже осознавали, какую власть имели над противоположным полом, они пытались обворожить мальчишек своей красотой и повести за собой).

Практически все сценические действия имели поэтическую основу, за исключением спектакля «Хемуль, который любил тишину» по прозе Туве Янссон. Пожалуй, в этом спектакле театральной студии «Дверь в лето» (режиссеры Наталья Корух и Олег Корух), несмотря на присутствие главного героя, основная работа ле-



«Стихи из гетто». Театр-студия «Горошины» совместно с драматическим театром «Приют комедианта» (Санкт-Петербург)

гла на массовку, служителей просцениума. В определенные моменты они могли выступать в разных ролях: родственники Хемуля, дети парка аттракционов. Они были облачены во все черное, на головах цилиндры, что как бы стирало границы возрастной и половой принадлежности. В постановке обилие пластических массовых сцен: рисуя образ монотонности жизни, артисты передавали из рук в руки цилиндры, и возникало ощущение бесконечного конвейера; дрожащие листы бумаги над головой создавали иллюзию дождя, а работа с полиэтиленом — ветра и морских волн; танец со стульями и горящими звездами отсылал к современному танцу в стиле модерн. Жаль, что артистам не хватило четкости исполнения, они забывали текст, терялись.

Помимо игры на профессиональной сцене ребят ждала насыщенная программа тренингов по актерскому мастерству, сценическому движению и речи от ведущих театральных педагогов и артистов ТЮЗа. Какова судьба этих показов «на ме-

стах», и как их воспринимал местный зритель — не ясно. Хотя мы замечали, что дети с удовольствием реагировали, смеялись и даже сопереживали своим «коллегам-актерам» на сцене. Но так или иначе, мы столкнулись со сложностью: режиссеры-педагоги позволили себе ставить истории, в которых дети играли во взрослую жизнь, иногда даже существовали в той исторической эпохе, о которой они знали лишь понаслышке. Смотрелось это странно и порой абсурдно. Складывалось ощущение, что они хотели высказать свои нереализованные идеи, показать режиссерские приемы, но в детском спектакле осуществить это не удалось. На наш взгляд, неуместно, когда десятилетний мальчик играет умирающего Хармса или Хемуля, мечтающего поскорее состариться.

Художественная составляющая многих спектаклей была основана на визуальных эффектах, воздействии музыкального сопровождения (хотя чаще всего его громкость перекрывала реплики актеров, и смысл терялся), попытках представить



«Хемуль, который любил тишину». Частная детская театральная студия «Дверь в лето» (Гатчина)

нагромождение декораций (тем самым скрыть плохую актерскую игру) или аутентичных костюмов эпохи.

Для себя мы выделили двух фаворитов: это спектакли «**Стихи из гетто**» и «**Соня**». Первый из них стал лидером в номинации «Лучший спектакль». Композиция «Стихи из гетто» по произведениям **Аллы Айзенфарш** театра-студии «**Горошины**» не могла оставить никого из сидящих в зале равнодушным. Вспоминать ужасы войны — страшно, но безмерно жутко становится, когда об этом так правдоподобно рассказывают дети. Они появляются на сцене в самом начале спектакля, играют, беззаботно резвятся, но в один миг их хрупкое счастье разрушает война. На протяжении всего действия детские голоса прорезаются сквозь пространство и время к нам в настоящее, рассказывая чередой сменяющихся пластических картин и стихов, как прятались от немцев, как голодали, как не хотели умирать. Они не проронили ни слова о том, что были пойманы и уни-

ты. Об этом красноречиво рассказала груда детской обуви и одежды, брошенная по центру сцены, и тусклый свет лампы.

Вообще в режиссерском замысле **Евгении Латониной** световое решение имело особый смысл. Здесь не нужны были предметы быта; слова, музыка и пластика сказали сами за себя. Свет лампы — олицетворение жизни, к ней тянулись как к чему-то теплomu и спасительному (сцена, когда ребята столпились под лампой, стояли тесным кругом и протягивали свои хрупкие руки вверх), но вот она погасла, и наступил конец всем надеждам и тревогам, потому что после смерти дети-мученики обрели долгожданный покой.

Все завершилось риторическими вопросами-восклицаниями, на которые точно уже никто не сможет дать ответа: за что? Почему кто-то играет, гуляет по улице, а мы нет?

Спектакль «**Соня**» по книге **Алексея Олейникова** и **Тимофея Яржомбека** «**Соня из 7-го Буэ**» также не оставил безучастным ни детей, ни взрослых, по-

сколько все мы проходили подростковый период жизни, и кто-то узнал и вспомнил себя. На фоне аскетичных декораций разворачивались нешуточные проблемы и схватки. Подростков волновали вопросы: почему я одинок и меня никто не принимает? Почему меня травят, унижают? Как общаться с родителями, учителями, да любыми взрослыми? Зачем нужна эта школа? Почему меня нельзя любить просто за то, что я есть?

Металлическая конструкция, обклеенная цветным скотчем, трансформировалась то в клетку, то в аквариум, то в школьный класс, то в окна. И если в начале дети стояли за ней, отгораживаясь от внешнего мира, то в конце декорация оказалась уже перед зрителями: теми самым они отгородили нас, взрослых, от себя. Вообще, для спектакля театральной студии «**Дети райка**» характерна кольцевая организация, повторы, которые рифмовались между собой. Так, в начале артисты подняли с пола листы бумаги, смяли их и бросили себе под ноги — символ отрицания всего вокруг. В финале эти же скомканные листы полетели в зал, как надежда наладить связь, быть услышанными и понятыми.

В костюмах прослеживалось желание подростков быть как все, подражать массовой культуре (джинсы, белые футболки), но в то же время показати собственную индивидуальность (на футболке наклеен у каждого свой символ: грустная рожица, капли, абстрактная фигура). И только одна девушка была во всем черном, при том, что остальным она не противопоставлена. Режиссер **Иван Савченко** акцентировал внимание на важной детали — красных наушниках. С ними постоянно производили манипуляции — передавали друг другу, вырывали из рук, и это читалось как знак: теперь твоя очередь говорить. В спектакле четко прослеживалась полифония голосов. Соня не одна, кому было что сказать; о своей нелегкой судьбе говорили практически все герои спектакля.

В рамках фестиваля «**B'ART'O**» проходила **драматургическая лаборатория «Пье-**

сочница», ставившая целью найти не просто актуальные и интересные пьесы для детей, но и дать им дальнейшую творческую жизнь на сцене профессионального театра. Читки сегодня популярны, они стали привычными для взрослой публики, а вот для детей, воспринимающих больше визуальный, а не текстовый формат, ситуация оставалась спорной. Собственно, еще одной задачей лаборатории стали поиски ответов на важные вопросы: в какой степени читки будут восприняты детьми и смогут ли они их заинтересовать. Немаловажную роль для организаторов играла вовлеченность детского жюри в обсуждение эскизов, так как именно их мнение учитывалось при отборе лучшего текста. Насколько такой подход оказался удачным, нам предстоит узнать, проанализировав каждую работу отдельно.

Режиссер **Андрей Слепухин** поставил три эскиза по пьесам «**Пчелы не болеют коронавирусом**» **Глеба Колондо**, «**Вадик поет свою музыку**» **Полины Коротыч** и «**Акула-укулеле**» **Марты Райцес**. Важно, что все тексты драматургов не просто поверхностно описывали детский мир, а плавно погружали в него, рассказывали о тех проблемах, с которыми сталкивается ребенок на пути к взрослой жизни. Истории невероятно современные, злободневные, затрагивающие проблемы самоопределения и идеально подходящие для семейного прочтения.

Каждая пьеса имеет свой возрастной ценз, но он лишь формальный. Например, текст Глеба Колондо предназначен для аудитории 6+, но его смело можно ставить как для взрослой публики, так и для малышей. Во многом смешная и сказочная история Колондо повествовала о некоем ученом, который исследовал пчел на предмет заражения коронавирусом. Несмотря на то, что пьеса ориентирована на детей, в ней мы увидели отсылки к темам самореализации, нахождения себя в этом мире, приятия/неприятя себя. В ней много юмора, иронии, а главное, свободы для режиссерской интерпретации. Этой свободой воспользо-



Драматургическая лаборатория «Пьесочница». Читка пьесы «Вадик поет свою музыку»

вался в полной мере Андрей Слепухин. Он решил не нагромождать эскиз декорациями, не облачать актеров в костюмы пчелы или чудаковатого полицейского. Наоборот, артисты существовали на сцене максимально естественно, начиная от одежды (обычные джинсы и футболки) и заканчивая работой с текстом пьесы, который они произносили слегка остренно, плавно и спокойно. Было много импровизации и интерактива со зрителем, которые органично влетали в эскиз. Свет в работе играл тоже немаловажную роль. В моменты, когда актер выходил к залу и зачитывал занудные фразы про ношение масок и соблюдение мер безопасности, занимался морализаторством, свет резко выключался. Складывалось ощущение, что ребенок, которого отчитывал строгий родитель за проступок, закрыл глаза и уши, и все исчезло, пусть и на несколько секунд. По завершении эскиза состоялось его обсуждение с детьми, многие из которых отметили

легкость пьесы, ее ироничность, но при этом глубину. По мнению некоторых членов жюри, они узнали в героях себя, увидели те проблемы, с которыми сталкиваются ежедневно, и подсказки для их решения. Если поначалу обсуждение шло довольно тяжело, ребята высказывались скупко, ограничиваясь формулировками «понравилось/не понравилось», то уже ближе к концу они открыто вступали в дискуссию не только друг с другом, но и с модераторами лаборатории.

Текст пьесы «Вадик поет свою музыку» хоть и написан в стихах, но трудностей с восприятием не вызвал. Круг проблематики: одиночество, дружба, любовь, поиск себя, осуществление мечты. Некая ирреальность также присутствовала: это и исчезающие в пространстве космоса дома и аллен; комета «любви», разговаривающая с Вадиком; говорящие кот и синица. Не случайно, что из категории «взрослых» присутствовали лишь мама Вадика и пресловутые бабки, сидящие у подье-

зда. Они никоим образом не выступали в качестве волшебных помощников, как в русских народных сказках, и все свои проблемы Вадик должен был разрешать самостоятельно. Важным, на наш взгляд, было слово «музыка», а не «песня» в названии. Вадик поет не песню, а именно музыку. Это раскрыло экзистенциальный посыл пьесы, где творческая самореализация может проявиться в любой сфере деятельности.

В эскизе обращала на себя внимание световая партитура — обилие всевозможных светильников и ламп. Темнота, а затем резкий режущий глаза свет и наоборот. Это как скачок в другую реальность, пространство космоса и собственного города Вадика, где он — мэр. Свет олицетворял внутренний мир героев, ведь не случайно они сидели каждый у своего светильника, и если хотели закрыться от всех, то нажимали на кнопку выключателя. Это и перемещение в пространство сна, где есть только Вадик, Света и свет. Это и подсвеченные экраном лица в темноте. Мотив света переключался с текстом пьесы, ведь не случайно единственного живого человека в Икее звали Света «с того света», а синица, которая и запускала механизм чуда, превращалась в светящийся шар.

Обсуждение, увы, прошло без участия детского жюри. Высказывались только педагоги, режиссеры или зрители. Им пьеса тоже показалась актуальной для своего возрастного ценза. Интересно, как бы отреагировали на текст участники детских коллективов? Именно работа Полины Коротыч стала победителем в номинации «Лучшая пьеса».

Медитативная пьеса «Акула-укулеле» про мальчика, который борется со своим «внутренним зверем», написана метафоричным, плавным языком. Эту медитативность передал Андрей Слепухин и в своей работе. Гавайские мотивы в виде цветка в волосах актрисы и песочной анимации настраивали на определенное восприятие пьесы. Музыкальность в эскиз привнесла игра актеров

на укулеле и барабанах, ритмичные звуки и песнопения задавали нужный темпоритм и глубже погружали в «гавайскую» атмосферу. Текст Марты Райцес довольно непростой для понимания, начиная от иностранных имен, которые, как признались многие ребята, было тяжело запомнить, и заканчивая философским сюжетом, наталкивающим на размышления о взрослении и самоидентификации в этом мире. Нельзя не отметить вдумчивую и скрупулезную работу с текстом режиссера и актеров. Они смогли избежать погружения в пафос, хотя сделать это было довольно легко, учитывая язык материала. В эскизе осталась лишь воздушность и сказочность. Как и предыдущие две пьесы, «Акула-укулеле» может быть использована для постановки как детского спектакля, так и взрослого. Об этом сказали и зрители, и жюри, ссылаясь на смыслы, заложенные в тексте.

Так зачем же нам сегодня нужен детский театральный фестиваль и нужен ли вообще? Для того, чтобы повысить профессиональный уровень детских театральных режиссеров и педагогов? Или познакомить подрастающее поколение с новой детской драматургией? За прошедшее время мы не раз задумались над тем, что для этих детей значит театр, почему они играют, насколько доходчиво режиссер способен объяснить ребенку зерно или рисунком роли. Неужели изобрели новые формы существования детей на сцене, отличные от взрослых? По опыту нашего просмотра — нет. Все же для участников была важна погруженность в среду, в которую они попали на недолгие четыре дня. Они знакомы, обменивались опытом, открывали новые возможности, а главное, пробовали себя на театральных подмостках и становились ближе к выбору: хотят ли они продолжать заниматься театром или нет. У нас же сложились разрозненные впечатления о фестивале и мы, скорее, попытались исследовать механизмы работы данных любительских сообществ.

Вера ПАРФЁНОВА, Мария ТЕРЕШКО



«Война и мир». Князь Андрей — В. Добронравов. Фото Я. Овчинниковой

ЧТО ДЕНЬ ГРЯДУЩИЙ МНЕ ГОТОВИТ...

«**В**ойна и мир» на Вахтанговской сцене — больше, чем грандиозная постановка по случаю столетнего юбилея легендарного театра. Римас Туминас отказался от хрестоматийного подхода к великому роману Льва Толстого с всеохватной позиции «мысли народной» и предложил посмотреть на его героев как на конкретных людей, обреченных жить в эпоху перемен.

Споры о том, нужно ли оставлять «Войну и мир» в школьном курсе русской литературы, длятся уже лет тридцать. До сих пор эпопея Толстого сохраняется в программе только благодаря волево-

му решению соответствующих образовательных инстанций, действующих по методу Глеба Жеглова: «Будет сидеть, я сказал!» Убедительного ответа на вопрос — что дает чтение романа молодежи XXI века, нет ни у чиновников, ни у учителей. Появление спектакля Римаса Туминаса вселяет надежду, что в обозримом будущем он все-таки появится, и не только у тех, кто причастен к школьному образованию. Проблема ведь совсем не в объеме текста — такие произведения в принципе невозможно взять кавалерийским наскоком. Большинство нынешних читателей, в том числе и далеко не школьного возраста, не способны найти общий



Андрей — В. Добронравов, Наташа — О. Лерман. Фото А. Морковкина

язык с героями Толстого — они не понимают мотивов их поступков, не разделяют их восторгов и страхов, а значит, не в состоянии сопереживать этим людям. Но, если в душе читателя не рождается сочувствие и сострадание, русская классика превращается для него в тот самый дорогой роуль, который заперт, а ключ потерян.

Как и большинство шедевров русской литературы, «Война и мир» обладает свойством самонастройки на время, в котором существует каждое следующее поколение читателей. «Ключи» к роману, которыми пользовались предшественники — будь то современники Толстого или граждане Страны советов — сегодня не работают, а выковать новые никто не озаботился. Римас Туминас попытался это сделать. В советские времена к «Вой-

не и миру» подходили как к художественному воплощению идеи служения Родине, переживающей нелегкие времена, и отношение к персонажам романа в значительной мере определялось тем, насколько они осознают, что являются частью чего-то большего, чем они сами.

Туминас перенастроил оптику — ему судьбы отдельных людей важнее великой идеи, героями, жертвами или заложниками которой они являются. В романе Толстого около трети персонажей — двести из почти шестисот — являются реальными историческими лицами. Ни одно из них в спектакле не появляется.

Режиссера волнует не слом эпох как таковой, а что в момент катаклизма (предельно метафоричная сценография **Адомаса Яцовскиса** вызывает ужас и восхищение в одно и то же время) про-



Пьер — П. Попов.
Фото А. Торгушниковой

исходит с обычными людьми, которые едят, пьют, носят свои сюртуки, мундиры и ампирные платья (костюмы **Марии Даниловой** изящны и неувольнымы — подчеркивают эпоху, оттеняют игру актеров).

В русской ментальности идея жертвенности поднимается до высот сакральности: любые жертвы оправданы, если служат высшей цели. Туминас же берет на себя смелость задать публике неудобный вопрос, кстати, вполне в духе времени: так ли уж непреложна эта истина? В нашем восприятии война — это, преимущественно, героический благородный порыв. Но ведь есть еще страх, кровь, боль, страдание, смерть. Итог

любой, самой победоносной войны — огромное количество покалеченных судеб. Спектакль заканчивается до того, как герои успевают обрести вожаемое счастье: режиссер сознательно лишает их того, чем наградил в финале романа писатель — с точки зрения Туминаса, война не закончилась. Она продолжается и поныне, поскольку вообще не имеет ни начала, ни конца.

Война бесконечна? И это не произвол фантазии художника?! Да, как ни печально, это одна из базовых характеристик человеческой цивилизации. Историки подсчитали, что за минувшие четыре тысячелетия своей истории человечество прожило без войн всего 240 лет. Таково



Николай — Ю. Цокуров. Фото А. Иванишина

математическое соотношение Войны и Мира. «Но поражения от победы ты сам не должен отличать», — поэтический эквивалент. И, возможно, самое горькое прозрение вахтанговского спектакля — слова князя Андрея, адресованные Пьеру: «Если бы все воевали по своим убеждениям — войны бы не было, но так никогда не будет». Интуитивное ощущение бесконечности Войны, пронизывающей Мир сверху донизу, в той или иной степени присуще всем героям спектакля. И, похоже, замысел режиссера — убедить зрителя в том, что бесконечная война бессмысленна, как и жертвы, которых она требует. А главное, отсидеться в тихом месте, пока воюют другие, не получится. Ни у кого.

Анализируя семантику романа, слово «мир», «откорректированное» рево-

люционной орфографией, обычно рассматривают в трех ипостасях: как отсутствие войны, мироздание и общину. Туминас предлагает принять во внимание четвертую — внутренний мир человека, откликающийся на вызовы мира внешнего. И в этой системе координат все метания и страдания, упоения и иступления толстовских героев становятся совершенно понятными сегодняшнему зрителю, потому что он, в сущности, мечется, страдает, приходит в упоение или иступление по тем же самым причинам — он ищет счастья и всеми силами пытается избежать несчастий. А следовательно, так же, как все эти Пьеры и Андреи, Наташи и Сони мучительно пытается заглянуть в завтрашний день, повлиять на ход событий, получить хоть какие-нибудь доказательства того, что все



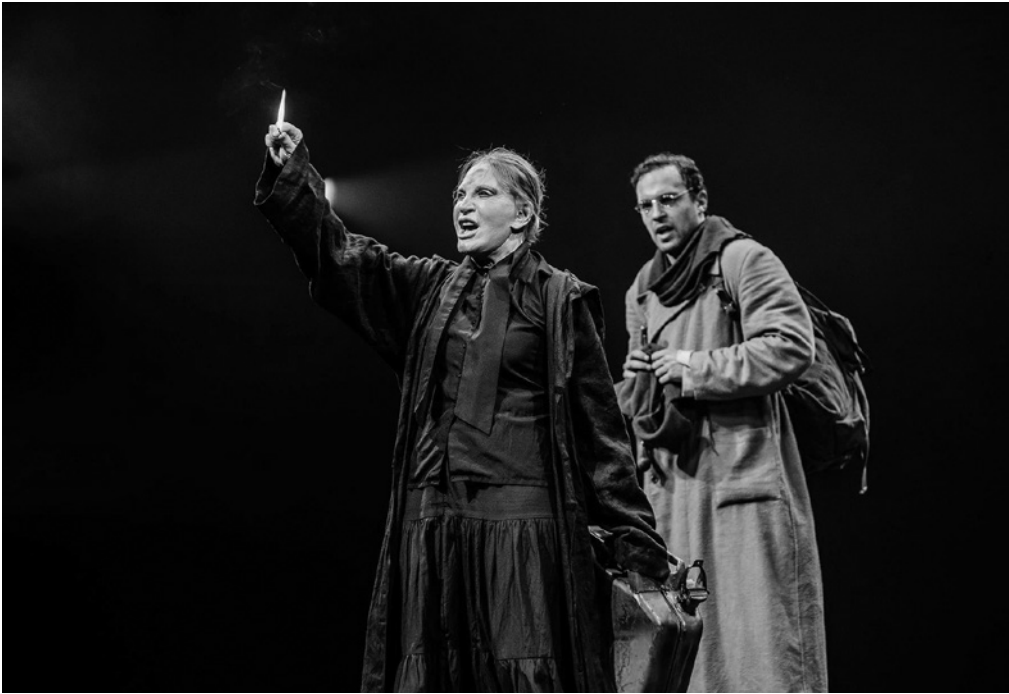
«Война и мир». Сцена из спектакля. Фото Ю. Губиной

сложится именно так, как ему больше всего хотелось бы.

Князь Курагин (**Владимир Симонов**) из кожи вон лезет, дабы устроить будущее своих беспутных отпрысков — слишком дорого обходятся ему детки, которые «оба вышли des imbeciles». Хлопоты, столь много сулившие, оказываются пустыми. Анатолий (**Владимир Логвинов**), скуки ради разбив сердце восторженной девочке, получит отпор там, где менее всего ожидал. Элен (**Яна Соболевская**), заполучив завидного мужа, из которого можно веревки вить, в один непрекрасный день убедится, что власть ее хладных чар над доверчивым сердцем мужа не безгранична. Пламенные тирады Анны Павловны Шерер (**Анна Дубровская**) по адресу Бонапарта — не что иное, как попытка защитить права узкого мирка, к которому она принадлежит, на безмятежное существование,

которому угрожает «безродный узурпатор». Но мирок рушится на глазах, и его обломки предаст огню низведенная судьбой со своего пьедестала некоронованная владычица высшего света фрейлина Марья Игнатьевна Перонская (**Людмила Максакова**).

Жернова судьбы мелют медленно, но вращение их неотвратимо, и только у сильных духом хватает мужества принять неизбежное. Старый князь Волконский (**Евгений Князев**) буквально теряет разум от сознания того, что все, во что он верил и чему служил, поправно и предано. Замыкается в своих фантазиях граф Илья Андреевич Ростов (**Андрей Ильин**), не имея сил взглянуть в глаза действительности. Уходит земля из-под ног и у хозяйки дома Ростовых — Натальи-старшей (**Ирина Купченко**), потому что правила, при помощи которых она столько лет держала в узде свое



Перонская — Л. Максакова, Пьер — П. Попов. Фото Ю. Губиной

темпераментное семейство, перестали работать, а иных у нее нет. Измученная предчувствиями Лиза (**Мария Бердинских**), буквально физически ощущает, как из нее по капле уходят веселость и беззаботность, опустошая настолько, что не остается силы жить.

Где взять эти силы? В надежде? В понимании того, что счастье может быть совсем не похожим на то, что рисовалось в мечтах? Княжна Марья (**Екатерина Крамзина**), словно заглянув за край бездны, отвергает безлюбый брак с лощеным негодяем, посвящая себя служению близким. Отказывается от вымечтанного счастья и Соня (**Мария Волкова**), которой только и остается, что жаркая молитва Царице Небесной с просьбой «научить всех прощать и любить». Присоединяется к этой мольбе и лишенная материнской любви Вера (**Ася Домская**), и залюбленная матерью Ната-

ша (**Ольга Лерман**), преобразенная для счастья жестокой душевной мукой.

Собственно, для Туминаса, как и для Толстого, эта метаморфоза и является единственным залогом обретения счастья, то есть, по сути — душевного *мира*. Мгновенно возмужавший наивный мальчик Николай Ростов (**Юрий Цокуров**) посреди жестокой бойни понимает, что у него нет права отнимать жизнь у человека, который ему лично ничего плохого не сделал. Неистовый гордец князь Андрей (**Виктор Добронравов**) у порога смерти открывает для себя чудо всепрощающей любви. Подчеркнем, что к этому персонажу, которого по традиции рисуют образцом благородства, рыцарем без страха и упрека, режиссер подошел с наибольшей строгостью, решительно сдернув с эгоиста и честолюбца тогу идеального героя. И наконец, Пьер (**Павел Попов**), пройдя че-



«Война и мир». Фото А. Торгушниковой

рез все обольщения юности, через горнило суровой дружбы и легкомысленного предательства, попав в «балаган, загороженный досками», открывает для себя простую истину: бессмертную душу невозможно заточить в земное узилище, как невозможно отнять у человека внутреннюю свободу...

Однако у «Войны и мира» Римаса Туминаса, на мой взгляд, есть еще одно измерение, к роману Толстого непосредственного отношения не имеющее. Этот спектакль — страстный монолог художника о сегодняшнем театре. Кровь, грязь, жестокость, унижение человеческого достоинства — все то, что к сегодняшнему дню так прочно утвердилось на подмостках — для Туминаса НЕТЕАТР! На том простом основании, что служители его совершенно равнодушны к судь-

бе человека. Им интересны только они сами, и для доказательства собственной значимости они готовы использовать любые средства — Туминасу нет необходимости что-то кому-то доказывать. Он может сцену великосветского бала передать единственным вальсом, в котором летит над пустой сценой Наташа, а картину Бородинского сражения — единственным штыком, воткнутым в землю Николаем Ростовым, и дюжиной серых солдатских шинелей. Если есть подлинные чувства, то ничего больше не нужно — ни плазменных экранов, ни головолomных инсталляций, ни зубодробительных спецэффектов.

Виктория ПЕШКОВА

Фото предоставлены Вахтанговским театром

МРОЖЕК + МЫ

Польский абсурдист **Славомир Мрожек**, уже давно занявший в мировой драматургии место классика, самые знаковые пьесы написал в 1960–1970-х годах. Используя язык метафоры, он размышлял о реалиях своего времени, обостряя взгляд на несовершенство общественно-политической системы, частью которой ему тоже приходилось быть. Минули десятилетия, кардинально изменился мир, и пьесы Мрожека, утратив черты ушедшей эпохи, шагнули в XXI век, приобрели новый объем. Первая премьера сезона **Театра «У Никитских ворот»** — спектакль **«Мрожек + Мрожек»** — стала убедительной иллюстрацией сегодняшней жизни, где понятия о долге и чести почти ничего не значат, а поиски истинной радости приводят в тупик.

Постановка **Нatalьи Людсковой**, названная художественным руководителем театра **Марком Розовским** экспериментальной, продолжает существующее репертуарное направление **«Авангард “У Никитских ворот”»**. На **Старой сцене** уже играли пьесы Эжена Ионеско, Сэмюэля Беккета, Гароль-

да Пинтера, Иосифа Бродского, произведения Франца Кафки. Теперь небольшое и «намоленное» пространство наполнилось философией абсурда Славомира Мрожека.

Пьеса с богатой сценической судьбой **«В открытом море»** (перевод **Святослава Свяцко**) и практически не известная российскому зрителю **«Забава»** (перевод **Евгения Вишне**вского) сыграны как два одноактных гротеска. На первый взгляд, они никак не связаны сюжетно, разве что действие в обоих случаях разворачивается в замкнутом пространстве. И все же, объединенные общей концепцией постановщика, эти глубокие ассоциативные тексты заставляют вспомнить о «верхах» и «низах». Одним, несмотря на многие ухищрения, все сложнее сохранять лидирующие позиции. Другие явно не желают жить по-старому, однако выход все еще не найден. Ситуация почти революционная, но режиссерское высказывание **Нatalьи Людсковой** не назовешь политическим — оно гораздо шире. Автор спектакля **«Мрожек + Мрожек»** размышляет о законах, по которым живет современ-

«Мрожек + Мрожек». Гротеск «В открытом море». И. Арнгольд, В. Давиденко, М. Кондратьев





«Мрожек + Мрожек». Гротеск «Забава». И. Арнгольд, В. Давиденко, М. Кондратьев

ное общество, об уязвимости слабых и непомерных аппетитах сильных, о серьезных провалах в современной культуре и возникшей пропасти между истинными ценностями и духовной неразвитостью.

Мрожек — всегда эксперимент, балансировка между острой комедийностью, неправдоподобием сценических ситуаций и психологическим подтекстом характеров действующих лиц, их реакциями на события. Используя скучные сценографические средства и визуальные маркеры (они в деталях костюмов персонажей, созданных художником **Евгенией Шульц**, немногочисленных предметах обстановки, музыкальном ряде), режиссер работает в основном на крупных планах. Абсолютно разные истории и соответственно психотипы действующих лиц разыгрывают **Владимир Давиденко**, **Марк Кондратьев** и **Иван Арнгольд**, точно попадая в предложенный жанр и легко перево-

площаясь. Герои Мрожека в их трактовке одновременно конкретны и абстрактны. Индивидуальные характеры и частные истории в итоге приобретают иной масштаб и становятся метафорическим отражением сегодняшнего времени.

Трое джентльменов в идеальных фраках и цилиндрах оказались на условном плоту в условном море. Первая фраза самого старшего из них (у Мрожека он обозначен как Толстый): «Так хочется есть!» — поначалу звучит шуткой, но в долю секунды меняет эмоциональную окраску, вселяя в двух других представителей высшего света неподдельный страх. На небольшом экране, где только что плескалось море, высветится лозунг: «Мы хотим есть!», и начнется игра на выживание — в прямом и переносном смысле. Правила устанавливает герой Владимира Давиденко — опытный манипулятор, прошедший не только воду, но и огонь, и медные трубы. Толстый ловко вращает цилиндры с бюллетенями для свободных выборов, и это движения бывалого напёрсточника, который всегда будет в выигрыше и легко обведет вокруг пальца доверчивую толпу.

В числе съеденных вряд ли окажется Средний Иван Арнгольда. «Братья-сотрапезники!», — обращается этот голодающий к собравшимся на плоту, и по его тону ясно, что он уже все просчитал и примкнул к влиятельному «большинству». Слово фокусник, Средний размахивает красным платком и создает иллюзию будущего пиршества, вызывая у Толстого обильное слюноотделение. Команда сложилась: двое против одного — самого уязвимого, с явным комплексом жертвы. Какой бы искренней и пламенной не была речь Малого, персонаж Марка Кондратьева единогласно приговорен. Он сколько угодно может говорить о своей семье — оппоненты останутся равнодушными. Лишь Толстый деловито заметит: «Когда дело касается всеобщего блага, дети — не аргумент». Читаем между строк: его личного блага. Отчаявшись, Малый вдруг сорвется и запоем давно забытые «Крылатые качели», вызывая умиление Толстого и ухмылку Среднего. А для зрителя это станет своего рода эйджестом, отличительным знаком поколения,



Гротеск «Забавы». И. Арнгольд, В. Давиденко, М. Кондратьев

что впитало романтику 1980-х и с большим трудом встроилось в далеко не вегетарианские 1990-е, нередко теряя себя под напором «сотрапезников».

В спектакле по очереди появятся Лакей и Почтальон. Используя гротесковые театральные маски, этих персонажей сыграет пластичный Иван Арнгольд. Первый всегда был лишь предметом обстановки в доме Толстого, вещью, которую можно использовать как угодно и за ненадобностью выбросить. По велению хозяина Лакей либо выплывет из бурных вод, либо камнем пойдет на дно. А вот в жизни Почтальона нет места страхам и сомнениям, потому что его спасательный круг — служебные инструкции, и он всегда будет на плаву. Легко увернется от алчущих и равнодушно пройдет мимо того, кто нуждается в поддержке, потому что понятие сочувствия не прописано в нормативных документах.

Абсурдность этой истории и открытые гротесковые приемы не лишают высокого смысла тему самопожертвования, и это, пожалуй, один из важнейших посылов спектакля «Мржек + Мржек». Конечно, в ситуации циничных законов выживания и разделения людей на «пищу» и ее потребителей

поступок Малога кажется напрасным. Но если вдруг на дрейфующем в море плоту, так напоминающем наше общество, не окажется хотя бы одного человека, который найдет в себе силы подняться над низменным и отдать все ради других, во что превратится наша жизнь?..

Когда настанет время «Забавы», замечательное трио явится в образе «типичных хамов Мржека», как назвал персонажей этой пьесы польский историк и литературный критик **Ян Блонский**. Привлеченные музыкой, они вламываются в некое помещение с криками: «Нас не хотят пускать!», но обнаруживают, что там никого нет. Где-то вдалеке будет призывно звучать мелодия, а здесь только голые стены и пустой стол. Сюжет как будто топчется на месте, и все сводится к попытке героев выяснить, где же праздник, почему туда невозможно попасть и что с ними не так? Они жаждут веселья, но, в сущности, не понимают, что это означает на самом деле. Звучит абсурдно, но для них нет разницы между свадьбой и похоронами, поскольку в каждом случае унылые будни наполняются хоть какими-то красками. Пытаясь добраться до истины, трое незваных гостей примутся копать глубже и всерьез заду-



Гротеск «Забавы». И. Арнгольд, М. Кондратьев, В. Давиденко

маются: ты нужен для веселья или веселье существует для тебя?

Они очень разные — и по жизненному опыту, и в стремлениях попасть в неизведанный мир. Персонаж Владимира Давиденко похож на деревенского простака, но довольно агрессивного, готового все вопросы решать с помощью кулаков. Герой Ивана Арнгольда явно с претензией на интеллигентность, и это подчеркивает нелепый, словно с чужого плеча пиджак и галстук, повязанный ради торжественного момента. Огорченный тем, что оказался с товарищами в пустоте, а музыка играет где-то там и для других, он вдруг глубоко задумается и спросит прежде всего себя: неужели мы хуже? Старший не склонен к самокопанию, он готов сразу дать «в морду» неизвестным участникам невидимой вечеринки и с удовольствием крушит мебель. Но возникает новый вопрос и повисает в воздухе: «Может быть, они лучше нас?»

Самый молодой из жаждущих праздника больше всего озабочен тем, что надел по этому случаю новые ботинки, а все напрасно. Персонаж Марка Кондратьева чист и наивен, его понятие о красоте довольно примитивно — модные ботинки, щегольские темные очки. О том, что такое веселье, он знает пока лишь со слов своего «батяни»: есть на

столе чекушка — значит, уже праздник. Старший возразит, потому что чекушка в его понимании — слишком мало, а там, на недоступной им вечеринке, наверняка горячительное льется рекой. Младший взвинчен и нетерпелив, он пытается петь и танцевать, ищет любой повод для праздника, даже если для этого придется повеситься.

В поисках выхода из пустого пространства эта троица обнаружит тайник с карнавальными костюмами, наткнется на скелет в шкафу, но самое сильное впечатление получит от книги. Символ знаний они воспримут как предмет чужеродный и опасный, люющийся со страниц магический свет их по-настоящему испугает, и запертые двери здесь совсем ни при чем. Если люди не в состоянии познавать новое и расти духовно, им придется довольствоваться сомнительными развлечениями, а это только иллюзия праздника. В диалогах персонажей радость — ключевое слово, они повторяют его на разные лады, но так и не могут разгадать истинный смысл. Доносящаяся из другого мира прекрасная музыка звучит все тише, и будет очень грустно, если однажды они уже не смогут различить ни единого звука.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены театром

БОЛЬШИЕ ЧУВСТВА, БОЛЬШИЕ ЛЮДИ, ВСЕ БОЛЬШОЕ!

В «Последней любви» Джо ДиПьетро, виртуозно скроенной по бродвейским лекалам (заинтриговать — удивить — посмешить — наставить — умирить) — четыре действующих лица, но по сути — это пьеса-дуэт, написанная для звезд-актеров с пухлыми портфолио и внушительными архивами, вкусивших успеха и переигравших не один десяток ролей, заслуживших безоговорочное право на бенефис, где бы его ни устраивали — на стационарной сцене или по гастрольным маршрутам.

Так и есть в спектакле «**Два билета в Милан**» — опусе американца с итальянским акцентом, коль скоро оперы **Верди**, **Леонкавалло** и **Пуччини** подверстываются к основному сюжету сопровождающим мотивом, **Центральный академический Театр**

Российской Армии выбрал пьесу для **Людмилы Чурсиной** (Кэрол Рэйнольдс, по автору — за 70, привлекательная, аккуратная и хорошо одета), отметившей в текущем сезоне круглую дату. Вторую главную роль ведет **Александр Дик** (Ральф Беллини, соответственно драматургу — 80 лет, энергичный и полный человек), актер классической мхатовской школы, игравший до поступления в труппу армейцев в Художественном около 30 лет — всегда заметно, ярко и глубоко. С ними в ансамбле — мастеровитая **Валентина Асланова** (Роза Тальятелли — за 70) и недавний выпускник ВГИКа **Илья Артамонов** (Молодой человек — около двадцати лет, юный и с прекрасным голосом).

Для **Алексея Серова**, дебютировавшего в театре на Суворовской площади, важен

«Два билета в Милан». Кэрол Рэйнольдс — Л. Чурсина, Ральф Беллини — А. Дик





Ральф Беллини — А. Дик, Молодой человек — И. Артамонов

не дуэт, но квартет, хотя режиссер — нет сомнения — отчетливо сознает, что ставит спектакль на Чурсину. Репризную пьесу ДиПьетро (в большинстве своем реплики персонажей не добирают и десятка слов) он уводит из обозначенного драматургом места действия (Хобокен, Нью-Джерси, «собачья площадка» в парке) в условное пространство, напоминающее новый Эдем, куда возвращаются пожившие и вкушившие одиночества на Земле Адам и Ева.

Художник **Эмиль Капелюш** берет за основу акварельные краски, спец по свету **Иван Виноградов** золотит их с помощью бликов; изогнутые конструкции напоминают диковинные раковины, в какие поют сирены, и — одновременно — современные переходы-павильоны, что во множестве встречаются в парках, подземках, торговых молах, «воздушных» галереях и «висячих» мостах. Развешенные вдоль кулис нотные листы похожи на металлические пластины — коснись их и, кажется,

устроят серебряный перезвон. «Мелос», пропитывающий наглядную урбанистику, перемещает зрителя из внешнего, распахнутого на все стороны света мира в закоулки внутренней жизни персонажей.

Нехитрую бродвейскую историю создатели спектакля отправляют на поле отечественного театра, хотя особо не мудрствуют, не нагружают ее сверх того, что автором написано и проакцентировано. Легкого дыхания и летящего письма у ДиПьетро не забирают, но и пестуют «добавочный» диалог, выращая его из прямолинейно заявленной темы одиночества и веры в чудо. Идут к ее раскрытию тоже не прямо, а через игру смыслов, чувств и эмоций. Благо, дар Людмилы Чурсиной и Александра Дика годен и к нарастанию всего перечисленного: умильный сюжет о мимолетной встрече двух стариков, их сближении и возможном союзе оба укрупняют до бытийной картины, обиходный случай — до лирической мифологемы.



Роза Тальятелле – В. Асланова, Ральф Беллини — А. Дик, Молодой человек — И. Артамонов

«В жизни все такие маленькие! Мы просыпаемся, как-то проводим день, ложимся спать — мы такие маленькие! Но в опере все по-другому: кто-то просто идет по сцене — ария! Кто-то открывает дверь — ария! Большие чувства, большие люди, все большое!» — эти слова Ральфа, пытающегося увлечь Кэрл своей страстью к музыке, произносятся Александром Диком как бы между прочим, но подспудно выделяются курсивом (тут — мастерство!) и становятся своеобразным ключом ко всему, что театр пытается транслировать зрителю в пьесе.

Впрочем, исходное название, «Последняя любовь», отменено, на афише другое — «Два билета в Милан». В оперную столицу, героиня Чурсиной приглашает своего знакомого по парку, в молодости чуть было не оказавшегося на сцене Метрополитен, прошедшего пробу, сразившего экзаменаторов своим баритоном, но ставшего, в итоге, железнодорожником: кормить семью, решать бытовые заботы, тянуть лям-

ку, сменять маленькие радости на маленькие невзгоды и наоборот... Туда, в Ла Скала она полетит, хотя и боится самолетов, без него (в их возрасте трудно разобраться не с чувствами, а с прошлым, из какого они проросли и не дают быть до конца откровенными друг перед другом), но окрыленная тем, что от него узнала, что поняла, чем возродилась — самой музыкой жизни, какую нельзя сужать до одной октавы и превращать, как бы ни было трудно, в обыкновенную гамму...

Людмила Чурсина и Александр Дик играют симфонию возрождения. С поступенчатым развитием главной темы, с незаметно пристальным вниманием к побочным, от реприз — к монологам (ДиПьетро знает цену последним, вводя соло постепенно, по мере «оттаивания» персонажей и их готовности снять маски с лиц), от быта — к бытию, от едва различаемой мелодии — к оркестровым tutti.

В звучании их голосов ощутимы непре-



Кэрол Райнольдс — Л. Чурсина, Молодой человек — И. Артамонов

взойденная артистическая культура и абсолютный музыкантский слух. Она — лирически самоуглублена, замкнута, закрыта. Он — напротив: душевно распахнут, открыт, деятелен. И оба — влюблены. Его признания и ее скрытность и образуют энергетическое поле действия, где драматургическая бесконфликтность отменяется в угоду растущему эмоциональному натяжению — им, этим Кэрол и Ральфу, внемлешь, за них — переживаешь, ими — восхищаешься.

Ритм пьесы ДиПьетро поддерживается аккомпанирующими персонажами. Сестра Ральфа Роза, взявшая на себя опеку над братом и установившая вокруг него семейный барьер из телачьих отбивных, медицинских хлопот и режима дня, у Валентины Аслановой попадает в плен собственного одиночества, но и она тянется к своей «арии», предпочитая в итоге иллюзии полноценной жизни (двадцать лет не давала бросившему ее мужу развода и вот — решается) серьезный поступок. Молодой человек (в традициях отечественного театра —

слуга просцениума) — по сути, двойник Ральфа, его alter ego, или — Ральф в молодости (режиссер множит лики персонажа намеренно), то и дело «разнимает» фабулу флэшбэками, прибавляя главным персонажам «арий» взамен обыденных речитативов. Картинно и иронично в исполнении Ильи Артамонова он подает главный оперный монолог спектакля — арию Ренато из оперы Джузеппе Верди «Бал-Маскарад».

Музыка заменена (в тексте ДиПьетро значится не Ренато, а Сильвио из «Паяцев» Руджеро Леонкавалло) неслучайно. Русский перевод патетического соло Ренато привычен такими словами: «Но прошло все, прощайте надежды! Сменили вас злоба и смерть, да, сменили вас злоба и смерть!..»

Ничего «не прошло», не «прощайте» и не «сменили» — «Два билета в Милан» об этом. Людмиле Чурсиной и Александру Дикуну — как в опере при стоячей овации: brava и bravo!

Сергей КОРОБКОВ

Фото предоставлены театром

АЛЕКСЕЙ ФРАНДЕТТИ: «Я, НАВЕРНОЕ, ИДЕАЛИСТ!»

Алексей Борисович Франдетти — режиссер театра и кино, актер, художник. Родился 15 января 1984 года в Ташкенте. Окончил ВГИК в 2006 году. Сыграл главные роли в мюзиклах «Золушка», «Маугли», «Ромео и Джульетта», «Фанфан-Тюльпан». Преполагает в ГИТИСе. Поставил 20 спектаклей, в том числе «Стиляги» (Театр Наций), «Питер Пэн» (МОГТЮЗ), «Гордость и предубеждение» (МХТ им. А.П. Чехова), «Сунни Тодд» (Театр на Таганке), «Путешествие в Реймс» (Большой театр), «Cabaret» («Глобус», Новосибирск). Лауреат трех национальных театральных премий «Золотая Маска» и премии «Звезда театра».

В конце октября мюзикл «Дорогой мистер Смит» в режиссуре Франдетти был показан в Новосибирске в рамках фестиваля «ХАОС». Спектакль в пяти номинациях вошел в лист «Золотой Маски».

— Если считать, что театр — большая иллюзия, скажите, с какими иллюзиями вы расстались, придя в театр?

— Я нахожусь в театре довольно давно — 34-й год. Да, я в театре с четырех лет. И то, что он — большая иллюзия, знаю давно. Что это тяжелый труд — тоже. И то, что надо мало спать, выпуская спектакль... Театр дарит мне все это — и бессонные ночи, и ощущение эйфории после премьеры. А еще он периодически дарит ощущение, что все пропало, ничего не получится. Но в последний момент происходит какое-то чудо. За это я тоже очень люблю театр.

— Одна из главных иллюзий у человека театра — я могу все! Приходилось ли вам сильно-сильно сомневаться в этом? Потому что театр — все-таки коллективное творчество, не все зависит от одного только режиссера.

— Всегда считал, что один в поле не воин. Меня частенько зовут на постановку. И руководство театра, бывает, говорит, что у них есть свой художник, художник по костюмам, художник по свету... Отвечая всегда, что прихожу со своей командой. Так что любая попытка навязать мне кого-либо в постановочную группу обречена. Это началось с самого первого спектакля,

который делали с Сергеем Геннадьевичем Новиковым, который был советником Сергея Кириенко в «Росатоме». Я пришел в ГИТИСе. Поставил 20 спектаклей, в том числе «Стиляги» (Театр Наций), «Питер Пэн» (МОГТЮЗ), «Гордость и предубеждение» (МХТ им. А.П. Чехова), «Сунни Тодд» (Театр на Таганке), «Путешествие в Реймс» (Большой театр), «Cabaret» («Глобус», Новосибирск). Лауреат трех национальных театральных премий «Золотая Маска» и премии «Звезда театра».

Мой первый репертуарный спектакль, к слову, скоро окажется в Новосибирске — это «Рождество О'Генри», поставленный в Московском театре имени А.С. Пушкина. На него пришла команда, с которой работаю постоянно — это Виктория Севрюкова, художник по костюмам, с ней сейчас выпускаем спектакль в Маринском театре, а также художник по свету Иван Виноградов.

Успех моих спектаклей... нет, не моих, а наших — это общая заслуга. У питерского мюзикла «Дорогой мистер Смит», привезенного в октябре в Новосибирск на фестиваль «ХАОС», очень мощная команда. И каждый в ней — начиная с художника по свету и заканчивая монтировщиками — обожает спектакль. Так что выпячивать свое эго, говорить «я крут» — было бы странно.

Кроме того, перед началом репетиций мне всегда очень страшно. Как первоклассник 1 сентября приходит в школу, так и всякий раз захожу в театр как в новый класс. Пока не обзавелся своим театром и творческим коллективом. Порхаю как бабочка — с одного цветка театра на другой.



Алексей Франдетти

За это удовольствие надо платить. Тревогой и волнением в том числе.

— Вы по образованию актер. Как пришло в голову, что вы еще и режиссер?

— Это не мне пришло в голову. А Кириллу Семеновичу Серебренникову. На нашей первой работе, мюзикле «Пробуждение весны», я сказал, что хотел бы играть в этом спектакле. А он ответил: «Хорошо — только ты будешь режиссером». Дальше был следующий короткий диалог: «Но как, я же ничего не ставил?» — «А я буду художником — и тебе помогу». Конечно, по сути, это был спектакль Кирилла. Я был на нем скорее ассистентом режиссера. И очень многому научился.

— Я правильно понимаю, что у ребенка, который с четырех лет находится за кулисами, не было шансов стать, скажем, переводчиком?

— Переводчиком я и так стал! Почти все тексты, что звучат в моих спектаклях, я перевел сам. И стихи, и прозу. Мои мама и бабушка были журналистами. И в какой-то момент я очень серьезно задумался, не получить ли мне эту профессию. И даже пошел работать радиоведущим. Сейчас у меня своя программа, посвященная мюзиклам. И это радует бабушку больше, чем другие мои занятия.

— А на ваши спектакли, в том числе и золотомасочные, она ходит?

— Ходит. Но не на все. «Суини Тодд» идет с большим успехом в Театре на Таганке уже пять лет. Но никак не могу ее уговорить сходить. Ей не нравится сюжет. «Это там у тебя пирожки из людей? Нет, не хочу это видеть!» Камерный мюзикл «Мистер Смит» она тоже не посетила — спектакль идет в Санкт-Петербурге. Поэтому очень активно хочу привезти его в Москву! Думаю, этот спектакль ей понравится.

— И насколько реальны гастроли вашего мюзикла в столице?

— Для небольшого театра гастроли в любом случае дорогое удовольствие. Но есть еще одна сложность. В случае вывоза этого мюзикла встанет весь театр «Приют комедианта». Это на сцене поют двое — а за кулисами работают все цеха: несколько костюмеров, гримеров, звукорежиссеров, помрежей, монтировщиков... Очень затратный спектакль — и по количеству вложенных сил, и денег. Бюджет питерского «Мистера Смита» — два бюджета новосибирского «Cabaret».

Любой камерный спектакль — как и мюзикальное кино — на порядок сложнее и дороже обычного драматического спектакля. Нужен оркестр, визуальные эффекты и так далее. Почему «Мистер Смит» дорогой? Для него приобреталось новое световое и видеооборудование. Были и другие расходы.

— Вообще-то уповать на технику в театре неправильно — железо в любой момент подведет!

— Бывает такое, да. Помню, у Максима Диденко премьерный показ «Текста» по роману Глуховского в Театре имени Ермоловой был сорван — именно по этой причи-

не. Конечно, работа со спецоборудованием, цифровыми технологиями — большой риск. Тот же вайфай может вдруг заглохнуть... Но для нашего питерского мюзикла видеарт имеет огромное значение. Таково решение спектакля.

— *Мне кажется, вы очень любите рисковать. А где черта между авантюризмом и желанием, чтобы все получилось?*

— Никогда не задумывался, авантюрист я или нет. Я просто занимаюсь тем, что мне очень нравится. Но застраховаться невозможно от любой накладки. К сожалению. Вот вам последний пример: буквально в эти дни ушел из жизни блестящий фотограф Юра Богомаз, он снимал «Cabaret», делал афиши для «Мистера Смита». Умер от коронавируса в 50 лет — привитым...

— *Соболезную, Алексей. Если не против, продолжим тему камерного мюзикла. Если в спектакле заняты всего два актера — видно, они шикарные?*

— Да, конечно.

— *А где таких найти? Проводите долгий кастинг? Или уже есть обойма ваших артистов?*

— «Мистер Смит» выпускался с Иваном Ожогиним. А сегодня ему делают операцию на связках. В Новосибирск прилетел второй исполнитель, Паша Левкин. Его как раз можно считать человеком моей обоймы — мы уже делали вместе спектакль в Театре на Таганке. И практически во всех моих спектаклях он играет главные роли. Правда, эта обойма взрослеет, и надо начинать искать другого молодого героя. Исполнительница роли Джуди Юля Дякина — замечательная артистка. Служила в Свердловской музкомедии, откуда я ее, можно сказать, и украл...

Проблема с кадрами, конечно же, существует. Выпускаются молодые артисты из мастерской Лики Руллы, из мастерской Дмитрия Белова в ГИТИСе. Стараюсь их подтягивать в свои проекты. На разные роли — большие и не очень. Последний кастинг, который мы проводили, — на мюзикл «Франкенштейн» в Санкт-Петербурге. Приходили ребята с опытом и дебютанты. И начинался мучительный выбор: кого брать?

— *Сейчас активен постдраматический театр. И уже неясно: нужна ли зрителю история на сцене? Что должно выходить на первый план в спектакле — сюжет или концептуализм?*

— У меня был вот какой опыт. Несколько лет назад я попал на выставку Миро-и-Ферра в Лондоне. И ничего там не понял. Вообще ничего. Она меня даже слегка взбесила — мазня сплошная, какая-то ерунда. А в 2019-м я посетил ее же — но в Чикаго. И в меня уже эмоционально попало. Все эти яркие пятна я воспринял совершенно не так, как в первый раз!

Вы знаете, я редко захожу на территорию постдраматического искусства. Поскольку занимаюсь во многом «развлекательным театром» — музыкальным и нарративным. Важно, чтобы в театре зритель не чувствовал себя глупым...

— *Получается, жанр мюзикла не располагает к авантюре — ведь зрителю все должно быть понятно. С другой стороны, ваш «Мистер Смит» — первый в России инстамюзикл. А это уж точно авантюра!*

— Действительно, наш спектакль вырос из инстамюзикла. Во время первой волны пандемии мы с Юлей и Иваном сделали в Инстаграме объявление о старте и каждый день выкладывали в аккаунте спектакля новую сцену. Знали при запуске проекта, как будет выглядеть первый пост — но совершенно не представляли, куда в итоге вырulin! Мы также не предполагали, какое огромное количество людей будет нам писать, что им интересно и важно то, что мы затеяли. За первую неделю мы сделали четыре выпуска. Сели совещаться, стоит ли идти дальше. Решили продолжить — ведь этого никто никогда не делал. В итоге получился, я считаю, очень удачный проект, многими любимый. В позапрошлом сезоне я выпустил 10 спектаклей, и только один стал номинантом «Золотой Маски» — как раз инстамюзикл. Долго смеялся по этому поводу: ведь была большая «Сказка о царе Салтане», очень сложный «Питер Пэн». Но выстрелило совсем другое.

Вскоре мы решили вернуться к этому материалу в живом режиме. Я несколько месяцев искал театр, который захотел бы

поставить «Мистера Смита». И вдруг мне в «Фейсбук» пишет Виктор Минков, директор «Приюта комедианта»: «Очень хотим, чтобы вы у нас что-нибудь поставили! Правда, у нас совсем небольшой театр...» А мне именно это и было нужно. Знал бы Витя, во что ему это обойдется... Выпуск спектакля стал для Минкова настоящим продюсерским подвигом — очень много задач было нужно решать, чтобы реализовать все наши придумки. Зато теперь он приходит на каждый показ. Потому что наш спектакль — про любовь, для любви и сделан людьми, которые любят свое дело.

Выезд в Новосибирск стал для нашего мюзикла первым. Было очень волнующе — тем более, что в вашем городе уже идут и еще будут идти мои спектакли. Я договорился с «Красным факелом» о постановке в 2023 году. С главным режиссером театра, Тимофеем Кулябиным, мы вместе учились в ГИТИСе: я играл в его отрывке по «Дону Жуану» Лепорелло, бегал по крышам...

Вообще, я уже делал камерные мюзиклы — сначала в Театре на Таганке, затем в Театре имени Пушкина. Но в тех спектаклях было огромное количество реквизита, который очень помогал артистам. После премьеры «Рождества О'Генри» мне казалось, что все бросятся ставить камерные мюзиклы — но этого не произошло.

Впереди новая вершина — мюзикл на одну актрису. Он уже написан, это «Расскажи мне в воскресенье» Эндрю Ллойда Уэббера. Мечтаю об этом проекте в России.

— *Чем для вас стал мюзикл «Cabaret»?*

— Это очень важный для меня спектакль — с точки зрения и внутреннего, личностного роста, и профессионального развития. Я прежде никогда не делал спектакля с таким количеством драматического текста, с такими сложными драматическими сценами, на такую непростую тему... Кроме того, «Cabaret» вернуло меня на рабочую волну — это был мой первый спектакль после локдауна. Ребята присылают видео каждого спектакля — я смотрю, высылаю замечания. Сделал уже несколько вводов — в силу производственной необходимости.

Мой друг режиссер Женя Писарев на-

чинает ставить «Кабаре» в моем переводе в Театре Наций. Так что будет интересно зайти практически в одну и ту же воду за один сезон. Женя приезжал смотреть «Cabaret» в «Глобусе», придумал свою концепцию, так что некоторые места пьесы я уже начал переписывать.

— *Хэппи-энд давно стал законом жанра в мюзикле. Почему так мало спектаклей с открытым финалом — они хуже продаются?*

— Погодите, в том же «Cabaret» вполне себе открытый финал! Там вообще не хэппи-энд! Нет, далеко не всегда мюзикл ставится радостным и счастливым. Уверен, 90% московских зрителей придут в надежде увидеть номер «Мани, мани» из знаменитого фильма.

— *Они придут развлечься — но вы же сами сказали, что это правила игры...*

— Развлечения могут быть разного характера. Кто-то приходит смотреть 24-часовой спектакль Яна Фабра «Гора Олимп». И это тоже своего рода развлечение. Театр всегда развлечение, так или иначе. Развлечение может помочь выйти из какой-то стрессовой ситуации. Чему-то научить. Открыть что-то новое. Таким был задуман театр со времен древних греков и древних римлян.

— *У Льва Толстого в «Анне Карениной» тоже не самый счастливый финал. Однако поставлен мюзикл по этому роману. А зачем рифмовать прозу Толстого и предлагать артистам спеть ее? Есть ли вообще литературные произведения, которые лучше не брать для постановки в музыкальном театре?*

— Наверное, это Евангелие. При этом все прекрасно знают, что самый успешный мюзикл в мире — «Иисус Христос — суперзвезда» Уэббера. Самый популярный, самый часто ставящийся — «Иосиф и его удивительный плащ снов», музыку к нему написал также Уэббер. Еще один замечательный спектакль — «10 заповедей» Паскаля Обиспо.

А что касается Льва Толстого... Не так давно мы с моими студентами в ГИТИСе провели большую лабораторную работу по «Войне и миру». Планирую на этой основе сделать большой проект.

10 ноября у меня прошла премьера «Бен-



Алексей Франдетти

венуто Челлини» в Мариинском театре. А на следующий день возобновил репетиции канадского мюзикла «Онегин», премьера в Театре на Таганке назначена на 16 декабря. Переводить Пушкина с английского на русский — скажу я вам, то еще удовольствие! Готовим инди-рок-мюзикл. Идея — театр в театре: история кочевых артистов.

— *Любопытно, что у вас получится... Алексей, наверняка вам часто задают этот вопрос, но как бы ответили на него сегодня: что главное в мюзикле?*

— Темпоритм. Он крайне важен не только в мюзикле, но и в опере, и в драматическом спектакле. Спектакль «Гарри Поттер» в Лондоне идет шесть часов, но от него невозможно оторваться! И актерские работы там просто потрясающие.

— *Как вам кажется, какие черты будут присущи идеальному мюзиклу, скажем, лет через тридцать? К чему все идет в этом жанре?*

— Не важна стилистика. Важно, чтобы спектакль попадал в зрителя, в сегодняшний день. Но это относится в принципе к любому театру. Я бы не делил театр на говорящих, поющих, танцующих людей. Театр или есть, или его нет. Спектакль либо трогает, либо нет.

Всегда хочется, чтобы твой спектакль хорошо продавался. Горжусь зрительским успехом, театра без публики не существует.

— *Один их хитов пьесы Аллена — «Жизнь это кабаре, дружок». А ваша жизнь — это что такое? Вряд ли сплошное кабаре...*

— Ох... Пожалуй, моя жизнь — постоянная смена темпа и ритма. График такой: сегодня фестивальный показ в Новосибирске, завтра оркестровая в Питере, затем прощание с другом в Москве, возвращение на репетиции в Мариинку...

— *Впору говорить о черте между гонкой и суетой... Вас не выматывает подобная интенсивность жизни?*

— Видимо, с такой частотой бьется мое сердце. Мне так комфортно. А когда я сижу над каким-то одним спектаклем, то сразу возникает чувство неудовлетворенности. Начинаю нервничать, чесаться, думать: что же я еще могу сделать?

— *Режиссер, придя в театр на первую репетицию, сразу сообщает, чем и как собирается удивлять артистов и публику. А вас чем-то удивляют критики?*

— Удивляют. Своей необразованностью. И непониманием того, как и что работает в жанре мюзикла. Перед премьерой «Cabaret» представительница одного СМИ спросила, трудно ли ставить спектакль «Карабэт». Я ответил, что легко, поскольку проект реализуется в рамках программы «Хач-продакшн представляет». Но подобные ошибки — не вина прессы. Дело в том, что про мюзикл крайне мало написано на русском языке. Я переводил некоторые статьи, пишу книгу об этом жанре. Хочется познакомиться поближе публику с магией музыкального театра.

– На фестивале «ХАОС» Виктор Минков заявил, что у Фрэндетти должен скоро возникнуть свой театр. Прокомментируете?

– Безусловно, я задумываюсь о своем театре. Но, как говорится, человек предполагает, а бог располагает, поживем – увидим.

Я долго снимал в Москве квартиру. Наконец купил свою. Сейчас там ремонт – это настоящий ад. Но все равно есть понимание: вот эту банку краски ты несешь для себя! А театр – не только для себя. Я, наверное, идеалист. Или сумасшедший. Но мне очень важно то, что называется словом миссия. Мне кажется, она у меня есть. Эта миссия – возродить жизнеспособность жанра

оперетты. В следующем году сделаем очень большой проект, посвященный оперетте – в том числе и советской. Почему вдруг оказались забыты Исаак Дунаевский, Евгений Птичкин, другие наши замечательные композиторы? Слава богу, живы Максим Дунаевский, Алексей Рыбников...

Еще у меня еще одна, не менее важная миссия – показать разные грани мюзикла. Нашу публику, поверьте, есть чем удивить. Так что впереди работы – непочатый край!

Беседовал Юрий ТАТАРЕНКО

Фото Юрия БОГОМАЗА

ЛИЦА

НЕСРАВНЕННАЯ ЖАННА

То, что **Жанна Романенко** любит цветы, а цветы любят ее, в **Самаре** знают все. Про ее коллекцию слоников тоже знают многие. Купив однажды первого миниатюрного слоненка, актриса заметила, как в жизни наступила не светлая, а абсолютно солнечная полоса. Когда этот слоник куда-то запропал, жизнь стала серой. С тех пор в квартире у Жанны один за другим прописались слоники из дерева и фарфора, пластилина и хрусталя, вязаные и плюшевые...

Об одесситах говорят, что все они прирожденные артисты. Хотя будущая народная артистка России Жанна Романенко и родилась в Одессе, но о театральных подмостках в детстве не мечтала. Хотела быть то врачом, то музыкантом, то геологом, то балериной. Папа был кадровым военным, семья часто переезжала из одного гарнизона в другой. В Витебске, когда Жанна заканчивала десятый класс, гастролировал Минский драматический театр. Весь месяц она пропадала на спектаклях. Позна-

комилась с одним молодым актером, и тот вскружил ей голову рассказами о театре, репетициях, занятиях фехтованием, сценической речью. Влюбившись в 17 лет в мир театра, она отправилась в Москву, где без всякой посторонней поддержки, без знакомств поступила в **Высшее театральное училище имени М.С. Щепкина** при Малом театре. Художественным руководителем курса был **Виктор Иванович Коршунов**, ведущим преподавателем – **Юрий Мефодьевич Соломин**. Коршунову было 36 лет, Соломину – 28, студенты воспринимали их как мэтров, беспрекословных авторитетов. Юрий Соломин развил в Жанне, самой юной на курсе, то, что она по сей день называет актерской цепкостью. Речь не только о житейской наблюдательности и сценической характерности, но и об анализе роли, о внимании к каждой детали, о трудоспособности, без которых никогда. Сокурсниками Жанны были **Валерий Баринов**, **Валентина Панина**, **Вячеслав Дубров**. В свободное от занятий время



Жанна Романенко

она пропадала на спектаклях столичных театров и в музеях, без которых невозможно представить ее жизнь. Студенткой выходила на сцену Малого театра в спектаклях с участием **Михаила Царева, Элины Быстрицкой, Нелли Корниенко**. Как позже напишут театроведы, в окружении мастеров Малого театра, в духе его традиций, в опоре на уникальную актерскую школу формировалась творческая индивидуальность Жанны Романенко.

В студенческом спектакле по роману **Максима Горького «Мать»** она сыграла возлюбленную Павла Власова, в **«Преступлении и наказании»** — мать Родиона Раскольникова. Блеснула и драматическим, и комедийным дарованиями в первой в жизни главной роли в студенческом спектакле **«Девушка-гусар»**.

На режиссерском факультете учился красивый, невероятно талантливый молодой человек. Встреча с ним стала для Жанны судьбоносной. О **Сергее Надеждине** в двух словах не скажешь. Он был опорой для Жанны, она — его музой. На дипломные спектакли начинающих режиссеров

в столицу из Куйбышева приехал **Петр Львович Монастырский**, сразу заметивший и Сергея, и Жанну. Ей он сказал прямо: «Жанночка, мы вас ждем!»

Вера Ершова, Николай Михеев, Михаил Лазарев, Николай и Нина Засухины, Олег Свиридов, Светлана Боголюбова, Елизавета Фролова, Ванда Оттович, Любовь Альбицкая, Владимир Борисов — всех и не перечислишь! — труппа Самарского (тогда — Куйбышевского) театра драмы имени Горького была одной из самых ярких в Советском Союзе! Жанна не затерялась в этом созвездии талантов. Ее дебютом стал **«Обыкновенный человек»** по пьесе **Леонида Леонова**. Она — юная **Аннушка**, в роли ее отца — **Николай Засухин**, опекавший вчерашнюю студентку в первой работе на куйбышевской сцене.

Вводы на роли, премьеры. В **«Доходном месте» А.Н. Островского** она сыграла **Юленьку, Инну** в **«Традиционном сборе»** и **Искру** в **«Гнезде глухаря» Виктора Розова, Аннушку** в драме **Сергея Найденова «Дети Ванюшина»**, **Машеньку** в **«На всякого мудреца довольно просто»**



«Бесприданница». Лариса — Ж. Романенко, Карандышев — А. Бибе. 1972

ты», Лидию Чебоксарову в «Бешеных деньгах» А.Н. Островского, Хету в «Доме на скале» Хеллы Вуолийоки. Когда через год театр гастролировал в Москве на сцене МХАТа, столичные критики отметили искренность, красоту и талант молодой актрисы.

Не раз и не два в своих интервью Жанна Романенко подчеркивала, что, по ее мнению, золотой век Самарского театра драмы был связан с Петром Львовичем Монастырским, сочетавшим в репертуарной политике русскую и мировую классику с пьесами современных драматургов, видевшим в актерах и единомышленников, и сотворцов. С Монастырским актриса проработала два десятка лет, сыграв Альку в пьесе Ирины Тумановской «Кто ты, Женька?», Дон Жуана в комедии Самуила Алешина «Тогда в Севилье», Соңу в «Хануме» Авксентия Цагарели, Блоху в «Левше» Николая Лескова, Анну в «Варварах» и Юлию Филипповну в «Дачниках», Крупскую в пьесе Михаила Шатрова «Синие кони на красной траве», Любоньку в «Господах Головлевых» М.Е. Салтыкова-Щедрина, Тамару

в «Пяти вечерах» Александра Володина, леди Мильфорд в драме Фридриха Шиллера «Коварство и любовь». Все, кто видел ее Элизу Дуллитл, вспоминают, что в «Пигмалионе» был явлен образец английской леди. Сама актриса не скрывает, что этот образ созвучен ее человеческой и актерской природе.

Только вздумайте: с 1968 года Жанна Романенко выходит на сцену Самарского академического театра драмы имени Горького! Перечислить все ее роли в спектаклях разных режиссеров — невозможно.

Случившийся в 1987 году по семейным обстоятельствам отъезд на несколько лет в Крымский русский драматический театр мы оставим за скобками. От судьбы не уйдешь: не вернуться в Самару, на сцену ставшего ей родным театра Жанна Романенко не могла!.. Кстати, о судьбе. Как известно, у актеров она зависит от массы самых разных обстоятельств и от его величества случая. Какие бы противоречия ни сотрясали Самарский театр драмы при Петре Монастырском, как бы ни штормило труппу при появлении Вячеслава Гвоздкова в должности художественного руководителя,



«Левша».
Блоха — Ж. Романенко.
1975

Жанна Анатольевна всегда была если не в стороне от этих конфликтов, то выше них. Для нее важнее всего любимое дело, процесс: репетиции, спектакли...

Вячеслав Гвоздков обратил на нее внимание благодаря приехавшему на постановку **Дмитрию Астрахану**, в спектакле которого по пьесе **Олега Данилова «Подари мне лунный свет»** Жанна была прекрасна в дуэте с Владимиром Борисовым. Став одной из любимых актрис Гвоздкова, она участвовала в премьерах по пьесам **Франсуазы Саган «Замок в Швеции»** и **«Лошадь в обмороке»**, в **«Месье Амилькаре»** **Ива Жамнака** и в **«№ 13»** **Рэя Купи**, сыграла **Анну Андреевну** в **«Униженных и оскорбленных»** **Ф.М. Достоевского**, **Мелиссу Гарднер** в **«Любовных письмах»** **Альберта Гурнея**, **Вайолет Уэстон** в **«Август. Графство Осэйдж»**...

Она и сегодня, выходя на сцену, волнуется. Приходит в театр за три часа до спектакля, настраивается на роль. «Хотя в день спектакля, — признается актриса, — я с самого утра уже не совсем я, а моя героиня. Не умею, не могу впрыгивать в роль, вбегать в спектакль на ходу. Мне во многом

повезло: с театром, который я люблю, с очень разными и глубоко мыслящими режиссерами, работать с которыми — это настоящее счастье! Мне повезло на коллег, рядом с которыми постоянно открываешь в себе что-то новое. Повезло с ролями, в чем-то мне близкими, в чем-то далекими, но всегда яркими, неординарными. Говорят, что везет тому, кто везет. Наверное, это так. Я могу устать от работы физически, но не морально. От волнения могу накрутить себя так, что буду отходить от этого пару дней. Бывали у меня и весосжигающие спектакли, как, например, «Месье Амилькар», «Любовные письма», «Август. Графство Осэйдж». Я оптимистка и трудолюбива. До головокружения люблю театр! Ни о чем другом я не мечтаю и не мечтаю!..»

В 2000 году Жанна Романенко была награждена почетным званием «Народной артистки России». В марте 2017 года в номинации «За вклад в развитие театрального искусства Самарской области» стала лауреатом проводимого Самарским отделением Союза театральных деятелей России областного профессионального актерского



«Подари мне
лунный свет».
Ж. Романенко,
В. Борисов. 1996

конкурса «Самарская театральная муза», а в мае, в Тамбове, на XI межрегиональном театральном фестивале имени Николая Рыбакова была награждена премией в номинации «Актриса России».

Одни роли возникали в ее жизни чуть ли не случайно, к другим она шла, преодолевая обстоятельства. Когда **Александр Кузин** репетировал комедию **А.Н. Островского «Лес»**, она обратилась к художественному руководителю театра Вячеславу Гвоздкову с просьбой, чтобы Кузин обязательно поставил еще что-нибудь. «Что — что-нибудь?» — переспросили тогда Гвоздков и Кузин. — «Все, что угодно! — тут же ответила им Жанна. — Я готова играть хоть восьмой гриб за девятым столбом!» Но когда Кузин предложил ей подумать о «**Визите дамы**» **Дюрренматта**, замерла. Роль **Клары Цеханассьян** и манила, и отталкивала. В результате она сыграла странную **миссис Сэвидж** в спектакле по одноименной пьесе **Джона Патрика**. Ее Сэвидж не расстанется с бе-

лым плюшевым медвежонком. Не такая, как все, она одинока, как, по большому счету, одинок каждый из нас. Словно на пуантах, вся в белом, со шлейфом аромата «Шанель № 5» — такой героиня **Жанны Романенко** остается в памяти и через день, и через неделю, и через месяц после спектакля, раскачивающегося, словно на качелях, от комедии до мелодрамы и вновь от мелодрамы к комедии.

Каждый режиссер работает по-своему. Вячеслав Гвоздков мог уйти в загадочность, мог взорваться, мог нежно приобнять. Александр Кузин на репетициях излучал к Жанне невероятное доверие! Когда она хотела о чем-то намекнуть, не без кокетства произносила: «Знаете, я от волнения не спала всю ночь, а потом мне приснилось, что...» Кузин, конечно, понимал, что к чему, но всегда очень чутко прислушивался к ощущениям и ожиданиям актрисы...

В спектаклях **Валерия Гришко** Жанна Романенко сыграла и комедийные, и драматические роли: **Графиню** в «**Женитьбе**



«Странная миссис Эвидж».
Этель Эвидж —
Ж. Романенко. 2018



«Любимец публики».
Моника Рид —
Ж. Романенко,
Гарри Эссендайл —
В. Гальченко. 2021

Фигаро» П. Бомарше, **Иду в «С тобой и без тебя»** Айвон Менчелл, **Монику Рид** в «Любимце публики» Ноэла Каурда, **Маму** в «Шести блюдах из одной курицы» Ганны Слущки, **Элинор Аквитанскую** в «Льве зимой» Джеймса Голдмена. Какой будет ее **Памела Кронки**? Юбилею актрисы посвящена предстоящая премьера спектакля **«Все любят Памелу»** по комедии **Джона Патрика «Дорогая Памела»**. В измененном театром названии читается абсолютная и совершенно нескрываемая любовь к бенефициантке.

«Все течет, все изменяется», — говорил еще за 500 лет до нашей эры Гераклит. Александр Блок считал, что каждые 20–25 лет человек живет новую жизнь. Не знаю, не считал и не собираюсь считать, сколько жизней прожила на сцене и за ее пределами несравненная Жанна. Знаю, что все эти жизни она прожила и живет для публики, для многочисленных поклонников ее таланта.

Александр ИГНАШОВ
Фото из архива Жанны РОМАНЕНКО

АРИСТОКРАТКА ЩЕПКИНСКОЙ СЦЕНЫ

12 декабря заслуженная артистка России, актриса **Белгородского государственного академического драматического театра имени М.С. Щепкина Ирина Драпкина** отметила юбилей.

При поступлении в **Школу-студию МХАТ** приемная комиссия определила амплуа Ирины Драпкиной так: «На роли героинь XVIII века». В ее облике, действительно, есть что-то не из нашего времени, не из нашей жизни: аристократическая красота, утонченная женственность, благородство осанки, безупречные манеры.

А между тем детство будущей актрисы прошло в ленинградской коммуналке. И атмосфера трудного, шумного коллективного бытия преподала маленькой Ирине незабываемые уроки человеческого обще-

Ирина Драпкина



жития. Соседкой по коммунальной квартире Драпкиных была актриса **Вера Марковна Сонина**, а в гости к ней приходили **Сергей Юрский, Зинаида Шарко, Нина Мамаева...** Неудивительно, что уже в школе Ирина играла в драмкружке, который вели молодые артисты **Театра имени В.Ф. Комиссаржевской**.

Правда, в родном Ленинграде Ирина Драпкина не прошла по конкурсу в театральный институт и на следующий год отправилась в Москву. В Школе-студии МХАТ ее педагогами были выдающиеся мастера сцены — **Софья Пилявская, Алексей Грибов, Александр Карев**, которые учили студентов не только правилам ремесла, но и высоким правилам жизни.

После окончания учебы Ирину Драпкину приглашали на работу в **Ленинградский Большой драматический театр**. Но молодая актриса отправилась во **Владивосток** — вместе с мужем, выпускником Высших режиссерских курсов Юрием Чернышевым. Потом в их общей судьбе были театры **Ростова-на-Дону, Магадана, Калининграда, Кемерово, Гродно, Мурманска, Луганска** и, наконец, **Белгорода...**

Первой работой актрисы в Белгородской драме стала роль **Елены** в спектакле «**Князь Серебряный**». Ее героиня была воплощением чистоты и женственности, светлой во мраке, причастием для заблудших... Потом Ирина Драпкина стала **Розой Александровной** в спектакле «**Любви все возрасты...**», где подетски наивно, смешно и трогательно исполняла свой гимн Женщине... **Бланш Дюбуа** под «звонки» «**Трамвая «Желание»**» улыбочиво умирала, как та птица из сказки про Соловья и Розу, что поет, нанизывая себя на острие шипа. И с этим умиранием из пространства жизни уходил воздух... А в «**Царе Федоре Иоанновиче**» ее **Ирина**, напротив, превращала вакуум вокруг государя в ореол тепла и света...

Щепкинская сцена подарила Ирине Драпкиной такие роли, как **Домна Пан-**

телеевна в «Талантах и поклонниках», Татьяна в комедии «Пока она умирала», графиня Альмавива в «Женитьбе Фигаро», Кручинина в «Без вины виноватых», Лайла Критчфилд в «Весенней грозе», Серафима Сергеевна в «Портрете»... За хрупкостью этих героинь, их трогательной несуразностью, беззащитностью или взбалмошностью чувствовалась не менее основательная сила, своя женская правда, приверженность мудрым и вечным правилам жизни.

Другая грань дарования актрисы – умение точно, ярко, свежо передать нерв характера и ситуации – с блеском проявилась в комедийных, порой гротескных образах: **Анна Андреевна** в «Ревизоре», **Сандырева** в «Счастливом дне», **Лида** в «Кадрилях», **Констанция** в «Соусе для гусыни», сваха **Драга** в «Докторе философии» и ее «коллега» **Ханума** в одноименном спектакле, **мадам Аркати** в «Неугомонном духе», **леди Хэф** в «Бале воров», **Кончетта Меле** в «Утешителе вдов».

Блистательна была **Ирина Драпкина** и в спектакле «Кабаре «Кармен»: **Хильду Шнеерберг**, режиссера эпохи раннего нацизма, она играла в соединении напряженного драматизма, острой характерности и приемов кабарежного жанра.

Хлесткая, жесткая, всему и всем знающая цену барыня, только лишь повелительной интонацией и указующим жестом останавливающая хоть навязчивого Молчалина, хоть самого «дирижера» московского света Фамусова – такой зрители увидели **Хлестову** в «Горе от ума». Актёрская работа **Ирины Драпкиной** была отмечена дипломом **IV Международного театрального форума «Золотой Витязь»** (Москва, 2006 г.) за лучшую роль второго плана.

А роль **Варвары Ивановны Долговой** в спектакле «Касатка» принесла актрисе «Серебряный диплом» **XIII Международного театрального форума «Золотой Витязь»** (Москва, 2015). В невероятных стремительных перепадах от громкой, властной жесткости к мягким, сердечным краскам, в выразительных жестах чудаковатой провинциальной барыни, в трога-



«Безумный день, или Женитьба Фигаро».
В роли Марселины

тельных намеках на неслучившееся и невозможное в ее женской судьбе, в смешном желании держать все нити событий в своих руках актриса раскрывает дивный, теплый образ русской тетушки, прячущей в суете будничных забот и хлопот драму одинокого сердца.

В каждой роли **Ирина Драпкина** завораживает зрителя отточенным мастерством актерского рисунка, неожиданными акцентами и поворотами в развитии сценических характеров. Это и **миссис Хиггинс** в «Пигмалионе», благородная, элегантная, мудрая леди во всем – от перышка на шляпке до кончиков ногтей, и **Нина Александровна Иволгина** в спектакле «Идиот», со стоическим достоинством несущая крест семейного несчастья, и **Марселина** из новой версии «Женитьбы Фигаро» – пылкая, острая и пронзительно нежная в неожиданном обретении материнства, и



*«Касатка».
В роли Варвары
Ивановны
Долговой*



*«Идиот».
В роли Нины
Александровны
Иволгиной*

Флоренс Снайдер, умная, проникательная, снова ощутившая вкус к жизни миллионерша в **«Примадоннах»**.

Ирина Драпкина — неоднократный лауреат областной театральной премии имени М.С. Щепкина, обладательница медалей «За заслуги перед землей Белгородской» I и II степеней, медали ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени. К этим наградам можно смело прибавить и другие: благодарность многочисленных

учеников (с 2010 по 2019 годы Ирина Залмановна возглавляла **кафедру актерского искусства в Белгородском государственном институте искусств и культуры**), любовь и уважение коллег, восхищение и преданность белгородской публики, с неизменным восторгом встречающей каждое появление на сцене любимой актрисы.

Наталья ПОЧЕРНИНА

«УМЕНИЕ УДИВЛЯТЬ И УДИВЛЯТЬСЯ»

10 декабря отметил свой 50-летний юбилей артист Белгородского государственного академического драматического театра им. М.С. Щепкина **Андрей Зотов**. Дата, фиксирующая тот определенный отрезок пути, когда накопленный человеком творческим за десятилетия личностный и профессиональный багаж все более интенсивно начинает сказываться во всем. И — особенно щедро раздается. Эта черта, как представляется, проявилась у Андрея Зотова значительно раньше: в мастерстве из самой небольшой роли суметь сделать значительную, запоминающуюся. В как будто незаметном на первый взгляд, но точном и умном партнерстве. В последнее время — в педагогической работе на **актерском факультете Белгородского института культу-**

ры, в студенческом спектакле «Завтра была война» **Бориса Васильева**, сыгранном на сцене родного театра и высоко оцененном зрителями.

В 1999 году после завершения учебы на театральном факультете **Воронежской государственной академии искусств** Андрей Зотов был принят в труппу БГАДТ имени М.С. Щепкина, где сыграл за прошедшие два с лишним десятилетия множество ролей. Среди них были, как правило, роли второго плана, однако, режиссеры, приезжавшие в Белгород на постановку, неизменно привлекали артиста к работе, вероятно, чувствуя в нем важнейшее: профессиональное дарование, человеческую серьезность в отношении к своему делу, открытость и готовность к эксперименту даже на «малом поле действия», обаяние, скрытое за кажущейся

Андрей Зотов



замкнутостью. А главное — сформулированное им самим качество, вынесенное в заголовок этой попытки портрета: «Умение удивлять и удивляться»...

В своих наездах в Белгород я видела много работ Андрея Зотова, но некоторые из них остались незабываемыми. Таким для меня стал в первую очередь **Креон** из «**Антигоны**» **Ануй**, поставленной **Урсулой Макаровой** на **Малой сцене** театра, представляющей собой комнату, где нет подмостков, а персонажи почти слиты с первым рядом зрителей.

... Сколько минуло десятилетий, а невозможно забыть первую встречу с этой пьесой — спектаклем **Бориса Львова-Анохина** в **Московском театре имени К.С. Станиславского** с **Антигоной — Елизаветой Никищихиной** и **Креоном — Евгением Леоновым**. Это было мощнейшее потрясение, шок — древнегреческий миф предстал не просто в современной оболочке, но был напитан, наполнен живой, невымышленной современностью. Казалось, что от споров Креона с Антигоной зависит и наша собственная жизнь, во всяком случае избранный путь — смирение, потому что так заведено, положено; или — бунт, потому что без утверждения своей, собственной, выстраданной истины невозможно никакое дальнейшее бытие. Конечно же, в ту пору нам были глубоко чужды разумные доводы Креона, его страдание, его потери — все наши чувства, все помыслы были с этой хрупкой девочкой Антигоной, бросившей вызов государству с его устоявшейся политикой, этикой, с его законами и обычаями. Конечно же, мы все считали себя Антигонами, готовыми восстать против несправедливости, точнее, несправедности.

Но в спектакле Урсулы Макаровой, благодаря великолепной работе Андрея Зотова, становилась внятна и другая правда: правда Креона, который хочет всеми силами удержать не просто власть, а порядок, государственный порядок, что сложился, укрепился и не должен быть хоть в чем-то изменен. Потому что Кре-



«Забить Герострата!». В роли Креона

он знает: эти изменения чреватые новой кровью, беспорядками, которые приведут к страданиям и мукам. Свой монолог Андрей Зотов произносит так, что не просто веришь, но понимаешь силу его боли, когда царь теряет единственного сына. Он словно умирает вместе с ним. «Я не могу приговорить ее к жизни», — говорил Креон об Антигоне, и в этих словах слышался совсем иной смысл, чем прежде. Не приговорены ли к этой жизни и мы, сидящие в зрительном зале?..

Когда Антигона диктовала Стражнику письмо к Гемону, пронзали слова: «Я не знаю уже, за что я умираю... Мне страш-

но... Без маленькой Антигоны вам всем было бы куда спокойнее». Эти слова были обращены к нам, чьей совести было бы тоже куда спокойнее, не будь в этом мире маленькой Антигоны...

А еще до «Антигоны» довелось видеть «Женитьбу» Н.В. Гоголя (режиссер Валентин Варецкий), где Андрей Зотов предстал Анучкиным, не таким «мотьльком», как мы привыкли воспринимать этого персонажа, а человеком, убежденным в том, что ему нужна не просто богатая, а непременно «образованная» жена. И за этим его упорством невольно возникали мысли о мечтах Анушкина, в первую очередь, о самооценке, а там, глядишь, и о «высшем обществе»... И приходило сострадание к «маленькому человеку», связанное для всех нас с Акакием Акакиевичем.

И были такие герои, как Акоп («Ханума» А. Цагарели), Мальволио («Двенадцатая ночь» У. Шекспира), Дон Агустин («Куклы» В. Беляковича), господин Журден («Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера), многие другие, в которых артист с мастерством и очевидным наслаждением щедро смешивал краски, представляя своих персонажей не масочными, а живыми, полнокровными, неизменно напоминающими зрителя себя в различных обстоятельствах. В критике справедливо отмечалась работа Зотова в спектакле Валерия Беляковича «Мирандолина», где он сыграл маркиза Форлипополи: «Комические пары в «Мирандолине» замечательны внутренней драматургией взаимоотношений героев, столкновением их характеров. Соперничество маркиза Форлипополи и герцога Альбафьориты уморительно разыграно артистами Андреем Зотовым и Дмитрием Евграфовым. Все эти патетические тирады маркиза, которые герцог снижает ироничными междометиями, забавные манипуляции обедневшего аристократа с «реликтовым» платочком, аффектированные жесты оборотистого нувориша, показывающего брошь, «вот всю усыпанную бри-



«На дне». Костылёв — А. Зотов, Пепел — Д. Гарнов

льянтами», конечно же, смешат публику до колик. Но в том-то и штука, что за потешными ужимками и прыжками каждый из них, зятанутый судьбой в круговорот непреходящего карнавала, прячет боль одиночества и жажду любви... Маркиз, которого блестяще сыграл Андрей Зотов, вызывает и смех, и сочувствие. «Эта проза жизни! Обеды! Долги! Гостиницы!» — восклицает он, сетуя на бездуховность окружающих, не дающих ему забыть про пустой кошелек».

Валерий Белякович, умевший увидеть в артисте то, чего он, быть может, и не осознает в себе до конца, совсем не случайно дал Андрею Зотову роль Клеца в



«Кабала святош». Шут (Справедливый Сапожник) — А. Зотов

спектакле «**На дне**» (позже он стал играть Костылёва).

Известный литературовед **Б. Бялик**, определяя сюжетные узлы пьесы, назвал вторым после отношений Костылёва, Василисы, Пепла и Наташи узел отношений Клеща и Анны. Не потому ли, что Клещ — едва ли не одинокий персонаж пьесы, для которого труд есть единственное условие существования? Немного словный, сосредоточенный на том, что надо во что бы то ни стало подняться «со дна», он кучно, но твердо проявляет заботу о жене, зная: ее смерть не за горами, но жизнь должна продолжаться, чего бы это не стоило. И когда в финале Клещ говорит о Луке: «Поманил их куда-то... а сам — дорогу не сказал...» — в этом нет ни озлобленности, ни осуждения, а лишь уверенность в том, что дорога есть у каждого, не подсказанная кем-то, а избранная самим. И Андрей Зотов сыграл именно это на не слишком щедром внешнем плане образа.

О персонаже спектакля, поставленного **Борисом Морозовым** по пьесе **Юрия Полякова** «**Одноклассники**», **Наталья Почернина** писала: «Федя Строчков, некогда подававший надежды поэт, так и остался некогда подававшим надежды. Артист Андрей Зотов, словно продолжая тему другого своего героя — Кирилла из спектакля «**Портрет**», весьма живописно рисует алкогольный распад творческой личности. Его герой и смешон, и жалок, но в нем есть что-то от классического юродивого, способного хозяевам жизни бросить неприглядную правду в лицо. И тут же снова унижить себя, посмеявшись над собственным пафосом». И в этом герое артист проявил черту, присущую ему во многих ролях: внутренний путь человека от смешного и жалкого к драматическому. Что еще более ярко сказалось в спектакле «**Кабала святош**» **Михаила Булгакова** (режиссер **Юрий Маковский**), где Андрей Зотов сыграл **Справедливого Сапожника**.



«Волки и овцы». Мурзавецкая — М. Русакова, Чугунов — А. Зотов

Казалось бы, знаковая во многом роль Шута при Короле, известная по множеству сюжетов, но режиссер построил мизансцены таким образом, что Справедливый Сапожник присутствует в большинстве из них, и (не буду и стараться найти другое определение!) испытываешь истинное наслаждение, наблюдая за реакциями Андрея Зотова! По его выражению лица, движениям читаются, словно по книге, сочувствие, сомыслие, радость, глубина проникновения в искренность и фальшь того, кто ведет напряженный диалог. Эту работу по праву можно причислить к крупным.

Как и роль **Вукола Чугунова** в «**Волках и овцах**» **А.Н. Островского** (режиссер **Александр Кузин**). Изворотливый, услужливый, ни на миг не забывающий о своих интересах, этот управляющий Мурзавецкой готов абсолютно на все: изготовить ложные документы, что-то подчистить в бухгалтерских книгах, что-то дописать. Классический жулик

в согбенном виде перед своей благодетельницей... Но мимика артиста, выразительная, ни на миг не навязчивая, раскрывает этого человека куда больше, чем его высказывания: он нигде и никогда не пропадет, всегда сумеет пристроиться к «сильным мира сего» с выгодой...

А еще Андрей Зотов бессменный участник всех театральных празднеств и капустников, настоящий художник-фотограф всех мероприятий Белгородского театра. К юбилею артиста в театре открылась совместная выставка его фоторабот с женой, **Натальей Зотовой**. Уверена, что для зрителей она стала настоящим подарком, ведь и этой гранью своего дарования Зотов «удивляет и удивляется».

Пусть впереди ждет его много новых, очень разных ролей!..

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Натальи ЗОТОВОЙ

ТЕАТР КОЛЯДА

Коляда — человек-театр.

Мы с ним знакомы почти тридцать пять лет, но я не могу назвать себя его другом. И никто не может. То есть назвать-то я могу, так преданные зрители говорят: «Мы друзья театра». Но это не значит, что театр — друг зрителей. Их много, а он один. И ему некогда. В этом театре **Николая Коляды** то сочиняют, то репетируют, то играют, то устраивают актерам жизнь и карьере, то воспитывают учеников. Приходите на спектакли и восхищайтесь, больше от вас ничего не требуется.

Дольше всего мы общались в Пицунде в 89-м году. Целый месяц. На **Всесоюзном семинаре драматургов, пишущих для детей и юношества**. Ни я, ни Коляда в ту пору уже почти не писали ни для детей, ни для юношества, но заботливая **Светлана Романовна Терентьева** из Минкульта РФ позвала нас. И **Люся Улицкая** тогда с нами была. Много еще кого было. Я, так получилось, в тридцать с лишним лет впервые попал на теплое море, да и то оно было холодное — осень. Изредка гулял по каменистому берегу, а все остальное время сидел в своем номе-

ре и тюкал на машинке очередную пьесу. И Коля сидел в своем номере и тоже тюкал. Остальные отдыхали, общались, выпивали, а мы — тюкали.

Было два забавных случая, после которых я понял, что такое для Коляды его пожизненное дело, его театр. Он тогда очень увлекался **Теннесси Уильямсом**. И вот как-то перед обсуждением чьей-то пьесы мы сидели, переговаривались, пересмеивались, и я задал Коле дурацкий вопрос. Идиотский. У меня тогда это случилось — приступы глупой дурашливости. Как иногда и теперь. Вопрос такой:

— Коля, если тебе скажут, что тебе ноги отрежут, зато ты станешь прямо гениальный, как Теннесси Уильямс, ты согласишься?

Коля, не раздумывая, выпалил:

— Да!

Конечно, вряд ли он и в самом деле отдал бы ноги за гениальность. Но вот эта моментальная реакция — характерна.

А может, и отдал бы.

Впрочем, уже не надо, у него и так все в порядке. И ноги целы.

Так же моментально он отреагировал на мою просьбу дать взаймы, я в ту пору не пил, но почему-то поиздержался.



Н. Коляда: «Томка Грицай. Про нее написал рассказ «Царица Тамара»



Н. Коляда. Фото Г. Махнева

— Сколько? — тут же спросил он.

— Рублей двести.

— Ладно.

Тогда это была хорошая месячная зарплата.

Но это не второй забавный случай, это про деньги, а случай — вот он. Я читаю семинаристам свою пьесу, она многим нравится, хвалят. После обсуждения подходит Коляда и нехотя выговаривает:

— Я знаю, в чем твоя сильная сторона.

— В чем?

— Не скажу!

И ушел.

И это понятно. Один театр видел в другом театре что-то выигрышное, чего тот, возможно, сам не понимает, но сказать ему об этом — вдруг тот театр обгонит популярностью и качеством?

Правда, на другой день он все же подошел и выдал:

— Тонкий ты.

Это выглядело жертвой, уступкой другому врагу. После фразы повисла пауза, явственно слышалось: «Тонкий ты, сволочь, но шут с тобой, я все равно свое возьму».

Коляда это умеет и в пьесах, и в спектаклях: многоточия, несказанное, спрятанное. Хотя и поговорить любит.

Повторяю, Коляда — человек-театр, дружить с ним невозможно, как невозможно, к примеру, МХТ дружить с БДТ или, ладно, двум народным театрам, находящимся в одном городе. Но все же мы с ним друзья. Не в формате созвонов и переписки, не так, чтобы выпить и потрендеть или просто потрендеть, без водки, ибо нам обоим нельзя, да и не любители мы тратить время на трендеж. Мы дружим не друг с другом, а присутствием друг друга. Мне позарез надо знать и чувствовать, что есть фантастический и уникальный человек Коляда. Один из немногих современников, с кем я чувствую себя в творческом соревновании, при этом мой театр абсолютно другой. И имею в виду — масштаб. Это выглядит похвалой и самому себе, но да, я бываю такой, как и он: грудь колесом, голова гордо запрокинута, ну, просто живой памятник.

В жизни, то есть в быту, было бы смешно, в театре можно.



Н. Коляда: «Всё будет хорошо. Я вам гарантирую»



Любимые артисты Н. Коляды — Жейбайка и Сысойка

Пауза.

Антракт.

Идите в фойе, там Коляда продает и дарит книги из своего собрания сочинений — пьес и прозы. Кажется, **12 томов**. И это избранное, малая часть того, что он написал.

Смотришь и удивляешься. Ощущение, что один Коляда тут, второй на сцене, третий сидит в деревне и пишет, четвертый летит за рубеж ставить Чехова, пятый репетирует, шестой ходит по блошиному рынку где-нибудь в Берлине и

подыскивает занятные штуки для реквизита, седьмой устраивает фестиваль своих пьес, восьмой — фестиваль чужих.

На этой цифре остановимся, восьмерка — хорошая цифра.

Алексей СЛАПОВСКИЙ

Фото с официальных страниц Н. Коляды и Коляда-Театра в Facebook

Редакция журнала от всей души поздравляет Николая Владимировича Коляду с 20-летием его уникального театра!

ЛУЧШЕЕ ЛЕКАРСТВО АРТИСТА

Сегодня не много найдется тех, кто готов служить на одной сцене 40 лет без малейшего желания искать лучшей доли. Эти люди обычно скромны и не конфликтны. В хоре **Краснодарского музыкального театра** еще осталось созвездие таких имен. Одно из них — **Борис Баринов**.

Юбилей творческой деятельности артиста хора отмечать не принято. Он всегда в тени солистов. Главное его оружие — голос, с помощью которого, а также мимики, пластики, артист передает образы и тему музыкального произведения.

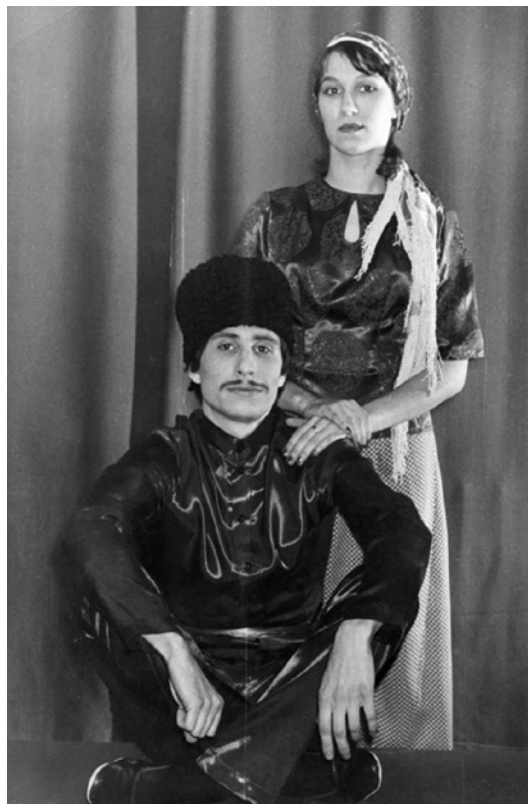
— В хор попал случайно. В вокальный класс Краснодарского музыкального училища им. Римского-Корсакова вошел главный хормейстер Краснодарского театра оперетты Валентин Трембач, я исполнил музыкальное произведение, и он сказал коротко: «Беру!» Устраиваться в театр пришел после занятий, ближе к вечеру. Инспектор хора Тополянюк отметил меня, и я собрался уходить. «Куда?» — прозвучал его вопрос. Он взял грим, пару раз мазнул мне лицо и отправил на сцену в моей одежде. В это время шла оперетта «Сладкая ягода» Птичкина. Не зная музыкального материала, просто следуя за хором, я спел свой дебют, — рассказывает артист. — Пение — это рождение музыки внутри, а потом уже — переход вовне. Голос человеческий — это зеркало души. Ведь эту красоту строишь вместе со всеми. Сколько я ни пытался спеть то же самое в одиночку, дома, — так, как в хоре, все равно не получалось, в каком бы голосе я не был. Самым ярким этапом моей сценической жизни считаю работу с режиссером Яном Сониным.

В начале творческого пути было много работы. Буквально посыпались маленькие роли в опереттах «**Табачный капитан**», «**Марица**», «**Бабий бунт**», «**Золушка**», «**Леди и гангстеры**», «**Принцесса цирка**», «**Черный дракон**», «**Мадемуазель Нитуш**»... Помогала любовь к музыке, которая началась еще в школе, где Борис Баринов играл в ансамбле на гитаре советскую эстраду и сочинял песни. Но и серьезная музыка всегда была интересна: Вагнер, Пуччини, Рахманинов. В театре все встало

на свои места — соединение музыки и текста позволяло проявить себя. Особая веха — детский спектакль «**Мяч и флейта**» на музыку **В. Дружинина**. Режиссер **Григорий Спектор** требовал от исполнителя главного героя Жоры не только мальчишеской легкости, но и доверительного контакта со зрительным залом. И это у Баринова получилось. Потом он еще много раз использовал опыт работы с детским зрителем в постановках театра.

Хор Краснодарского музыкального театра — удивительный коллектив. От спектакля к спектаклю он предстает перед зрителем в новом качестве: то это великосвет-

«Перекресток». Б. Баринов в роли Азербайджанца





«Карлик Нос». Б. Баринов в роли Повара

ское общество в нарядных туалетах и фраках, то восточные красавицы и жители Багдада, то крестьяне, то жители Парижа. И каждый раз коллектив радуется зрителям опер и оперетт не только вокальным мастерством, но и умением красиво двигаться и даже танцевать. Каждому исполнителю в хоре отведена небольшая роль, каждый певец отвечает за определенную смысловую нагрузку образа.

На вопрос, не страдал ли он от того, что приходилось находиться в тени солиста, Борис Баринов отвечает так: *«Нет. Много раз приходилось заменять артистов в пожарном порядке. Вот заболел как-то Володя Юрин, ведущий артист, исполнитель одной из главных ролей спектакля «Дамы и гусары». Мне дали сутки для ввода. Справился!»*

Борис Баринов, обладая глубинным низ-

ким басом, всегда умело им распорядился и был надежным тылом для хормейстера.

— *Борис профессиональный человек, верный друг,* — говорит его коллега по сцене артист хора **Дмитрий Рыбин**. — *В детской оперетте Ф. Легара «Петер и Пауль едут в сказочную страну» мы играли в паре Клекса и Крапса — придворных сказочной страны Шларрафии. Его удивительная ответственность и внимательность помогли и мне. Он точно знал, откуда выйти и куда уходить, четко помнил каждую реплику.*

Борис Баринов ценит юмор и с удовольствием вспоминает картинки сценической жизни Краснодарского театра оперетты прошлого века:

— *Идет спектакль «Пусть гитара играет» Фельцмана. В ролях Серафимы и Ивана Евгения Белоусова и Владимир Юрин. Серафима предлагает капитану: «А выходи-ка ты, Иван-капитан, за меня замуж!» Юрин подходит к суфлеру и растерянно спрашивает: «А что ей отвечать?»... Репетиция. Второй день работы в театре. Стою у пульта помрежа. Подходит ко мне статный мужчина, что-то говорит и уходит, не дождавись моей реакции. Я удивленно спрашиваю, что он хотел. — «Это артист Генин, — отвечает мне помреж», — он роль повторяет».*

У Баринова редкая способность создавать портреты совершенно разных людей. Сейчас эта театральная культура уходит. Самым сложным и счастливым для Бориса был спектакль **«И вновь цветет акация»** на музыку **И. Дунаевского** в постановке **Бориса Цейтлина**. Пришлось играть несколько ролей и даже работать в реквизите.

... Развешенное на веревках белое белье опоясывает сцену. Пляжные топчаны разложены на планшете в строгом порядке плана комнатенок коммуналки. Каждый владелец топчана — собственной жилплощади — неповторим и абсолютно типичен. Вот любовник пробирается поутру на выход — его примерно так и окликают: «Товарищ любовник, это не ваш носок?» Живет здесь еще толстяк с утюгом и женщина в халате. Еще девушка в заграничном нейлоне, щедедушный шахматист, решающий задачи синхронно с Ботвинни-



«Герцогиня из Чикаго».
Б. Баринов в роли Газетчика

ком и Смысловым, внук суфлера Мотя, пиликающий на скрипке «Сурка», потому что хочет быть Ойстрахом, как говорят в Одессе. Все эти многочисленные действующие лица, обозначенные в программке как «голый в простыне», «длинный», «бородатый», «алкоголик», «дама в папильотках», живут своей привычной, насыщенной подробностями жизнью. Встают, одеваются, дожидаются очереди в туалет, ругаются, сетуют на отсутствие воды в приморском городе Одессе, делают утреннюю гимнастику и репетируют какой-то самодеятельный спектакль. Такие разные образы создают артисты хора Краснодарского музыкального театра, и среди них Борис Баринов.

Особая любовь Баринова — опера. В репертуаре театра более десяти оперных спектаклей.

— Это бесконечный кладезь чувств и эмоций, облеченных в звук, — говорит артист. — «Кармен» Бизе, «Травиата» Верди, «Любовный напиток» Доницетти, «Паяцы» Леонкавалло, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского — спектакли, в которых мне повезло работать. Нет жанра, равного по своей масштабности и трудоемкости опере, именно поэтому она достойна восхищения и уважения слушателей.

Хор — как большая семья, где каждый, обладая своим уникальным голосом, вкладывает частичку в создание общей гармонии. Бориса Баринова можно назвать ярким представителем театральной семьи Краснодарского музыкального театра. И нет для артиста лучшего лекарства, чем выйти на сцену и петь с хором.

Римма КОЛЕСНИКОВА

СОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ — ТОЖЕ ЮБИЛЕИ!

Восемнадцатилетие в жизни человека — это возраст совершеннолетия, в нашем случае с детством попрощалось и отделение **Актерского мастерства Чайковского музыкального училища**...

Визитка

Отделение родилось в **2003** году по инициативе директора училища **Александра Семеновича Рошупкина**. И весьма своевременно! В течение нескольких лет невыполнение планов набора первокурсников-музыкантов «подточило» студенческий контингент училища. Да и труппа **Чайковского театра драмы и комедии** давно требовала «омоложения». Рецидив «старения» был виден невооруженным глазом: сужение границ тематики репертуара и полупустой зрительный зал, ведь средний возраст артистов приближался к той критической отметке, когда реальны стали бы лишь постановки типа комедии Ф. Буякова «Выходили бабки замуж» (1998)...

Основателями актерского отделения считаются режиссер **Народного театра юного зрителя Дворца молодежи**, заслуженный работник культуры России **Марина Георгиевна Корзун**, **Сергей Владимирович Ишутин** (основы сценического движения) и хореограф **Любовь Владимировна Насонова**. Председателем цикловой комиссии была назначена **Галина Александровна Старикова**, преподаватель истории театра и сценической речи. Она бесценно руководила отделением в течение десяти лет.

Первые годы (а в последующие только у курсов М.Г. Корзун) актерская исполнительская практика проходила во Дворце Молодежи на базе Народного театра юного зрителя, которому в нынешнем году исполняется **45 лет**. Студенты играли в спектаклях «Дурочка» **Лопе де Веги**, «Веселый Роджер» **Д. Салимзянова** и других. Трижды на **Хальском театральном фестивале** в городе **Швебиш-Халле (ФРГ)** объединенная труппа ТЮЗа и студентов актерского отде-



*В.А. Конев
с участниками
уличного
перформанса*



Эстрадный номер «Канкан»

ления музыкального училища приятно удивляла публику пластическими спектаклями «Весенние ощущения» (2013), «Преодоление» по мотивам повести И. Бунина «Митина любовь» (2015) и «Метаморфоза» на либретто М. Корзун (2017). В Москве, на Международном театральном фестивале «Золотое сечение» пластический спектакль «Весенние ощущения» принес его исполнителям звание лауреата I степени.

В 2005 году на работу преподавателем актерского отделения был принят **Валерий Анатольевич Конев**. Набранный им первый курс представлял собой секстет девушек в составе **Ларисы Запезаловой, Марии Картазаевой, Яны Кошенковой, Марины Новиковой, Александры Ложкиной и Евгении Стариковой**. Будучи главным режиссером Чайковского театра драмы и комедии, В.А. Конев предоставлял сцену своим воспитанницам для прохождения актерской практики. Прежде всего, в качестве исполнителей действующих лиц в своих постановках: в комедии Э. де Филиппо «Цилиндр», булгаковской «Зойкиной квартире» и авторской «Сказке про Бабу-Ягу, ее сына Цыпу, царевну Матвевну и сундук с венниками». Для участия в спектаклях начинающих актрис приглашали и другие режиссеры. К примеру, замечательный актер и режиссер-сказочник **Сергей Бор-**

зенко — «чайковский Андерсен», как его уважительно называли дети («Принцесса Кру» В. Ольшанского и «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова). Уже в то время было замечено: выпускники актерского отделения сравнительно быстро осваивали «чужие» сцены...

Учебный театр

Секрет успеха — в организации актерской исполнительской практики как в ТЮЗе, так и в учебном театре, открывшемся в музыкальном училище в 2006 году.

— *Наши театр был открыт пятнадцать лет назад*, — рассказал его организатор В.А. Конев. — *Он был небольшим, с камерной сценой, но оборудованной по законам театрального пространства. В этой школе будущей профессиональной деятельности приходится делать все самим: от подбора и изготовления реквизита, пошива костюма, оформления сцены — до организации зрителя. А точкой отсчета следует считать премьеру «Гоголиады», курсовую работу на тему «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя.*

На этом материале студенты освоили школу «от упражнения — к этюду, от этюда — к спектаклю». В разные годы «конечными точками» этого «деви́за» стали спектакли: «Женитьба Бальзамина» по мотивам пьес А.Н. Островского, «Дом Бернарды Альбы» Ф.-Г. Лорки, «Иркутская история»



Урок хореографии
у Л.В. Насоновой

А. Арбузова и «Шампанского! Шампанско-го!» по одноактным водевилям **А.П. Чехова**.

От постановки к постановке зрительская аудитория расширялась, а учебный театр становился известным и востребованным.

— *Как еще один культурный центр*, — уточнил Валерий Анатольевич, — *он заявил о себе в городе и крае с назначением на должность директора музыкального училища Розалии Ахнафовны Болтаевой. И все благодаря ее подвижнической воле и недюжинным организаторским способностям!*

Результатом скрупулезного изучения и освоения современных технологий театральных представлений стала премьера авангардного спектакля «Подвиг цветка» в стиле Буту — японского танца шестидесятых годов прошлого века.

Действо разворачивалось исполнителями танцующими и музицирующими. Постепенно они менялись местами: танцоры превращались в оркестрантов и наоборот. В этой магии не было слов — только пластика и музыка. Оркестранты сочиняли ее на барабанах, трещотках, треугольниках, всплесками воды в ведре и т.п. Сцены из «Подвига цветка» были показаны на театральном фестивале «Живая Пермь-2013». Позднее был рожден экспериментальный спектакль «Малевич. Кандинский» по мотивам картин великих художников XX века. Вот когда зри-

тели возвели учебный театр в ранг «нового», «экспериментального»!

В чем слагаемые успехов студентов актерского отделения? В том, что преподавательская «дружина» собрала единомышленников со схожими жизненными позициями, с единой профессиональной школой и системой требований. Здесь царит живая педагогика. В работе с воспитанниками преподаватели формируют в них систему ценностей для совместного творчества. Опираясь на человеческие достоинства каждого студента, в нем поощряется все лучшее, позитивное, деятельное.

Шестнадцатый год преподает **Светлана Геннадьевна Тетенова**. Ее портфолио позавидуешь: дважды «краснодипломница» режиссерского отделения **Пермского колледжа искусств и культуры**, затем — **Пермского государственного института искусств и культуры** (класс профессора **В.А. Ильева**). А в Чайковском театре драмы и комедии она — актриса и режиссер с двумя десятками ярких постановок детских спектаклей. И, наконец, Светлана Геннадьевна — преподаватель высшей квалификационной категории Чайковского музыкального училища. Но главное — другое. В Тетеновой-преподавателе органично сочетаются необыкновенная доброта и природная интеллигентность с материнской строгостью к воспитанникам и требова-



«Малевич. Кандинский».
А. Гиззатуллина



«Марк Шагал».
Клоун – Ю. Ким

тельностью к себе. Недавно она была назначена председателем цикловой комиссии.

Несколько лет обучает сценическому танцу художественный руководитель Образцового хореографического ансамбля «Мозаика» **Ольга Борисовна Захарова**. Ни один концерт, городской, тем более — училищный, не проходит без танцевального номера с участием ее студентов! На отделении появились и свои педагогические кадры. Недавно в преподавательский коллектив органично влилась **Аделия Робертовна Гиззатуллина**, затем и **Людмила Сергеевна Зоткина** — обе выпускницы актерского курса В.А. Конева. К слову, воспи-

танницы М.Г. Корзун сестры **Ишутины** — **Анна** и **Ольга Сергеевны** — преподают в студиях ТЮЗа.

Сладкие грезы

Для преподавателей отделения, да и всего училища в целом, они «реализуются» благодаря удачным карьерам воспитанников курсов В.А. Конева и М.Г. Корзун. В значительно помолодшей актерской среде Чайковского театра драмы и комедии есть выпускники театральных факультетов вузов и отделений колледжей **Ижевска**, **Перми** и **Саратова**, **Киева**, **Екатеринбурга** и **Хабаровска**. Отраднo, что после окон-



М.Г. Корзун



«Дом Бернарды Альбы». Адела – Е. Санникова

чания вузов свои страницы в летопись театра достойно вписывают и выпускники отделения «Актерское мастерство» Чайковского музыкального училища.

Блеснув в роли Принца в «сказке для взрослых» **А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»** в режиссуре **Алексея Орлова** и еще в ряде спектаклей, **Яна Кошенкова** стала преподавателем театрального отделения Чайковской детской музыкальной школы №2. А затем – студенткой кафедры режиссуры Пермского государственного института культуры. Счастливы складываются артистические судьбы **Марии Картазаевой** и **Кирилла Максимова**. Сегодня в их репертуарах десятки больших и малых разнохарактерных ролей в спектаклях чайковских и челябинских режиссеров и положительные отзывы членов экспертных бригад театроведов и театральных критиков «**Пермских театральных весен**» – ежегодных краевых смотров лучших премьер сезонов профессиональных театров. Благодаря авторитету Марии Юрьевны в коллективе ей доверили заведование труппой. Уверенно восходит к вершинам актерского мастерства и однокурсник К. Максимова – **Денис Зуев**.

Дальше – больше! После окончания в 2009 году актерского отделения **Александра Ложкина** – ведущая актриса **Государственного Русского драматического театра Удмуртии им. В.Г. Короленко** (Ижевск) продолжила совершенствовать свое профессиональное мастерство в **Высшей школе сценических искусств Константина Райкина**. Выпускник **Екатеринбургского государственного театрального института Денис Тураханов** стал директором Екатеринбургского театра «**Центр Современной Драматургии / Коляда-Центр**». Окончивший тот же вуз режиссер **Евгений Балтин** осуществил ряд постановок в драматических театрах **Екатеринбурга, Серова, Шадринска и Нижнего Тагила**; ныне – директор творческого объединения **#Театр_чѐ** (Москва).

«Летите, голуби, летите, // Для вас нигде преграды нет!» – ненароком вспомнишь слова патриотической песни И. Дунаевского на стихи М. Матусовского, наблюдая за дерзновенными полетами выпускников отделения «Актерское мастерство» Чайковского музыкального училища...

Вадим БЕДЕРМАН

Фото из архива Чайковского музыкального училища

В СВОБОДНОМ ПОЛЕТЕ

«**П**ока свободою горим...» Вспомнилась сцена из недавно виденного фильма о жизни моря: там кит, опутанный рыболовными сетями, был спасен туристами. Ощувив былую силу движений и бездну вод, как прежде, ему подвластную, морской гигант, радостно выпрыгнул из воды, повернувшись в воздухе. Его огромное тело, столкнувшееся с солнечными лучами, ослепило жемчужным бликом, а вокруг фейерверком рассыпались брызги воды и пены. Кит прыгал и выделял свои фантастические пируэты более сорока раз, а, напоследок, уходя под воду, дружелюбно помахал спасителям внушительным, словно лопасть судового винта, хвостом.

Я подумала, как же естественно переживание свободы для всего живого, какой объединяющий потенциал таится в нем, и какой мощной энергией прямого действия заряжено искусство, в котором талант и изобретательность сочетаются с тягой к свободе.

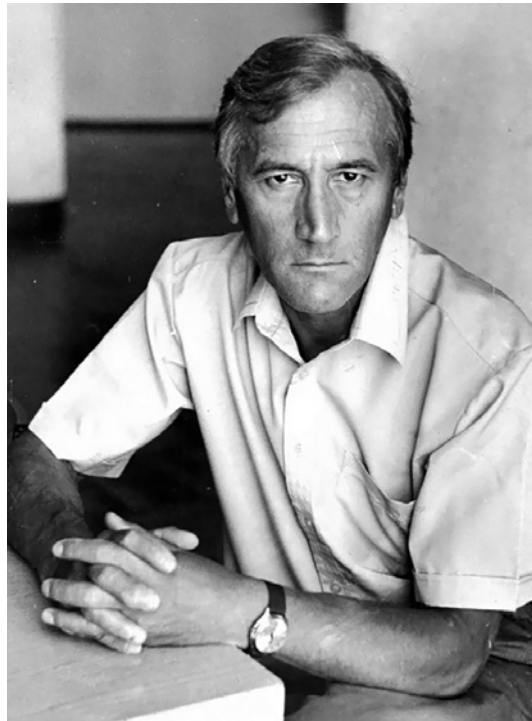
Коллектив **Орловского государственного театра для детей и молодежи «Свободное пространство»**, выбрав звучное, ко многому обязывающее наименование, поставил перед собой особые художественные задачи.

Его история началась в пору, когда многочисленные театры юного зрителя звались привычно ТЮЗами. День рождения театра — **26 декабря 1976 года**. Его основателем и художественным руководителем с 1976 по 1983 год был **Юрий Копылов**. Вместе с художником **Станиславом Шавловским** и группой актеров-единомышленников он приехал в Орел из **Красноярска**. К ним присоединилась группа выпускников **ЛГИТМиКа** и молодой режиссер **Борис Цейтлин**. В одном из интервью Юрий Семенович признался, что, пожалуй, главной его темой в театре было духовное рождение. Он говорил, что сначала человек рождается

биологически, и лишь годы спустя, оказавшись в «сумрачном лесу», пройдя через катастрофы бытия и небытия, через горнила страданий, он может обрести духовное рождение. Так же Копылов отнесся и к построению нового театра: стремился, чтобы тот возник не номинально, а родился духовно.

Художник-постановщик, по словам Копылова, «философского плана», Станислав Шавловский, с которым режиссер работал в течение **30 лет**, так отзываясь о нем: «Равнодушный к коммерции, ему были чужды облегченные и упрощенные способы мышления и способы работы над спектаклем. Его увлекали какой-то внутренний мир и смысл, которые были известны только ему самому».

Ю.С. Копылов





А.А. Михайлов

В Орле Копылов поставил «Двенадцатую ночь» и «Троила и Крессида» Шекспира, «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса, «Жестокость» Павла Ниллина, «Колонисты» по «Педагогической поэме» А. Макаренко, «Алые паруса» Александра Грина. Елена Успенская, Жанна Хрулева, Аркадий Поляк, Виктор Запорожский, Елена Крайняя, Владимир Кушнарев — звезды новой сцены. Неординарные постановочные решения, стилистически смелая, оригинальная сценография быстро завоевали успех у публики. По сути, это был не ТЮЗ, а молодежный театр, в котором другие театры почувствовали конкурента.

В 1981–1982 годах орловская труппа с успехом гастролировала в **Москве** и **Ленинграде**. Этому местные власти про-

стить молодым, полным идей и энергии художникам не могли. Юрий Семенович вспоминал: «Завотделом пропаганды и агитации Орловского обкома КПСС тогда был Г. Зюганов, он принимал у меня спектакль. Я ему сказал, что хочу поставить «Гамлета», а он: «Вот Гамлета — не надо! Не надо сомневающимся людей».

Так Юрия Копылова, в недалеком будущем **народного артиста России, лауреата Международной премии К.С. Станиславского и Государственной премии России**, выжили из основанного им театра... Однако духовное рождение театра состоялось: Орловскому ТЮЗу было лишь несколько лет отроду, но у него сформировалась художественная индивидуальность, антипропагандистская направленность. Коллектив был полон энтузиазмом и страстным желанием перемен.

1987 год — этапный в жизни театра: на пост главного режиссера пришел **Александр Михайлов**. Его первая работа — «Адам и Ева» по пьесе **М. Булгакова**, которую в России прежде не ставили. В **1988-м** спектакль с успехом участвовал в **Московском фестивале детских и юношеских советских театров**, а в **1991** году был показан в **Киеве** на фестивале, посвященном **100-летию М. Булгакова**, где получил премию за лучшую режиссуру.

В **1990-м** театр выбрал себе новое имя — «Свободное пространство». Смена названия во многом была связана с изменениями, происходившими в те годы в обществе. Кроме того, оказалось, что на Западе детские театры имеют название, как человек — имя, и называться по старинке, условно-канцелярски — ТЮЗом, уже не хотелось. Хотелось перемен.

В театре долго размышляли над названием, даже объявили конкурс. Остановились на варианте, где соединились два понятия: «свобода», которая для людей, живших в условиях тоталитарного общества, представлялась огромной ценностью, и «пространство» — территория поиска и эксперимента, свободных высказываний и обмена мнениями. Названием утверждалось неприятие идеологических ограничений



«Из жизни насекомых». Сцена из спектакля

и попыток заставить всех единым строем идти в одном направлении. Коллектив театра объясняет: «Свободное пространство» — место встречи свободных людей: зрителей и актеров. Одни реализуют свободу творить, другие — свободу принимать или нет увиденное». Таким образом, театр пошел на вдвойне смелый шаг, бросая вызов и себе, и обществу.

Впоследствии оказалось, что театр заглянул в будущее: год спустя произошли решающие события, изменившие политический курс страны. А еще до того, как итоги августовского путча стали очевидны, Александр Алексеевич водрузил на здании «Свободного пространства» российский триколор. Отказ от диктата подразумевался не только в отношении идеологии, но и эстетики: в «Свободном пространстве» пробовали разные модели театра, много экспериментировали в жанрах.

Когда в 90-е кумиром стал золотой телец, театр оставался некоммерчески ориентированным: Михайлов считал, что театр

должен отстаивать романтические позиции в противовес мещанской философии меркантилизма — ибо, если не художники, то кто будет этим заниматься? Действительно, важную роль этика играет именно в молодежном театре: здесь особенно ценен смысл и понимание того, ради чего все делается. Театр определяет сферу интересов: «внутренний мир молодого человека, вступающего в жестокий взрослый мир» — такая формулировка подчеркивает острую конфликтность дискурса юношества. Одна за другой выходят резонансные постановки: спектакли режиссера **И. Кучера** «Три девицы под окном», **И. Власова** «Седьмой подвиг Геракла», **М. Лурье** «Возьми мое сердце», **А. Михайлова** «Сны Евгения», а также мюзикл **А. Казанцева** «Кандид» **Вольтера**.

В 1992-м году театр впервые выезжает на зарубежные гастроли в **Калифорнию** со спектаклем **Михайлова** «Великая война **Рикки-Тикки-Тави**» по мотивам сказки из «Книги джунглей» **Р. Киплинга**.

Пьеса **Андрея Иванова** и **Александра Михайлова**. Стихи **Ольги Муратовой**. В 1993 году «Рикки» аплодируют на фестивалях в испанской **Ла-Корунье** и **Хихоне**. На международных фестивалях в российских городах в 1993-м и в 1994 году спектакль получил главные призы, а артисты **М. Рыжикова**, **Г. Ласкина** и **А. Бояджи** — призы за лучшие женские и мужские роли.

В том же году в Калифорнии состоялась премьера спектакля «**Белый Клык**» по **Дж. Лондону**. Автор либретто и режиссер — **Александр Михайлов**. Спектакль принял участие в международных театральных фестивалях в **Испании, Израиле, Турции, Украине, России**. В октябре 1996 года открывал международный фестиваль, посвященный **Всемирному Конгрессу АССИТЕЖ** (Международная ассоциация театров для детей и юношества) в **Ростове-на-Дону**, собравший участников из 60 стран мира, дважды гастролировал в **США и Испании**.

В 90-е годы, экономически тяжелые для страны и, во многих отношениях, непростые для русского театра, «Свободное пространство» активно гастролирует за рубежом и, вообще, находится на подъеме. В тот период на Западе возник огромный интерес к России, русскому искусству. Для творческого сотрудничества, перспективных международных проектов распахнулись все двери, налаживать контакты было легко, и руководство орловского театра успешно воспользовалось счастливо открывшимися возможностями.

Очувтившись в новых предлагаемых обстоятельствах, театр не застрял между прошлым и будущим в постсоветском безвременье, когда старое разрушено, а новое еще не народилось: театр доверился движению вперед. Застоя не было, а только экспансия. Артистическому братству удалось не просто изменить театральный климат в городе, но и дать творческий импульс жизни региону.

Театр совпал с духом времени — с поиском эффективных путей развития, жаждой свободы, новаций и перспектив. В 90-е годы сложились дружеские связи с

польскими коллегами, и даже когда в силу сложных политических обстоятельств отношения России и Польши заметно охладели, польская сторона помогала «Свободному пространству» в осуществлении межкультурных проектов, польские режиссеры продолжали ставить в Орле спектакли, так как знали, что театр и орловская публика любят и интересуются польской культурой, и с готовностью отвечали на искренний интерес. **Польский культурный центр** в Москве также способствовал развитию дружеского диалога между странами.

В 2013 году в «Свободном пространстве» впервые на российской сцене показали гротесчную комедию «**Непорочный брак**» польского режиссера **Гжегожа Мрувчиньски** по пьесе «**Непорочный марьяж**» **Тадеуша Ружевича**. Это трогательная история с бурей чувств о семейных взаимоотношениях, о сложном периоде взросления двух сестер, о конфликте одной из них с собственным телом из-за стереотипов, навязываемых окружающими. В ней уязвленное биение сердца и чистоедыхание юности, пытающейся уцелеть в окостеневших конструктах общественного уклада. Когда жизнь перестает быть высшей ценностью, прорастает личинка войны, дремлющая в зачатке в душе каждого. Питают ее повседневная жестокость и равнодушие, конфликты и насилие в семье. Мир на планете начинается с мира в душе отдельного человека, поэтому надо дорожить мгновением, избавляться от шор ханжества и стереотипов, наслаждаться многоцветием жизни — вот главное послание зрителю.

В 2017 году на орловской сцене Гжегож Мрувчиньски поставил пьесу **Витольда Гомбровича «Ивонна, принцесса Бургундская»**. Чтобы поддержать соотечественника и увидеть спектакль, Орел посетили генконсул республики Польша **Марек Зелиньский** и директор Польского культурного центра в Москве **Дариуш Клевховский**.

Американские коллеги из **Калифорнийского Театрального Центра** поставили в «Свободном пространстве» «**Тома Сой-**



«Маленькие трагедии». Сцена из спектакля

ера» (режиссеры **Г. Корнелисон**, **Лин Пейс**) и «Дракулу» (режиссер **У. Холдстон**). Испанец **Карлос Эранс** — «Процесс из-за тени осла» **Ф. Дюрренматта**, англичанин **Ги Холланд** — «Власть мысли» **Н. Шэппарда**, американка **Шеннон Эдвардс** — «Арканзасское чудо, или Танцующий медведь» **О. Харриса**.

Сам Александр Михайлов в начале 90-х поставил ряд спектаклей в Калифорнийском Театральном Центре, а в 1999 году преподавал актерское мастерство в Университете штата в **Монтерей-Бэй**.

В Орле осуществил несколько постановок литовский режиссер **Линас Зайкаускас**. В 2014 году он поставил социально-психологическую драму «Украденное счастье» **Ивана Франко**, а в 2018-м «Женитьбу» **Н.В. Гоголя**. Появление «Женитьбы» на орловской сцене символично: во времена Гоголя комедию «Ревизор» именно в Орле и Иркутске запретили еще до постановки. Теперь же Гоголь, причем, в гротескной, трагифарсовой

версии, был здесь принят и понят. Все роли в спектакле исполняют женщины. Вследствие подмены персонажи выглядят будто бесполоми, подчеркнуто нелепыми. Такой прием подчеркивает то, что перед нами не личности, а пока только характеры. В образе вечного жениха Подколёсина (**Мария Козлова**), неопределенного как погода в губернском городе N, Гоголь, а вслед за ним и режиссер спектакля, заявляют о проблеме инертности русского характера, нерешительности, склонности мяться на пороге перед решением серьезных задач. Герои в ожидании, как в абсурдистских пьесах. Все ждут некоего жениха или невесту, но ничего не происходит.

В 2005–2010 гг. в «Свободном пространстве» осуществлялась программа «Европейские сезоны в Орле», в рамках которой каждый сезон был посвящен культуре одной из стран Европы: **Италии, Франции, Германии, Польше**. Зрители увидели спектакли по произведениям **Гоцци, Голь-**



«Белое на черном». Рубен Гальего — А. Исаков

дони, Мольера, Мюссе, Макиавелли, Пиранделло, Брехта, Мрожека.

Александр Алексеевич не только создал театр и вел широкую просветительскую работу: он проявил себя культуртрегером, мотивирующим, в первую очередь, молодежь, а также зрителей всех возрастов, на творческую устремленность, активное участие в культурной жизни города, интеллектуально насыщенное общение. Михайлов сделал театр не только художественной институцией, но и центром творческой жизни города. Открытые обсуждения спектаклей, встречи и дискуссии с именитыми режиссерами, актерский клуб, творческие встречи с кинорежиссерами в рамках клуба «Свободное КИНОпространство», открытые репетиции и мастер-классы, театрализованные праздники и перформансы, регулярные выставки талантливых художников, музыкальные фестивали генерировали мощную позитивную энергию, и еще больше зрителей-неофитов втягивалось в орбиту теа-

тра. Александр Михайлов всегда поддерживал позитивные общественные инициативы, такие как, например, вечер воспоминаний об историке, литературоведе, журналисте, правозащитнике **Эммануиле Менделевиче**, организованный на малой сцене театра. А когда орловские чиновники захотели установить перед входом в театр памятник Ивану Грозному, одному из самых неоднозначных исторических деятелей российской истории, он выступил резко против их инициативы.

В конце 90-х спектакли режиссеров из Санкт-Петербурга: «Господин де Пурсоньяк» **Ж.Б. Мольера** в постановке **Г. Тростянецкого** и «Ночь ошибок» **О. Голдсмита** в постановке **Г. Цхвиравы** приковывают внимание публики. Тростянецкий поставил в Орле «Белое на черном» по роману **Рубена Давида Гонсалеса Гальего**, исповедальную историю о детстве и юности автора, проведенных в СССР в детских домах и домах инвалидов.

Еще одна яркая страница жизни театра — **Международный фестиваль камерных и моноспектаклей «LUDI»**. Он проводится с 2010 года. Таким образом, история, традиции, уникальные черты нового театрального форума оказались во многом обусловлены художественными поисками и приоритетами труппы «Свободного пространства». Среди фестивальных спектаклей незабываемы: **«Полковник-птица» Сергея Бобровского (Липецкий театр драмы имени Л.Н. Толстого); «Кабаре 33» Дэйва Дусона с блистательной работой американского актера и джазового певца Бремнера Дьюти; «Все течет. Жизнь и судьба» М. Розовского (Театр «У Никитских ворот»); «Маленькие трагедии» Г. Тростянецкого (театр «Свободное пространство»); «Пиковая дама» О. Жюгжды (сценография Маргариты Сташуленок, Гродненский областной театр кукол, Республика Беларусь); «Тюрьма» В. Пьедейда (Бразилия)... Среди спектаклей театральных коллективов из дальнего зарубежья наиболее запомнился спектакль **Национального театра Люксембурга «Монокль. Портрет Сильвии фон Харден»** в постановке **Стефана Гислана Руссея** (он же автор пьесы). Это монодрама, выстроенная по принципу «картина в картине». На сцене оживает полотно одного из наиболее радикальных и красноречивых немецких экспрессионистов — **Отто Дикса**.**

В 2017 году Михайлов простился с должностью худрука, однако Международный фестиваль камерных и моноспектаклей «LUDI» продолжает работу, и только карантинные мероприятия не позволили провести юбилейный, десятый по счету.

Итоговым для А.А. Михайлова на орловской сцене стали **«Люди Ламагчи»**, собственная версия мюзикла **«Человек из Ла Манчи» Дейла Вассермана**. Музыкальные спектакли были любовью режиссера с самого начала творческой деятельности. Михайлов ставил мюзиклы, когда этим еще никто не занимался, поэто-

му было логично завершить «орловский» этап художественной карьеры спектаклем-мюзиклом. Материал символически дон Кихот (**Максим Громов**), героический мечтатель, альтруист, храбрец и сумасшедший поэт, выступает один против всех сил зла, борется с несправедливостью, отстаивает свободу и ценности гуманизма — не это ли главные задачи искусства, его манифест? А знаменитая песня дона Кихота **«Impossible Dream»** могла бы стать гимном любого художника.

Сегодня художественный руководитель театра — **Сергей Пузырев**. В 2019 году в «Свободном пространстве» он поставил спектакль **«Вторая смерть Жанны д'Арк» Стефана Цанева**, получивший **Гран-при IX Международного фестиваля камерных и моноспектаклей «LUDI»**. Цанев уходит от официальной версии пленения и кончины Орлеанской девы: в пьесе она пала в битве у Компьена, и ее тайно зарыли в придорожной канаве. В центре сюжета не Жанна, а Жаннет (**Ольга Виррийская**), бродячая актриса, приговоренная инквизицией к смерти. История подвига актрисы Жаннет разыгрывается на темном пятачке сцены, где лишь тюремная койка да распятие на стене. Ничто не отвлекает внимание от пылающих духовным огнем мыслей и чувств великой притворщицы, пожертвовавшей ради другого человека не только жизнью, но и собственным именем...

Впереди зрителей «Свободного пространства» ждут новые талантливые спектакли и интересные проекты, ведь, как говорил основатель театра Юрий Копылов: «Нет театра, даже самого великого, который существовал бы вечно. Театр в принципе живет около двух десятков лет или чуть больше — не в смысле физического существования, а в том смысле, что приблизительно столько живет художественная идея, с которой начинался театр. После этого надо искать другую идею».

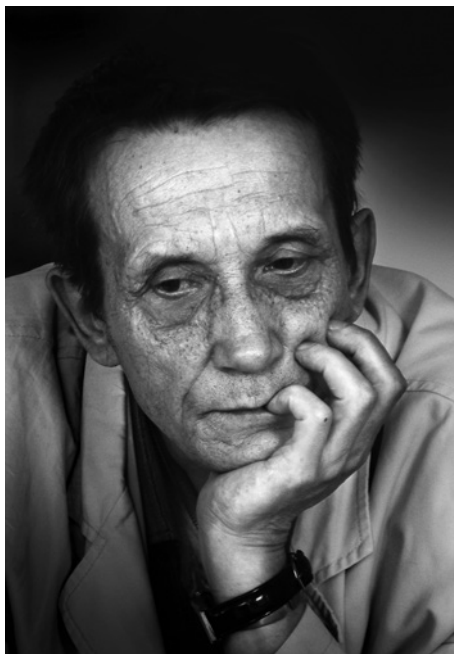
Инга РАДОВА

«Я ВЫЗЫВАЮ ГОЛОСА БЫЛОГО»

Народный артист РФ **Борис Александров** всю жизнь прослужил в одном театре, **Ульяновском драматическом**, — явление в провинции редчайшее. Окончив в 1971 году **ГИТИС** (его учителями были **М.Н. Орлова** и **П.О. Хомский**), приехал в Ульяновск. Ему был 21 год. **Борис Александров умер 22 января 2010 года**, через три месяца после того, как торжественно отметили его **60-летие**. Этот уход стал трагедией не только для Ульяновска, но для всей театральной России. **Борис Владимирович Александров** был одним из самых талантливых, уникальных актеров своего времени.

Мне вспоминается лето 2001 года. **Вологда**. Фестиваль «**Голоса истории**», спектакль Ульяновского драматического театра «**Генрих IV**» **Л. Пиранделло** в постановке **Юрия Копылова** с **Борисом Александровым** в главной роли. Слух об этом спектакле дошел до Москвы, и вся группа московских критиков

Борис Александров



с нетерпением ждала приезда ульяновцев. «**Генрих IV**» стал одним из самых ярких событий фестиваля рядом со спектаклем **Петра Фоменко «Семейное счастье»**, получившим **Гран-при**, а **Борис Александров** как лучший актер получил **специальный приз вологодского губернатора**, который сам его и вручил. Он присутствовал на спектакле и искренне был восхищен актером. Председателем жюри был **Марлен Хуциев**. Думаю, **Борис Александров** тоже запомнил этот счастливый день всеобщего признания его актерского таланта. А в апреле 2002 года он стал лауреатом **Государственной премии РФ** в числе группы артистов Ульяновского театра во главе с художественным руководителем **Юрием Копыловым**, чуть позже, в этом же 2002 году — **народным артистом РФ**.

11 августа 2002 года в эфире «**Радио России**» прозвучала передача из цикла «**Театр в лицах**», героем которой был Александров. По уже сложившейся традиции, я пытаюсь перевести ее на бумагу, сожалея, что наши читатели не смогут услышать рассказ актера о себе и о театре: его голос, интонации, фрагменты спектаклей с его участием и то, как его **Шут** в финале спектакля «**Двенадцатая ночь**» читал сонет **Шекспира**, подводя не очень веселый итог всех перипетий шекспировской комедии в режиссерской трактовке **Ю. Копылова**:

*Когда на суд безмолвных тайных дум
Я вызываю голоса былого,
Прошедшее приходит мне на ум,
И старой болю я болею снова ...*

Борис Александров играл **Шута** не только в «**Двенадцатой ночи**» **Шекспира**, но и в «**Ричарде II**». Известно, какую важную роль несут на себе **Шуты** во всех шекспировских пьесах как выразители мыслей и чувств автора, а в Ульяновске они выражали всегда и мир постановщика шекспировских спектаклей — выдающегося российского режиссера **Юрия Копылова**, в те годы художественного руководителя Ульяновского драматического театра, которого тоже уже много лет нет с нами.



«Генрих IV». Сцена из спектакля

Борис Александров был одним из единомышленников и соучастников Копылова в деле строительства его авторского театра в Ульяновске, театра особого, о чем с гордостью говорил артист: *«Наш театр специфический. Все определяется политикой художественного руководителя. Даже внутри театра иногда идут разговоры, что нельзя делать для нашего города такой элитный театр, потому что не на все спектакли у нас имеется публика. Я же разделяю установку художественного руководителя: не надо делать спектакли ради того, чтобы ходила толпа. И если ходит ползала, но спектакль имеет художественную ценность, его надо держать. Вот на «Генриха IV» полный зал не всегда набивается... Есть у нас какие-то вещи «на потребу», но Копылов все равно старается придать ту форму, то содержание, без которого он просто не мыслит театра. У нас очень сложный театр, очень длинные спектакли. Юрий Семенович сам себя ругает, говорит: «Не знаю, что со мной стало. Рань-*

ше, какую пьесу ни возьму, час пятьдесят. Сейчас меньше четырех часов не получается. Ну, сидят на «Обрыве» четыре часа, сидят, и на «Гамлете» сидят, слава Богу». Мы воспитали, Копылов воспитал определенный круг зрителей, и он наш».

На копыловские премьеры в Ульяновск приезжали ведущие критики из Москвы и Ленинграда. Всегда было неожиданно и интересно. И ульяновские зрители, и гости знали: если в спектакле занят Борис Александров, какую бы он роль не играл, он — выразитель главной идеи режиссера. Я уже упоминала его шекспировских Шутов. В **«Гамлете»** он играл **Тень отца Гамлета**. В то время ни в одном театре России не ставили столько и так успешно Шекспира, как в Ульяновске. Юрий Копылов заразил любовью к Шекспиру, глубоким проникновением в шекспировскую драматургию всю труппу. Была замечательная идея **Шекспировского фестиваля в Ульяновске**. К сожалению, это не осуществилось...

Для любого актера найти своего режиссера — невероятное везение, удача. Борис Александров повезло. Он своего режиссера встретил. Все свои лучшие роли он сыграл в спектаклях Юрия Семеновича Копылова: кроме уже названных, **Иванов** и **Дорн** в чеховских **«Иванове»** и **«Чайке»**, **Король Лир**, **Креон** в **«Антигоне»** **Ж. Ануйя**, **Тартюф**, **Павел I** и еще многие. Как произошла встреча актера с режиссером Юрием Копыловым?

«Я вам год точный не скажу. Какое-то время мы существовали без главного режиссера. Нам предложили Славутского. Он пришел. Художественный совет сказал: пусть поставит спектакль, мы посмотрим. На что Славутский возмутился: вы меня оценивать тут будете?! И уехал. Мы поехали на гастроли в Краснодар. Там перед нами появился Юрий Семенович Копылов. Он с нами поговорил. И мы решили, что мы его берем. У него было еще предложение в Ростов, но он выбрал Ульяновск. Было это в 1987 году. Получается, мы его выбрали себе на голову. Вот и мучаемся столько лет, и рады, что мучаемся. Его первый спектакль на ульяновской сцене был «Ричард II» (премьера состоялась в 1988 году — М.Р.). Он репетировал очень долго. В один момент вдруг подходит и говорит: «Борис Владимирович (сейчас уже называется Борис), давай с Кустарниковым «восемьмой» репетировать Ричарда? — Что это такое? — По оче-

реди: он, потом ты. – Но я – Шут, мне это очень нравится...» Он очень долго репетировал. Недавно **Володя Кустарников** в «**Голом короле**» на ух-де **Христиана** читал монолог **Ричарда**: «Свет от-чизны будет надо мной...» И снова вспомнилось...

Володя пришел вместе с **Юрием Семеновичем**. Он работал во **Владимире** в драме с **Юрием Семеновичем**. Пришел сюда такой молодой, все время целовался со своей женой на лестничной площадке. Что же это за влюбленный мальчик при-ехал?... И тут же начал репетировать **Ричарда**! А все остальные были. **Валера Шейман** уже был. Это наш с ним первый театр».

Борис Александров не случайно упомянул своих главных партнеров: знаменитая трой-ка – Александров, Шейман, Кустарников – подобно атлантам держала на своих плечах репертуар Ульяновского театра. Они абсо-лютно разные, но как дополняли друг друга, какие были отличные партнеры! Сегодня в Ульяновске остался один **В. Кустарников**. **В. Шейман** – актер и режиссер **Московско-го Театра «У Никитских ворот»**.

Я познакомилась с Ульяновским театром в 1993 году во время их гастролей в Мо-скве. Гастроли открывались спектаклем «**Шлюк и Яу (Ночная мистерия)**» **Г. Га-уптмана**. Кому посчастливилось увидеть этот спектакль, вспоминают о нем с востор-гом до сих пор. Главные роли играли **Борис Александров (Яу)** и **Владимир Кустар-ников (Шлюк)**, режиссер – **Юрий Копылов**. Это был грандиозный европейский по уров-ню спектакль. Пьеса прозвучала очень со-времененно и вызвала массу ассоциаций. У ме-ня сохранилась запись нашего разговора о «**Шлюке и Яу**» с **Борисом Александровым**.

– История этой пьесы – своеобразная загадка. А спектакль рождался на одном дыхании. Мне ка-жется, что заложено в репетициях, в результа-те получилось и на сцене».

– Что вы думаете о своем Яу?

– Яу – очень сложный. Я о нем очень много думаю. Все, что думаю, я высказываю на сцене. А так, кажется, можно написать философский трактат о нем, поэтический трактат, можно написать жесткую книгу, он всякий. Для меня самое дорогое в Яу, первый раз это говорю, даже режиссер этого не знает, самое главное в Яу – актерская природа



«Шлюк и Яу (Ночная мистерия)». Шлюк – **В. Кустарников**, Яу – **Б. Александров**

человека, не когда мы на сцене играем, а те вещи в этой жизни, которые нам не дают умереть. Это не значит, что к ней можно несерьезно относиться. К ней очень серьезно надо относиться, но игра всегда существует, это в Яу есть. Это не дает ему умереть. Когда человек попадает не в свою жизнь, и еще обстоятельства на него влияют, у него нарушается внутренняя нравственная природа, мне кажется, это самое главное. Нарушение нравственной природы ведет или к жестокостям разным или к уничтожению личности как таковой. Вот этим Яу мне интересен».

Я была среди тех москвичей, кто влюбил-ся в Ульяновский драматический театр, те-атр **Юрия Семеновича Копылова**, стара-лась не пропускать премьеры. Мы хорошо знали труппу театра, предполагали, кто ко-го будет играть в новом спектакле, но вся-кий раз **Копылов** заставлял нас удивляться его распределением ролей, которое на са-мом деле открывало новые смыслы в клас-сических пьесах.



«Чайка». Дорн — Б. Александров, Тригорин — В. Шейман

Как это все происходило с точки зрения актера Б. Александрова?

– Копылов – хитрый режиссер. Вроде, понятные вещи, мы все отслеживаем... Я это заметил даже на «Шлюке и Яу». Думаю, что я играю одно, потом мне говорят, что надо что-то другое, а получается что-то третье... Он бесконечно пробует. Мы «Каина» начинали репетировать, «Маленькие трагедии» Пушкина с Кустарниковым, я – Сальери, он – Моцарт. А в результате, он выпустил спектакль с симфоническим оркестром, Шейман был Сальери, а Коля Быков – Моцарт. Я играл Барона в «Скупом рыцаре». Он все время крутит. Он думает, что я чаще отрицательные роли должен играть. У нас был спектакль «Мера за меру». Юрий Семенович спрашивает: «Герцог положительный или отрицательный? Ты кого хочешь играть? – Герцога. Я не хочу отрицательных играть. На меня отрицательная энергия идет из зала, мне плохо становится. – Тогда спектакль придется переставлять, ты же другой артист, акценты нужно менять». Он отталкивается от того, что от артиста исходит.

– **Что вы сейчас играете?**

– Я играю Тартюфа. Валера Шейман замечательно там работает, он играет Оргона. Спектакль очень хорошо воспринимается зрителем. «Иванова» почти не играем, негде декорации хранить. Мне жалко. Там была своя какая-то атмосфера, ее чувствовала определенная часть зрителей. Вечером стою на остановке трамвая, подходят два парня уголовного вида, думаю: все, разборки пойдут: «Мы Вас в «Иванове» видели, нормально, клево...» С чего бы, для чего им этот «Иванов»? Жалко мне спектакль. Последняя премьера «Голый король» Евгения Шварца. Меня в нашей прессе обругали: заслуженный артист являет стриптиз на сцене. Король-то должен быть голый. Мне сшили комбинезон весь в морщинах. Я говорю: ребята, ну что это такое?! Красивые костюмы, художница Ира Скворцова замечательная. Придумайте какую-нибудь штуку, чтобы меня закрывала. Долго думали, потом придумали – тарелочка с гербом. Я распахиваюсь, и, действительно, хохот – стриптиз!



В образе Шута из спектакля «Ричард II»



«Хозяйка гостиницы». В роли Маркиза Форлипополи

Я начала свой рассказ об артисте Борисе Александрове с его Генриха IV в пьесе Л. Пиранделло, который среди множества его прекрасных ролей занимает особое место и заслуживает особого разговора с актером об этом герое, который у нас и состоялся. Ведь пьеса сложнейшая. Действие происходит на уединенной вилле, похожей на старинный замок. 20-е годы XX века. Известный человек лишился рассудка и возомнил себя Генрихом IV. И на этой вилле много лет друзья и родственники героя разыгрывают спектакль, изображающий двор Генриха IV. И слуги, и гости, и родственники одеты в костюмы времен маркизов и баронов. Они не подозревают, что уже много лет назад рассудок вернулся к этому человеку. Но он продолжает свою игру, не желая возвращаться в ненавистный ему лживый и подлый современный мир. Также, как герои пьесы, зрители тоже оказываются обманутыми, уверовав, что с этим человеком не все в порядке.

– А с ним, может, действительно не все в порядке. Тут однозначного нет ответа. И Юрий Семенович тоже оставлял финал открытым. И действительно, «повернутый» он или не «повернутый»? До конца сказать, что он здоров, ведь тоже нельзя. У меня свои счеты с Пиранделло. Анхель Гутьеррес (известный испанский режиссер из испанских детей, вырос и выучился в Москве и долго жил в СССР – М.Р.) поставил у нас на курсе «Шесть персонажей в поисках автора», я играл старшего сына. Тогда и занялся Пиранделло, а в связи с Пиранделло мы и в Метерлинка кинолись, когда репетировали эту пьесу. Это Анхель нам сказал: «Почитайте Метерлинка, у него есть такой трактат «Сокровища смифенных», причем, очень поэтическая вещь. Я до сих пор помню про женскую интуицию, такая прелесть....

Как появился «Генрих IV»? Вдруг решили делать мне бенефис. Юбилей был, 50 лет. Я не люблю этих вещей, ну решили и решили... Стали искать пьесу, думали, думали. Потом Юрий Семенович говорит: «Давай, Пиранделло. «Генриха IV» помнишь?». Помнил я смутно. Спектакль предполагался как бенефис. Ну, сыграем пару раз. У нас были такие премьеры – на бенефис отыграем пьесу, шесть раз прошла, и нет ее больше вообще. Это всегда жалко. Я рад, что в «Генрихе» что-то пере-

– А с ним, может, действительно не все в порядке. Тут однозначного нет ответа. И Юрий Семенович тоже оставлял финал открытым. И действительно, «повернутый» он или не «повернутый»? До конца сказать, что он здоров, ведь тоже нельзя. У меня свои счеты с Пиранделло. Анхель Гутьеррес (известный испанский режиссер из испанских детей, вырос и выучился в Москве и долго жил в СССР – М.Р.) поставил у нас на курсе «Шесть персонажей в поисках автора», я играл старшего сына. Тогда и занялся Пиранделло, а в связи с Пиранделло мы и в Метерлинка кинолись, когда репетировали эту пьесу. Это Анхель нам сказал: «Почитайте Метерлинка, у него есть такой трактат «Сокровища смифенных», причем, очень поэтическая вещь. Я до сих пор помню про женскую интуицию, такая прелесть....



«Король Лир».
Сцена из спектакля

вернулось, он приобрел форму полноценного спектакля. Люди почувствовали, можно играть роли, а можно тащить темы свои какие-то. Вот в чем прелесть и заслуга Юрия Семеновича, что его не остановила сложность. Я Дюрфенматтом в это время увлекался, потом Фришем ... Мне было очень интересно репетировать. Он меня не трогал. Он репетировал много первую картину, вторую картину, вроде, твой бенефис, ты и работай. Я вышел на репетицию, зная весь текст. Монолог этот он стал потом корректировать. Но вступительный импульс я ему выдал. Потом Копылов замечательную вещь сказал, это мне в какой-то степени помогло – тут игра ума, игра мыслей. Человек сам играет со своим разумом, туда можно повернуть, туда... И до добра не доводит все равно.

В передаче «Театр в лицах», где прозвучали эти слова Бориса Александрова, в этом месте была сцена из спектакля, в которой и слышалась блестяще созданная актером та самая игра ума и игра мыслей.

В последние годы народный артист РФ, лауреат Государственной премии Борис Владимирович Александров много времени, сил, любви отдавал своим ученикам на ак-

терском факультете Ульяновского Государственного университета (начал преподавать в 1997 году) Он создал **Молодежную студию «Драм»** и считал, что надо молодым давать дорогу.

С 31 октября 2010 года в Ульяновске каждый год осенью проходит **Всероссийский театральный фестиваль «Александровский сад»** памяти Бориса Александрова. Его учредитель – **Ульяновский камерный театр «Enfant Terrible»**. Создатель и руководитель этого театра и фестиваля художник и режиссер **Дмитрий Аксенов**. В ноябре 2019 года состоялся X фестиваль. Дмитрий Аксенов считает его продолжением дела Бориса Александрова, выявлявшего в своих учениках особенности, которые нужно развивать, ту струну, которой нужно дать возможность зазвучать в душе каждого. «Эти ребята, огромное количество его учеников работают в театрах, а те, кто не работает, просто говорят о человеческом пути, о том, что неизвестно, кем бы они были и что делали, если бы не встреча с Борисом Владимировичем».

Мая РОМАНОВА

«УЗОР МАСТЕРА»

12 декабря — 80-летний юбилей **Виталия Мефодьевича Соломина**, обернувшийся для нас, его верных почитателей и поклонников, днем памяти о выдающемся мастере, незабываемо и ярко проявившим себя в театре как артист и режиссер, в кинематографе, на радио. И вот уже **19 лет**, как его нет с нами. Трудно, невозможно смириться с таким ранним уходом того, кто мог, должен был сделать еще очень много...

Не могу представить себе зрителя, не восхищавшегося **доктором Ватсоном** в сериале советских времен, в котором Виталий Соломин, по мнению многих критиков и зрителей, был истинным англичанином. Или не вспомнить **«Зимнюю вишню»** с неотразимым **Вадимом Дашковым**, которого зрители и презирали за слабость и нерешительность, и против воли сочувствовали ему, потому что, по меткому замечанию критика Майи Карапетян, этот герой страдал «наследственной болезнью русских интеллигентов», хроническим безволием. Или блестящие по исполнению роли в экранизированных опереттах **«Сильва»** и **«Летучая мышь»**. Или обаятельного и принципиального юного сына героини **Женю** из **«Женщин»**. Или **Кирилла** в **«Старшей сестре»**, в котором с поразительной наглядностью соединялись «физики» и «лирики» тех времен. Или... впрочем, у каждого наберется свой заветный список среди многочисленных киноработ Соломина.

Но главное не только для меня — театр, **Малый театр**, которому Виталий Соломин отдал всю свою жизнь, раскрывшись в ролях как драматических, трагических, лирических, так и нестандартно, неожиданно в комических. Здесь у каждого тоже есть свой список тех работ, что оставили след в душе на многие десятилетия. Причем, в таких порой подробностях, что, когда находишь на просторах Интернета старые записи (в основном — телевизионные варианты), поражаешься тайникам собственной памяти, так остро сохранившим даже, казалось бы, мелочи.

Для меня это, в первую очередь, **Фиеско** в шиллеровском **«Заговоре Фиеско в Генуе»**, **Борис Куликов** в **«Летних прогулках»** **Афанасия Салынского** и **Яша** в чеховском **«Вишневом саде»**. Первые спектакли из названных поставлены и сняты для телевидения **Леонидом Хейфецем**. Последний — телевизионный спектакль этого же режиссера, работа с которым сильно и непривычно раскрыла большинство еще неведомых нам черт артиста: его поистине блистательную иронию; романтизм, пробивающийся через чешую цинизма и жажду безграничной власти, рожденных отнюдь не только тем далеким временем; непомерную гордыню и безграничное хамство лакея Яши...

Названные здесь роли ни в коей мере не отрицают блистательно, в духе смены идеалов едва ли не каждого десятилетия от застоя до вседозволенности, органично сочетающимся с традициями русского психоло-

«Летние прогулки». В роли Боба Куликова



гического театра, сыгранных Виталием Соломиным ироничного «сердитого молодого человека», по справедливому мнению многих критиков, поразительно соответствующего 70-м годам XX века, когда был поставлен спектакль «Горе от ума», Чацкого; «с необыкновенной легкостью в мыслях», словно вошедшего в театр с улицы Хлестакова; оставившего все надежды, переставшего «быть светлой личностью» (как говорит о себе Войницкий) доктора Астрова в «Дяде Ване»; поистине виртуозного Ишполита в «Не все коту масленица» А.Н. Островского. И в поставленных им самим спектаклях «Мой любимый клоун» по Василию Ливанову, «Живой труп» Л.Н. Толстого, «Дикарка» А.Н. Островского, «Свадьба Кречинского» А.В. Сухова-Кобылина, «Иванов» А.П. Чехова, где он сыграл главные роли. И все они были абсолютно разными, несхожими ни в чем между собой, хотя каким-то непостижимым образом ощущался в них внутренний путь артиста, углублявшегося не только в роль, но едва ли не в первую очередь в тайники собственной души...

И впрямь, как говорил Фиеско, граф ди Лаванья: «Узор мастера может быть слишком изощренным, чтобы его сразу оценить...»

Вот и оцениваем нередко с опозданием...

В упомянутой уже статье Майи Карапетян об артисте справедливо отмечалось, что Виталий Соломин «в каждой роли играет только то, что сегодня может «зацепить» зрителя и что, в первую очередь, «цепляет», задевает, интересует его самого». Так парадоксально, но и органично соединялись, перекликались между собой написанная полтора столетия назад великая комедия «Горе от ума» и напрасно забытая сегодня пьеса советского драматурга «Летние прогулки». То, что пережил Борис Куликов, приехавший провести отпуск на берегу живописной реки и неожиданно втянутый словно в воронку, в события жизни своего отца, о существовании которого он не ведал, но узнал лишь после смерти талантливого инженера, обостряют чувства и мысли до предела: можно ли смириться с тем, что проект умершего отца присвоен другими? Что друг, с которым вместе были исключе-



«Горе от ума». В роли Чацкого

ны из университета, Антипов, «заряжает взрывчаткой», с пафосом произнося: «Время спросит потом не с кого-нибудь, а с нас: что вы сделали, чтобы пыль равнодушия не покрывала планету? Подумай: кто, если не мы?» и — первым же отступает в сторону? Что бессмысленная, как казалось, кража чертежей отца все-таки приводит к упоминанию на табличке у моста его имени? Что ревность и озлобленность Мишки, оказавшегося его братом по отцу, едва не доведет Бориса до убийства? И через постепенно умиряющее в нем ледянящее спокойствие — приход к ощущению того, что высказывал мудрый старик Ольховцев: «Человек, заглушивший в себе инстинкт стадности, становится выше толпы...» А значит — способен в финале на очищающие слезы. Но быть в себе самом, что это: благо или наказание?.. Рассудить суждено было последующим годам и десятилетиям.

Леонид Хейфец поставил спектакль, в каком-то смысле сильно опередивший свое

время. Это не до конца, но ощущали заполнявшие зал зрители, многие из которых испытывали смятение, покидая театр. Это в полной мере было прочувствовано и воплощено блистательными артистами молодого поколения — **Наташей Вилькиной, Юрием Васильевым, Александром Потаповым, Викторией Лепко** и признанными мастерами труппы Малого театра. «Летние прогулки» были, в сущности, камерной историей, поднимавшейся к высотам подлинной трагедии. И Виталий Соломин незабываемо пережил эти «подъемы», восходя к ним от роли к роли.

Непривычным во многом был его Чацкий — умный, желчный, лишенный каких бы то ни было романтических иллюзий, хорошо знающий, что такое — по словам А.И. Герцена, «жить с платком во рту», но противостоящий этому неписаному закону государства. Соломин вспоминал позже, что руководитель постановки **Михаил Иванович Царев** дал молодому артисту почти полную свободу, позволяя импровизировать, пробовать разные варианты сцен, выдумывать...

А как не вспомнить поставленную Виталием Соломиным «Дикарку», которую он вернул театру, впервые после того, как появился этот спектакль в Доме Островского в 1879 году! В самом начале 90-х годов XX века он сумел обнаружить в этой истории материал, созвучный времени: неустойчивость, текучесть жизни, что переверотилась и никак не желает укладываться. Каким непримиримым не предстал бы конфликт отцов и детей, дети вырастут и станут куда страшнее старшего поколения...

В «Дяде Ване», поставленном **Сергеем Соловьевым**, Виталий Соломин сыграл доктора Астрова. Горькое шутство, констатация печали окружающих чудаков, но главное, едва ли не самое трагическое — смех над самим собой, выедающий душу до доньшка. Эта острая, неизбывная тоска по другой жизни протянулась прочной нитью к последней его роли в поставленном Соломиным чеховском «Иванове».

«Узор мастера» Виталия Соломина, как жется, был лишен каких бы то ни было знакомых, определенных очертаний — каждый

раз он был новым и зачастую неожиданным, как, например, полубезумный бывший священник **Шеннон** из «**Ночи игуаны**» или бесконечно добрый и верный **Сергей** в «**Моем любимом клоуне**», или «эмоциант» (точнейшее словечко из «Летних прогулок») **Швандя** в «**Любови Яровой**», поставленной **Петром Фоменко** в 1977 году, когда появился и Фиеско.

Спектакль Леонида Хейфеца «**Заговор Фиеско в Генуе**» был чрезвычайно важен: на наметившемся уже довольно отчетливо изломе застойных и, как казалось тогда, не слишком отличающихся друг от друга десятилетий, режиссер и театр заговорили о том, что самый благородный порыв, самые свободолюбивые мечты могут завести и, как правило, заводят человека в те бездны предательства и подлости, из которых уже не выбраться. Соблазн власти велик и страшен, устоять перед ним почти невозможно, а грань, отделяющая тираноборца от тирана, постепенно стирается и становится невидимой.

Это был поистине великолепный спектакль, в котором правила бал открытые и глубоко спрятанные страсти, где категории жизни и смерти, свободы и равенства определяли смысл существования героев, их взаимоотношений, чувств, и ничего не было важнее этих «проклятых вопросов», потому что, не решив их для себя, невозможно было жить, дышать, любить и ненавидеть. Это была одна из первых на подмостках того времени романтическая трагедия в чистом виде. Но что, пожалуй, еще важнее — спектакль оказался первым нашим прикосновением к закулисам политики, к тем механизмам, помогающим достигнуть вершин власти, о которых мы не задумывались и, может быть, смутно догадывались прежде. Как оказывается десятилетия спустя, в своем спектакле Хейфец предугадал что-то очень важное, что стало постепенно нашей явью и повседневностью...

Для Виталия Соломина роль Фиеско стала даром Судьбы: он смог пережить ее в ней в полной мере, что значит не подчиняться стадности, а быть в самом себе и самим по себе, бесконечно меняя маски, в этом спек-



«Заговор Фиеско в Генуе». Леонора — Н. Вилькина, Фиеско — В. Соломин

такле о власти, кровавой борьбе за нее, завершающейся потерей самого дорогого существа, любимой жены, а потом — и собственной жизни. Он, казалось бы, предусмотрел в своей игре все, кроме одного: бумеранг возвращается, неизвестно лишь, когда именно, и чьей рукой будет послан... Пожалуй, в творчестве Леонида Хейфеца это был один из самых ярких, театральных, незашифрованных ни в мыслях, ни в открытых страстях спектаклей. А Виталий Соломин был в нем поистине ослепителен рядом с такими мастерами, как **Михаил Царев, Евгений Самойлов**, рядом с замечательными **Ярославом Барышевым, Александром Потаповым, Нелли Корниенко, Натальей Вилькиной, Владимиром Богиным** (всех назвать просто невозможно, настолько плотно населено шиллеровское пространство!). Белоснежный костюм, ослепительная, завораживающая улыбка, утонченная игра — таким предстает Фиеско в самом начале. «Словно маг-

нит, притягивает к себе все мятежные души», — говорит о нем тиран Джанеттино Дориа, но если бы только мятежные! Все без исключения, мужские и женские, потому что мастерски меняет одну маску на другую, так же изощренно жонглируя интонациями, мимикой, своей обольстительной улыбкой, жестами. А под показной страстью — одна сладкая и мучительная мечта о власти. Над городом, народом, над миром, если удастся. Для этого необходим лишь один верный, желательнее, способный на любую подлость, помощник для «грязных работ» — мавр Хасан. С ним и только с ним не нужны маски... Но величайшему из интриганов уготовлена гибель от руки бывшего соратника Веррины — Фиеско покрывают тем же красным плащом, под которым найдет приют убитый Дориа; под которым он своими руками убьет любимую жену, неузнанную им... И плащ этот станет символом, яркой метафорой.

Когда Виталий Соломин увлекся режиссурой, выбор мюзикла «Свадьба Кречинского» оказался многим неожиданным. В самом начале 70-х артист сыграл Нелькина в спектакле Леонида Хейфеца. Предание гласит, что когда-то корифеи Малого театра, подписывая контракт, ставили одним из условий не играть Нелькина: слишком масочна роль, показать в ней живой характер — невозможно... Однако, режиссеру и артисту удалось нащупать характер молодого провинциала, привезшего в столицу свой привычный жизненный уклад — отнюдь не смешной, не пародийный. Одержимый идеей справедливости, Нелькин Соломина проходил свой путь по цепочке событий, что приводили его к краскам почти драматическим: невозможно прийти на помощь в тот момент, когда это особенно необходимо; неумение не только защитить от грядущей беды Лидочку, но и просто убедить в своих подозрениях относительно Кречинского окружающих... Чувство гордости, собственного достоинства, что жило, билось в герое Соломина, вывело образ за пределы привычного толкования, привлекало внимание, вызывало сострадание. Тем и запомнилось.



«Свадьба Кречинского». В роли Кречинского

В своем же спектакле для Соломина ключевым стало понятие «игра»: в жизнь, в прошлое, в будущее. И в этой игре должен непременно присутствовать театр, как говорится, в полном объеме: не только в исполнителях, но и в сценографии, костюмах, свете, пластике. И при том, что спектакль отличался изобретательностью и соблюдением жанровых «необходимостей», полагаю, не мне одной он показался избыточным, несмотря на фейерверк роли Кречинского. В «Свадьбе Кречинского», поставленной Виталием Соломиным вместе с **А. Четверкиным**, в отличие от многих других спектаклей по первой пьесе А.В. Сухово-Кобылина, присутствовало именно ощущение целостности Трилогии: не только прошлое Михайлы Васильевича, великолепно воплощенного Соломиным, но и те нити, что протянутся к будущему, к пьесе «Дело», в которой мы уже не увидим Кречинского, но прочитаем его письмо к Лидочке Муромской. И в Расплюеве-**Василии Бочкареве**

отчетливо проступал будущий герой, что заявит о себе в полную силу в «Смерти Тарелкина». По воспоминаниям участников спектакля, Соломин говорил на репетициях о том, как «фантазмагоричность пьес Сухово-Кобылина возрастает от одной к другой... Ставя сегодня первую пьесу, невозможно не учесть остальные. Столь же, если не более, фантазмагорична и наша сегодняшняя действительность. Игроки «по-крупному» — не столько в многочисленных казино, сколько в теленовостях: сегодня некто — на верхнем этаже власти, завтра — в Матросской тишине, послезавтра — избранник народный. Взятчники — в таких чинах, какие Муромскому и не снились». Вот эта острая современность конфликта, совпадение ритмов жизни, незамаскированное наложение «картин прошедшего» на нашу реальность и привлекли Соломина-режиссера. И были бы сегодня еще более реальными и востребованными зрителем...

Александр Ермаков, игравший слугу Кречинского Федора вспоминал слова Виталия Соломина: «Кречинский, Федор и Расплюев — три бандита, которые идут по улице Горького. Сегодняшние бандиты». С одной лишь оговоркой: не в сравнении с временем появления спектакля, с искусственно притянутой современности, а в смысле точно обозначенной традиции — типы на все десятилетия и столетия.

Может быть, и остался бы таким в воспоминаниях этот спектакль, если бы не трагическое событие: приступ Виталия Мефодьевича, приведший к безвременному уходу из жизни. **Татьяна Петровна Панкова**, игравшая Атуеву, вспоминала: «Никто не ожидал того, что случилось. Я играла в тот вечер с ним на сцене, но не поняла, в каком он состоянии. А он встал на колени — в сцене, когда Кречинский просит благословения моей Атуевой. Я выбегаю вперед и вижу — он говорит и как будто только одна сторона лица подвижна. И безумно расширенные глаза Титовой... Я ничего не поняла, не поняла, почему он встал и подошел к Саше Потапову — очевидно, за физической поддержкой. Но потом он взял себя в руки и доиграл сцену до конца — там было еще фраз шесть или



«Иванов». В роли Иванова

семь. А потом сел в кресло и уже не встал... У него была жестокая гипертония, но он не отменил из-за болезни ни одного спектакля. Он не давал себе никаких поблажек, даже когда был усталый, и других держал...»

Это был последний выход Мастера на подмостки.

Но последней режиссерской и актерской работой Виталия Соломина стал чеховский «Иванов» — сложносплетенная, словно с ощущением последней, роль главного героя, в которой, по верному замечанию Майи Карапетян, «Иванов Соломина видит спасение в освобождении от масок, от навязываемых ролей. Он рвется искренности — и производит впечатление или сумасшедшего, или негодяя». Это было второе обращение Малого театра после спектакля, поставленного **Борисом Бабочкиным** в 1960 году, который до сих пор вспоминают очевидцы. И в обращении Виталия Соломина к чеховской пьесе прежде всего привлекла идея, наследованная у Бабочкина: режиссер и исполнитель должны слиться в одном лице. А Соломин отметил, спустя три десяти-

летия обратившись к «Иванову»: здесь заявлена «самая болевая точка в нашей жизни, и ее нужно тронуть, чтобы зритель забеспокоился и заинтересовался». При соединении режиссера и исполнителя главной роли неизбежно возникало впечатление не просто очередной постановки, а гражданского, четко осознанного поступка: необходимость высказаться на близкую и тревожащую тему не присвоенным текстом, а обобщенным взглядом на целое, на явление. Так раскрывался перед зрителем не просто жесткий, а жестокий Чехов, врач-диагност, твердо знающий, как много зависит не только от точности диагноза, но и от степени откровенности, с какой он высказан. Проходит время, меняется порой до неузнаваемости жизнь, но не расслабляется душевная смута, чувство глубокой неудовлетворенности, несовпадения с так легко мимикрирующей средой. Истлевают не только идеалы, в которые свято верилось, но и чувства — любовь, дружба, верность, справедливость. И это невыносимо...

Не случайно в одном из последних интервью Виталий Соломин говорил: «Кто я? Зачем живу? В последний момент все задают себе такие вопросы, и только немногие — раньше. Часто думаю о смерти. Это правильно. Помогает увидеть истинное». Замечательным был дуэт Иванова с доктором Львовым, сыгранным **Василием Бочкаревым** как отражение внутреннего мира Николая Алексеевича. Великолепны были **Людмила Титова**, **Евгения Глушенко**, **Татьяна Панкова**, **Инна Иванова**. Несколько спрямленными, но несущими в себе трагическую тему одиночества, выглядели в спектакле исполнители мужских ролей. А важнее прочего оказывалось и придавало спектаклю современность глубокое внутреннее ощущение эпохи появления «Иванова» на подмостках старейшего театра и портрет героя времени, каким воспринял и запечатлел его Виталий Соломин...

Многогранный, яркий и глубоко врезавшийся в память узор мастера продолжает жить в нас, не тускнея, не позволяя забыть...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены Малым театром

МАСТЕРСТВО И ВДОХНОВЕНЬЕ

Магомед-Гирей Хатоевич Хадзиев был одним из ведущих мастеров сцены Чечено-Ингушского государственного драматического театра имени Х. Нурадилова и Ингушского государственного драматического театра имени И. Базоркина. Он мог сыграть любую роль — от комической до трагической. Всегда находил особый подход, углублял и оттачивал образ, наполнял его удивительными штрихами. Но самое главное, был человеком не только необыкновенного театрального дарования, но и благородства.

Уроки жизни

Магомед-Гирей Хатоевич Хадзиев родился 18 марта 1935 года в селении Камбилеевка Пригородного района, рос в многодетной семье. Рано ушел из жизни его отец Хато, и мама Айшет Темирхановна сама вырастила девятерых детей. В детстве вместе со своим народом Магомед-Гирей оказался в депортации, жил в Щучинске Кокчетавской области Казахстана. Он старался прилежно учиться, был активным, и уже во втором классе сыграл в школьном спектакле **Хлестакова** в гоголевском «Ревизоре». Дебют оказался блестящим, а театр запал в душу. Он много читал и, сам того не замечая, готовил себя к будущей профессии.

Театр стал его жизнью. В 1958 году Магомед-Гирей в числе первых пришел в только что открытый после возвращения на родину Чечено-Ингушский государственный театр имени Ханпаши Нурадилова в Грозном. Ему было в то время всего двадцать три, но молодой талантливый актер с первых дней привлек к себе внимание. Он, как и первые кинорежиссеры из ингушей, получившие профессиональное образование после депортации — **М. Дакиев**, **С. Мамитов** и актер **М. Цицкиев**, заявил о себе как о незаурядной личности. Со временем Магомед-Гирей Хадзиев и Магомед Цицкиев стали настолько яркими актерами, что уже одно появление на сцене заставляло зал слушать их, затаив дыхание. Профессиона-



Магомед-Гирей Хадзиев

лизм актерской игры покорял самую изысканную публику.

В числе первых спектаклей, поставленных Чечено-Ингушским государственным драматическим театром имени Нурадилова после своего возрождения, была героическая драма «**Асланбек Шерипов**» по одноименной пьесе **Халида Ошаева**. Магомед-Гирей Хадзиев играл роль **Муллы**. Премьера состоялась 28 декабря 1958 года. С нее началась актерская жизнь Хадзиева.

Затем в репертуаре появился «**Храбрый Кикила**», ставший настоящим праздником в культурной жизни республики. В этом спектакле Магомед-Гирей исполнял роль **Судьи**. Со временем появились и другие роли: **Односельчанин** в «**Самых дорогих**» **Н. Музаева**, **Кази** в «**Женихах**» **А. Токаева**, **Нодар** в «**Тростнике на ветру**» **Г. Берзеншвили**, **Парвиз** в «**Зачем ты живешь**» **И. Косумова**

и **Т. Саидбейли**. Магомед-Гирей всецело погружился в театральную жизнь, играл самозабвенно. Менялись образы героев, в которые вкладывал весь свой талант, и каждый из них оставлял отпечаток в сердце актера. К тому же 1960-е годы оказались очень продуктивными в творческой работе Чечено-Ингушского театра. Казалось, что пережившие годы депортации пытались наверстать потерянное время. Афиши наполнялись названиями новых спектаклей, в них появлялись имена известных русских и западноевропейских драматургов, которые чередовались с драматургией братских народов Северного Кавказа и национальных авторов. И почти во всех спектаклях играл Магомед-Гирей.

В постановке «**1002-я ночь**» **Л. Митрофанова** он играл **Деви**, в «**Девушке с гор**» **А. Хамидова** — **Хасана**, в «**Горянке**» **Р. Гамзатова** — **Юсупа**. И всегда находил для своих персонажей точные детали во взгляде, походке, речи. В спектаклях, поставленных по пьесам великих классиков **Шекспира**, **Гольдони**, **Мольера**, **Шиллера**, работы Магомед-Гирей Хадзиева были неповторимы. В пьесе **А. Хамидова** «**Бож-Али**», поставленной в 1965 году **П. Харлипом**, Магомед-Гирей играл роль **сельского парня**. Спектакль был отмечен дипломом и премией на смотре, посвященном 50-летию Октября. Нельзя не назвать и такие роли, как **Стенли** в «**Ричарде III**», каторжник **Лаги** в «**Петимат**» **Саида Бадиева**.

Летом 1971 года вместе с труппой Чечено-Ингушского драматического театра имени Нурадилова Магомед-Гирей Хадзиев участвовал в московских гастролях, играя в спектаклях «**Асланбек Шерипов**», «**Бессмертные**», «**Петимат**» и «**Кровавая свадьба**» **Ф.Г. Лорки**. Актеры знакомили столичного зрителя с героическими страницами истории народов Чечено-Ингушетии. В героической драме «**Асланбек Шерипов**», рассказывающей о легендарном революционере, Хадзиев исполнял роль **Мудлы**. В драме «**Бессмертные**» создал убедительный образ **героя Великой Отечественной войны**.

Хадзиев ярко работал в самых разных жанрах. В «**Коварстве и любви**» **Ф. Шиллера** играл музыканта **Миллера**, отца Луизы, влюбленной в дворянина Фердинанда фон Валь-



«Бессмертные»

тера. Это был спектакль о человеческих взаимоотношениях в мире угнетенных и угнетателей, где главной темой была любовь, свободная от социальных рамок, а противостояли ей коварство, жажда наживы и власть.

Магомед-Гирей Хадзиев любил народную поэзию, фольклор, ему нравилось играть в спектаклях, где звучали национальные мотивы. В их числе «**Песни вайнахов**» **Р. Хакишева** — глубоко народное произведение, оригинальное по форме, наполненное особым душевным состоянием. В ярком музыкальном спектакле темпераментно и профессионально пели и танцевали почти все актеры. В 1977 году «**Песни вайнахов**» получили **Государственную премию РСФСР**, а М-Г. Хадзиев награжден **Государственной премией РФ имени К.С. Станиславского**.

«Здесь показаны обычаи и традиции, менталитет народов... Спектакль учит жизни, учит не поддаваться сиюминутным эмоциям, быть рассудительным и сдержанным, чтобы потом всю жизнь не нести на себе этот груз горя и неисправимой ошибки», — скажет позднее М.-Г. Хадзиев о «**Песнях вайнахов**».



«Тамара». Гади – А.В. Джабраилов, Абу – М.Г. Хадзиев

Создавая свой театр

Ингуши всегда мечтали о своем профессиональном театре. В 1973 году из Чечено-Ингушетии в ЛГИТМиК имени Н.К. Черкасова направили несколько человек, создав национальную студию под руководством лауреата государственных премий СССР и РСФСР, народного артиста СССР **В.В. Меркурьева** и заслуженного деятеля искусств ЧИАССР **И.В. Мейерхольд**. В студии обучались **Р. Наурбиев, И. Беков, Т. Яндиева, Л. Эсмурзиева, А. Кодзоева**. В 1978 году ингушская труппа вернулась в республику, вошла в состав Чечено-Ингушского драматического театра имени Х. Нурадилова, и для молодых актеров духовным наставником стал Магомед-Гирей Хадзиев. Главным режиссером ингушской труппы был талантливый режиссер, народный артист ЧИАССР, лауреат Государственной премии РФ **Руслан Хакишев**, режиссером-постановщиком и педагогом – народный артист ЧИАССР, лауреат премии Ленинского комсомола, заслуженный артист РФ Магомед Цицкиев.

Вдохновенно работали над своей первой постановкой – драмой **С. Чахкиева** и **Г. Рукакова** «Когда гибнут сыновья», которую представили зрителю в 1979 году. Отыграли

премьеру, а на следующий день весь мужской состав призвали в армию. Чтобы сохранить труппу, М.Г. Хадзиев и М. Цицкиев продолжали выходить на сцену в этих ролях до возвращения молодых актеров со службы.

В 1980 году в драматическом театре имени Нурадилова состоялась премьера спектакля «Мой мальчик» по пьесе **С. Чахкиева**, подготовленного ингушской труппой. В постановке высмеивались человеческие пороки, критиковались любители пожить за чужой счет. В главных ролях выступили выпускники Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии **Л. Эсмурзиева, А. Кодзоева, З. Албогачиева, Р. Боков, С. Гайсанов** и другие. И всегда рядом с молодыми были ведущие актеры театра – Магомед Цицкиев и Магомед-Гирей Хадзиев.

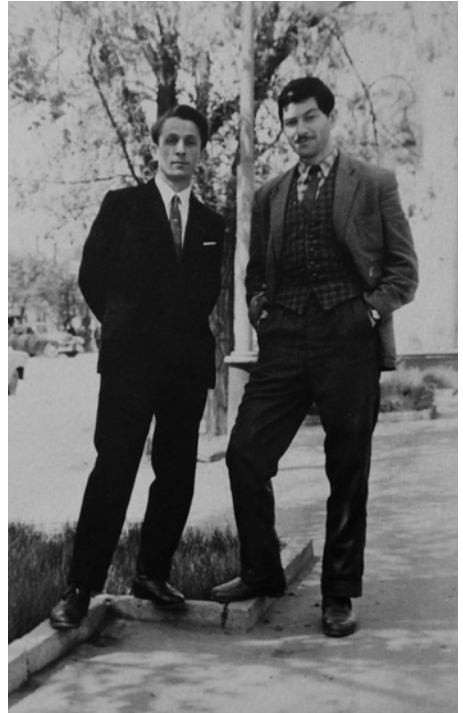
Многогранный талант М.Г. Хадзиева не мог оставить равнодушными тех, кто, приходя в театр, задумывался о жизни и судьбе. И в этом заключено высокое предназначение и великая воспитательная миссия Мастера. В каждой роли он был бесконечно искренен и органичен, его монологи – не просто текст. А как мощно звучал в его исполнении Запев из книги Идриса Базорки

на! Каждое слово наполнялось особым чувством родства с родиной, Кавказом.

Ярким впечатлением стала для М-Г. Хадзиева встреча в Грозном с известным грузинским драматургом **О. Иоселиани**, автором пьесы **«Выстрел из кремневого оружия»**, и это знакомство стало для ингушской труппы знаменательным событием. М-Г. Хадзиев неоднократно играл на сценах домов культуры и предприятий в Назрани и селах Ингушетии, в том числе Пригородного района. Зрители всегда с нетерпением ждали встречи с ним.

Несомненной удачей стала премьера **«Когда арба перевернулась»**, поставленная по пьесе **О. Иоселиани** режиссером **Р. Хакишевым**. Спектакль, полный народного юмора и грусти, чрезвычайно актуальный. В нем прекрасно играл М. Цицкиев, исполнитель роли Агабо. Когда его герой, потеряв хлопотливую, самоотверженную жену Кесарию в замечательном исполнении Д. Кодзоевой, решил жениться и оставить после себя настоящего продолжателя рода, его дети, выученные и «благоустроенные», проявили ничем не оправданную жестокость. Они издевательски позорят отца и мачеху, безответную и мягкую Тасю, сыгранную Л. Эсмурзиевой.

В 1984 году состоялись московские гастроли Чечено-Ингушского драматического театра имени Х. Нурадилова, в которых участвовала и ингушская труппа. Магомед-Гирей не скрывал, что ощущал волнение перед выходом на сцену, понимая огромную ответственность перед столичной публикой. В Москве сыграли семь спектаклей, из которых три были поставлены ингушской труппой. Актерская игра произвела яркое впечатление на зрителей, но особенно покорила своей виртуозностью Магомед-Гирей Хадзиев. В спектакле **«Иду в путь мой» А. Проханова и Л. Герчикова** у Хадзиева был лишь эпизод — роль человека, испытавшего ужасы надругательства и поклявшегося мстить врагам. И вдруг ему дают сугубо мирный участок — должность директора лезбозавода. Поначалу он не понимает, что в условиях революции хлеб — это жизнь, прозревая позже. Магомед-Гирей смог показать характер своего персонажа настолько убедитель-



М-Г. Хадзиев и Х-У. Костоев

но и мастерски, что небольшой эпизод оказался значительной ролью.

«Гастроли Чечено-Ингушского театра имени Х. Нурадилова стали настоящим театральным праздником», — писали центральные и местные СМИ того времени. Критиков поразил феномен горского темперамента наряду с виртуозностью игры ингушских мастеров сцены. «Настоящим триумфом ингушской труппы оказалась постановка гоголевского «Ревизора», — отмечал М. Швыдкой в журнале «Театр». — Смелая, раскованная, с блестящими режиссерскими и актерскими находками, она являлась одной из заметных удач в сценической истории этой пьесы во второй половине XX века. Спектакль захватывал той стихией озорства, остроумной издевки, в которую окунул действие режиссер Р. Хакишев».

В 1985 году в Таганроге в честь 125-летия со дня рождения А.П. Чехова актерское мастерство Хадзиева было отмечено дипло-

мом оргкомитета. Взыскательный таганрогский зритель тепло встречал все спектакли, но успех, который выпал на долю наших земляков, превзошел все ожидания. Ингушская труппа, обладавшая подлинным театральным мастерством, стала отстаивать свое право на создание самостоятельного Ингушского драматического театра. Отдавая должное признание таланту Руслана Хакишева, нужно отметить огромную работу, проведенную им в годы становления молодых актеров после окончания вуза и возвращения в Чечено-Ингушский драматический театр имени Х. Нурадилова. И, безусловно, историческую роль в становлении ингушского профессионального драматического театра сыграли выдающиеся деятели культуры Магомед-Гирей Хадзиев и Магомет Цицкиев.

В следующем году М-Г. Хадзиев сыграл в спектакле о настоящей дружбе и верности, поставленном по пьесе **Ю. Грушаса** «**Любовь, джаз и черт**». Тогда же шла работа над пьесой «**Зов крови**» — первой частью будущего спектакля по пьесе **А. Бокова** «**Сыновья Беки**». Постановку посвятили 70-летию Великого Октября, в ней играли и Магомет Цицкиев, и Магомед-Гирей Хадзиев.

И только в 1987 году вышло постановление Совета министров ЧИАССР об образовании **Ингушского государственного драматического театра**. Вместе с его труппой М-Г. Хадзиев в 1993 году переехал в **Назрань**. Об этом времени трудно писать без волнения. Трагические события в Пригородном районе, напряженная обстановка в Чеченской республике сказывались на общественно-политическом состоянии региона. Но театр нужно было поднимать. Одной из первых постановок стал спектакль «**Народ бессмертен**» **В. Хамхоева**. Однако сложные бытовые условия, душевный надлом от пережитых военных событий сказывались на здоровье и Магомета Цицкиева, оказавшегося с семьей в Грозном в подвале и пережившего бомбежки, и Магомед-Гирей Хадзиева, лишеного своего дома... Было время нелегко. Но они, как представители театральной элиты ингушского народа, своим примером и отношением к театру объединяли актерский кол-

лектив. Признанные мастера сцены, они играли в первых спектаклях, доказывая тем самым, что даже в самых сложных обстоятельствах народ остается бессмертным.

1995 год. Во Дворце культуры Назрани состоялась премьера спектакля «**Когда гибнут сыновья**» по пьесе **С. Чахкиева**. Красной нитью в нем проходит мысль о том, что война, забирая молодых мужчин, уничтожает все живое. Когда враги угрожают родине, сыновья и дочери ингушского народа сражаются героически в числе первых. Магомед-Гирей Хадзиев исполнил роль **Абукара** — человека трудной судьбы, повидавшего на своем веку много горя и несправедливости, но не сломленного и гордого. Его герой любит родину всей душой. Он не ожесточился против несправедливости, сохранив в себе лучшие человеческие качества и доказывая это тем, что в первый же день войны уходит на фронт со своим соседом Айдмаром. Возвращается инвалидом, но даже в этом положении отпускает свою дочь на фронт медсестрой, где она погибает, и на старости лет Абукар остается один. Мастерски играл эту роль Магомед-Гирей. У его героя совсем немного драматургического материала, всего два-три выхода, но в коротких монологах раскрывались невероятная сила и глубина актерского дарования Хадзиева, сумевшего задеть душевные струны зрителей.

Служение

Магомед-Гирей Хадзиев и Магомет Цицкиев знали, что своим отношением к работе, актерской игрой, каждой минутой жизни и общения они подадут пример молодым в служении искусству и народу. Неизвестно, как сложилась бы судьба Ингушского театра, если бы ему не отдали себя всецело наши мэтры. «Они на своих плечах вынесли основные тяготы по созданию и сохранению ингушского театра», — убеждена заслуженный деятель культуры Ингушетии **Дугурхан Кодзоева**. «Нам всегда помогали в работе старшие товарищи: Магомет Цицкиев, Магомед-Гирей Хадзиев, Руслан Хакишев. Мы многое брали у них — в отношении к работе, к людям, вообще к жизни. И благодарны им», — говорят выпускники



Гастроли Чечено-Ингушского драматического театра имени Х. Нурадилова в Москве. 1984

ЛГИТМиКа. «Для нас Хадзиев был не только примером для подражания, он был строгим наставником, который уверенной рукой направлял нас в творчестве», — считает **Мургуз Озиев**.

Все, кому хоть раз довелось работать с Магомед-Гиреем, наделенным даром педагога, искренне ему благодарны за уроки и наставления. «Я счастлива тем, что мне довелось поработать с ним на одной сцене. Это был человек, фанатично преданный своему делу, деликатный, интеллигентный, добродушный и отзывчивый», — вспоминает народная артистка Ингушетии **Рая Дзейтова**. Хазиев щедро делился знаниями, приобщая других к тому, что познал и пережил сам.

Магомед-Гирей Хатоевич Хадзиев был человеком добрым и благородным, ценил людей, дорожил дружбой с **Дагуном Омаевым**, **Мусой Дудаевым**, Русланом Хакишевым, Магомедом Цицкиевым, **Мималтом Солцаевым**, **Альви Дениевым**, **Султаном Дакаевым** и многими другими. Они жили одной дружной семьей. Вместе радовались успехам, огорчались неудачам. Вместе отмечали свадьбы и были рядом в трудные

минуты. А когда у Магомед-Гирея родился первенец, малыша повезли из больницы не домой, а в театр, где все вместе праздновали рождение сына, названного в честь уважаемого всеми Мусы Дудаева. Эта самая первая встреча с театром оказалась знаковой для будущего директора ТЮЗа **Мусы Магомед-Гиреевича Хадзиева**.

Все они, актеры Чечено-Ингушского драматического театра 1960–1970-х, были талантливыми, неординарными людьми. После пережитой депортации всем сердцем отдавались работе, театру, взывая со сцены к сердцу каждого зрителя, к достойной жизни на земле своих предков.

«Лучшими чертами характера Хадзиева являлись фанатизм и неземная фантазия в работе, то, что он до мозга костей был предан избранной специальности. Верный товарищ и исполнитель всех требований режиссера, если он согласен с этими требованиями, но и отстаивающий свою мысль, свое видение, если он не согласен с чем-то, умеющий убедить в своем видении и в своей правоте. С ним легко и свободно было работать. Я не помню ни одного слу-

чая, чтобы когда-нибудь он опоздал на спектакль, репетицию и таким образом подвёл коллектив, своих товарищей, режиссера. Удивительная пунктуальность. Он умел работать в любом жанре. Таких артистов мало», — отзывался о нем заслуженный деятель искусств РСФСР **М. Солцаев**.

«Мне как режиссеру очень приятно и легко было работать с Хадзиевым. Что в нем мне нравилось? Он слепо не доверялся режиссеру. Любил скрупулезным трудом доходить до сути своего персонажа, искать и находить интересные черты в характере образа. Иногда он спорил не только с режиссером, но и с автором пьесы. Я очень любил работать с Хадзиевым над комедией», — вспоминает режиссер, лауреат Государственной премии РСФСР имени К.С. Станиславского Руслан Хакишев.

«Мне нравится в нем чистота, честность, справедливость, прямота, любовь и преданность театру. Он преданный друг и товарищ, а на сцене лучшего партнера и желать не надо. Лучшего актера просто не найти. Он готов прийти коллегам на помощь, и считает это долгом каждого человека. Если не будешь таким, то не стоит и жить, и топтать землю, любил он говорить», — писал Магомет Цицкиев.

«Вся жизнь Магомед-Гирея Хадзиева была связана с театром. Он стал первым ингушским профессиональным мастером сцены, актером с большой буквы, подвижником театра. Для нас, более молодых актеров, он стал символом надежной защиты целостности национального театра, мудрым наставником и надежной опорой», — говорит **Иса Чаккиев**, художественный руководитель Ингушского государственного драматического театра имени И. Базоркина.

И абсолютно точно образ Магомед-Гирея Хадзиева соответствует словам, сказанным его педагогом В.В. Меркурьевым: «Чтобы быть хорошим актером, надо быть хорошим человеком!» Для Хадзиева это стало жизненным девизом. А как иначе? Ведь театр отражает чаяния народа, его этические нормы. Актеры возлагают сами на себя серьезную ответственность и знают, что должны идти впереди зрителей, подмечая

различные стороны реальной жизни, и вести в правильном направлении.

У него была дружная и гостеприимная семья, которую он создал с **Розой Алиевной Эдисултановой**, занимавшей должность главного инженера в проектно-институте. Они воспитали двух сыновей — Мусу и Руслана, а в доме царил атмосфера добра и внимания друг к другу, уважения к родственникам и друзьям. Самое большое счастье, считают ингуши, — воспитать достойное потомство. Дети и внуки Магомед-Гирея Хадзиева это помнят всегда и руководствуются в жизни уроками отца и деда.

Магомед-Гирей Хатоевич Хадзиев служил на сценах Чечено-Ингушского драматического театра имени Ханпаши Нурадилова, а затем Ингушского драматического театра имени Идриса Базоркина 40 лет. В его репертуаре были простые люди, труженики земли, солдаты, водители, пожилые и молодые люди, отцы семейств, влюбленные парни. Немало ролей сыграл Магомед-Гирей в детских спектаклях-сказках. В 1970 году его наградили медалью «За доблестный труд», в 1981-м — орденом «Знак почета». В истории ингушского театра М-Г. Хадзиев остался непревзойденным исполнителем **Земляники («Ревизор» Н.В. Гоголя)**, **Махмуда («Пеший Махмуд» М. Карима)**, **Карпе («Когда арба перевернулась» О. Иоселнани)** и других ролях, сыгранных с предельной достоверностью и психологической обоснованностью. Высокое сценическое мастерство Хадзиева отмечено званиями «Народный артист СОАССР», «Лауреат Государственной премии РСФСР имени К.С. Станиславского», «Заслуженный артист РФ». В 2003 году посмертно ему присвоили высший орден Ингушетии «За заслуги». Но самой главной наградой остается наша память о выдающемся артисте и человеке.

Жить в искусстве совсем не просто, и Магомед-Гирей это понимал, преодолевая многие трудности. Сделав однажды выбор, он прошел до конца жизни, сверяя каждый шаг и каждую роль в театре с высокими моральными принципами, и потому был близок и дорог своему народу.

Зейнеп ДЗАРАХОВА

В ДИАЛОГЕ С МИРОЗДАНИЕМ

29 декабря 2021 года народному артисту России Эдуарду Марцевичу исполнилось бы 85 лет.

Впервые я увидела его школьницей, в 1983 году, в спектакле **Малого театра «Горе от ума»**. Это было ярчайшее впечатление. Из маленькой роли **Репетилова** Эдуард Марцевич сотворил феерию. Случайный и странный, как черт из табакерки, Репетиллов возник на сцене под конец спектакля и вдруг разом вышел для меня на первый план, затмив остальных. Закружил, обворожил лавиной слов, чувств, опьянил музыкой голоса и невероятным обаянием... Проходной вроде бы персонаж. А запомнился на всю жизнь.

«Гамлет». В заглавной роли. Театр им. Вл. Маяковского. 1959

Несколько лет спустя удалось увидеть Марцевича в **«Царе Федоре Иоанновиче»**, еще позже — в **«Дяде Ване»**, **«Трех сестрах»**... Эти работы потрясали и напоминали о высоком предназначении театра: просветлять души, сострадать ближнему, яснее понимать себя.

Театр, храм, служение — для Эдуарда Марцевича это были вещи одного порядка. Столь высокую планку и особый градус сценического существования задала его первая роль. Это был **Гамлет**. Неслыханно щедрый подарок судьбы.

Вообще, творческая судьба Эдуарда Евгеньевича начиналась очень интересно.

Со второго курса **Щепкинского училища** он был одержим трагедией **Шекспира**. Беспеременно учил текст, работал над отрывками и даже ходил по судам, чтобы проникнуться чужими страданиями. Позже артист вспоминал, что «все это носило характер одержимости, болезни, — желание принять облик героя, очертить его нервы в теле». И вот на выпуске из училища эта фантазия обрела плоть и кровь: Марцевич неожиданно получил приглашение **Николая Охлопкова** сыграть Гамлета на сцене **Театра им. Вл. Маяковского** — вместо ушедшего в «Современник» **Михаила Козакова** и в очередь с **Евгением Самойловым**, любимцем публики, звездой советского экрана и сцены. Нетрудно догадаться о чувствах юноши и — о его решении. Вот так и случилось, что воспитанник школы Малого театра, который со студенческих лет благоговел перед этой сценой, чтил дух и традиции своего Дома, выбрал другой театр. Хотя в родном Малом его ждали неплохие роли, но Гамлета среди них не было.

Дебют Марцевича в **1959** году взбудоражил всю театральную Москву. Заметьте, это был уже третий Гамлет у Охлопкова. Но впервые его романтический герой оказался подростком. Трепетным, растерянным и бесхитростным юношей



(Эдуарду тогда было 22, но выглядел он едва на 18), который неистово шел напролом — один против всех. Много лет спустя Марцевич обмолвился, что намеренно ставил перед собой задачу умереть на сцене, играть так, как в последний раз. И зрителей завораживало это непривычное сочетание — бунтарской смелости, решимости бойца и хрупкой нежности тонких черт лица, чистоты облика. Кажется, от героя Марцевича исходил свет.

Эдуард Евгеньевич подарил своим театральным и киногероям удивительную внешность. Его вдохновенное и нервное лицо с тонкими чертами, порывистость движений и вместе с тем природное изящество, аристократизм (здесь вспоминается его сдержанный и изысканный **лорд Горинг** в «**Идеальном муже**», 1980), вызывали у критиков и зрителей какие-то необыкновенные ассоциации. Хрупкого золотоволосого и ясноглазого Гамлета сравнивали с **ростановским Орленком** и даже с **нестеровским отроком Варфоломеем**, исполненным «нездешней чистоты и чувства трагической обреченности». Его полярник **Мальмгрен** в фильме **Михаила Калатозова «Красная палатка»** был не просто красив — он был прекрасен и освещен тем внутренним светом, который изобразить или сыграть невозможно. Одна актриса рассказала мне, что еще в детстве, живя в Барнауле, услышала, как Марцевич читает Пушкина. (Холодный зал Дома культуры наполнен битком, народ в пальто, после рабочей смены, все усталые, привычно-грубые и не очень расположенные к искусству, а со сцены звучит этот проникновенный, пламенный голос: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли...») Артист показался ей «ангелом, слетевшим с небес на грешную землю».

Принц, королевич, ангел — все это не только о внешности, она отражала состояние души. Марцевичу хорошо удавались роли цельных и благородных положительных героев (вроде **Сергея Серегина** в «**Иркутской истории**» у того же Охлопко-



«Холопы». В роли Веточкина. 1987

ва). Он был в них искренним и убедительным, не уходил в патетику.

В фильме «Красная палатка» он, по сути, сыграл настоящего мученика, «святого Себастьяна». И сделал это без всякой экзальтации, строго и сдержанно. Его Мальмгрен, добровольно остающийся в ледяной могиле ради спасения товарищей, был поразительно прост.

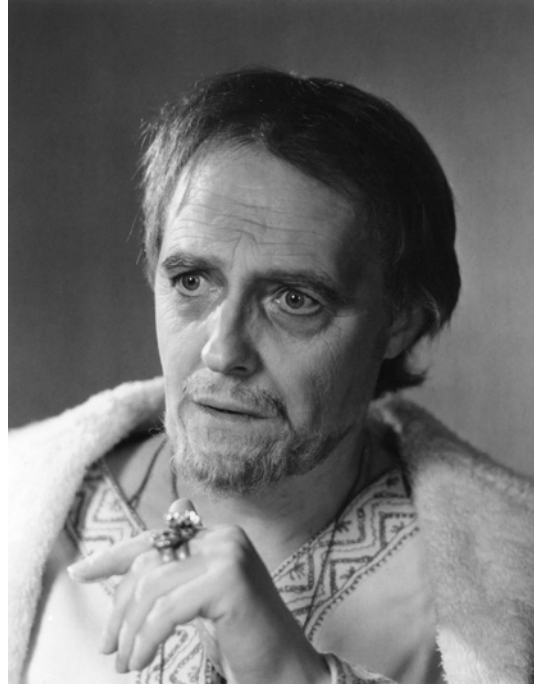
Чуть позже эта «чистая душа» переселилась в **Петю Трофимова** из телеспектакля **Леонида Хейфеца «Вишневый сад»** (1976). Этот Петя был человеком, глубоко страдающим и остро осознающим несовершенство мира. Мягкий, тонкий, грустный интеллигент в круглых очках — он хорошо чувствовал, и понимал, и любил людей. Только он мог разглядеть нежные пальцы и тонкую душу в мужицком сыне Лопахине. Потому что у Пети самого была такая душа и такие тонкие нежные пальцы.

В страшной «Пучине» А.Н. Островского Эдуарду Марцевичу довелось сыграть целую жизнь. На глазах у зрителей эlegantный, полный радужных надежд студент **Кирилл Кисельников** становился отцом семейства и мелким чиновником, вынужденным от нехватки денег идти на преступление. Он терял рассудок и превращался в суетливого, нищего полу-старика, полу-ребенка. Эта роль, полная метаморфоз, построенная на частой смене психических состояний, была словно создана для Марцевича — артиста реактивного, легковозбудимого и безоглядно себя затрачивающего.

С его даром экспрессивного, истового и пронзительного существования на сцене, с его огнем в душе и почти болезненной одержимостью образом, с его умением «очертить нервы героя» в своем теле, Марцевич мог бы воплотить Раскольникова, Мышкина, Нехлюдова, — персонажей, как будто ему предназначенных.

Но вместо этого он играл другие роли: **Аркадия Кирсанова** в «Отцах и детях», **Грегора** в «Средстве Макропулоса», **Репетилова** в «Горе от ума»...

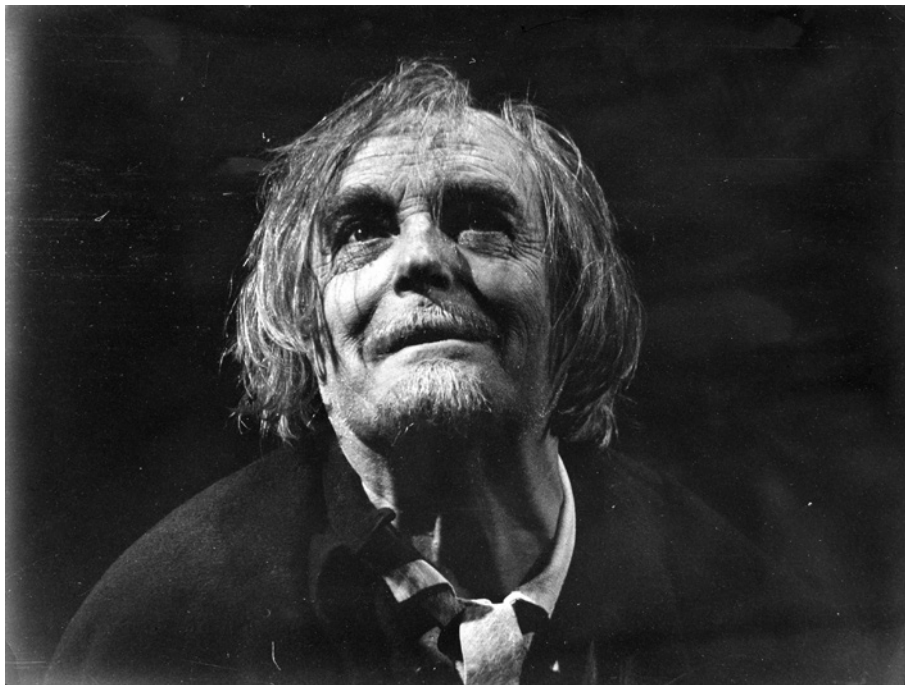
И мне кажется, в нем долгие годы зрел внутренний конфликт. Желание держать планку, заданную некогда Гамлетом, наталкивалось на необходимость исполнять то, что предлагал любимый театр. И он служил Малому «и в горе, и в радости». Но в середине 70-х случился кризис. Это был момент переоценки собственного места в театре, своего амплуа, период острого разочарования ролями... И тогда он на целый год уехал в маленький литовский **Паневежис**, учиться режиссуре у **Юозаса Мильтиниса**. Это был год ученичества в широком смысле — интеллектуальном, творческом, человеческом. Можно сказать, вернулся домой Марцевич другим человеком. Поставил в Малом свой первый спектакль — «**Яков Пасынков**», по рассказу **Тургенева**. Его быстро закрыли, и долго ставить ничего не давали. И тогда он придумал сделать домашний театр. Отгородил место в квартире, повесил занавес, расставил стулья. Он



«Царь Федор Иоаннович». В заглавной роли. 1983

приглашал домой друзей и знакомых, выходил на «сцену» и играл **Стриндберга**, **Ибсена**... Ставить в Малом театре он начал десять лет спустя — «**Отца**» **Стриндберга**, «**Воскресение**» **Л.Н. Толстого**.

А в середине 80-х пришли долгожданные роли — царь **Федор Иоаннович**, **Фиеско** («**Заговор Фиеско в Генуе**» **Шиллера**), **Дугин** в «**Рядовых**» **Дударева** и сенатский чиновник **Веточкин** в «**Холопах**» **Гнедича**. Роли, которые обнаружили широчайший актерский диапазон Марцевича. Он виртуозно и вдохновенно играл графа Фиеско, предводителя республиканцев в средневековой Генуе, чей ясный ум постепенно туманили честолюбие и тяга к власти. Он всем существом перевоплощался в угодника, холуя и крючкотвора Веточкина, создавая пугающе узнаваемый образ Чиновника, как главной силы государства. Наконец, в роли Дугина («**Рядовые**»), как писал **Борис Львов-**



«Не было ни гроша, да вдруг алтын». В роли Крутицкого. 1996

Анохин в журнале «Театральная жизнь», он «обрел ту благородную, трагическую сухость, то рыцарственное мужество... ту твердость характера, которых не хватало его прежним лирическим созданиям».

Эти и другие роли подтвердили творческую зрелость артиста, показали, сколь многогранен его талант. Талант, в котором переплавлены взаимоисключающие, казалось бы, амплуа и стили театральной игры: мелодраматический аффект, экзальтация — с ясной простотой; трагедийная глубина — с точным и подробным психологизмом; обнаженный нерв, болезненная обостренность психики актера-неврастеника — с яркой комедийной природой.

С возрастом физика артиста постепенно менялась, его хрупкая красота и стройность фигуры стали безвозвратно уходить. С одной стороны, возрастные изменения ограничили его репертуар. Но с другой, как ни странно, потеря внешней

красоты подарила ему большую свободу. Он все смелее экспериментировал, лепил образы, как скульптор, отсекая все лишнее. Его **Князь К.** в «**Дядюшкином сне**» **Ф.М. Достоевского** был не просто уморительно смешон, он был гротесков, а временами трагичен в своей патологической немощи и безволии, ему сострадали. В небольшой роли **Шуйского** в трагедии **А.К. Толстого** «**Царь Борис**» актер показывал предельность трусости и злобы, создавая острый до эксцентрики рисунок законченного негодя. А барин **Лыняев** в «**Волках и овцах**» был воплощением безволия и мягкости.

Настоящим должником и любимцем публики оказалась его постановка по пьесе **А.Н. Островского** «**Не было ни гроша, да вдруг алтын...**» Там Марцевич виртуозно разработал звуковую партитуру спектакля, с многоголосием замоскворецкого быта, перебиваемым то ворчливыв-

ми репликами отставного чиновника Крутицкого, то тревожными нотами музыки Верди... На роль Крутицкого он пригласил **Евгения Самойлова**, а потом играл и сам. Это был зловещий собирательный образ скупца и деспота, фигура страшная и комическая одновременно. Крутицкий Марцевича был похож на большую нахоленную птицу с крючковатым носом: то грозную и хищную, вроде ястреба, то жалкую, как подбитая ворона, летающую по сцене на своих подрезанных крыльях (распахнутые фалды шинели) и неотрывно глядящую вниз прямо перед собой — эта птица способна видеть и замечать только блестящее, одни только деньги...

Но самыми дорогими ролями для артиста в зрелые годы были царь Федор Иоаннович и **Иван Петрович Войницкий**. В них проявилось потрясающее качество Марцевича — его профессиональное бесстрашие и самоотверженность перед изображением человеческих страданий, его умение пропустить через себя всю боль героя. Его дядя Ваня, брюзга и зануда, выходил на сцену в состоянии острейшего кризиса, на пределе сил, чтобы проделать тяжелый путь к переоценке себя и своей жизни. А Федор, напротив, с первых минут покорял своей простотой, талантом доброты и человечности. Пока в какой-то момент из этого мягкого, слабого, обуреваемого сомнениями царя вдруг не прорастал волевой правитель, властный, с каменной хваткой и пронзительным взглядом, прямой потомок своего отца. Царя Федора Марцевич играл почти 25 (!) лет и каждый раз существовал в этом образе по-разному. Он не столько играл, сколько жил ролью, свободно и вольно в ней растворяясь.

В последнее десятилетие актер окончательно перешел на возрастные роли, на «старческий», как бесстрастно констатировал Эдуард Евгеньевич, репертуар.

«В 74 года душа молодая, а тело уже изношено».

Трагическое разногласие для любого человека, что уж говорить про артиста.



«Ревизор». В роли Луки Лукича Хлопова. 2006

Душа его оставалась не просто молодой, а ребяческой. В повседневности этот внутренний ребенок мог заявлять о себе всплесками восторга и упрямства, капризами и обидами... Для быта свойство, может, и не очень подходящее. Не знаю, домашним видней. Но спонтанность и непосредственность в игре — какое это было счастье для зрителя! Он был гениально наивен на сцене.

Актер рассказывал, что принял сначала за издевательство назначение на маленькую роль **Луки Лукича** в «Ревизоре». Но потом вдруг решил: а почему бы не побаловаться? Вошел в азарт и стал получать огромное удовольствие от игры. Его исполнение искусствоведа **Инна Вишневская** назвала выдающимся: «В этой роли у актера



«Три сестры». В роли Чебутыкина. 2004

смешано все — и водевиль, и драма, и ум, и маразм, и смех, и слезы, и клоунада, и пафос, и комизм, и трагизм, и тема маленького человека, органично перерастающая в тему «мелкого беса».

Приняться за роль **Чебутыкина** в «Трех сестрах» после дяди Вани тоже было непросто. Но Эдуарда Евгеньевича грела мысль, что эту роль играл **Лоуренс Оливье**, один из нескольких актеров, которых он считал идеальными. Какой же трогательный и заботливый Чебутыкин получился у Марцевича. Не приживала в доме Прозоровых, а своеобразный «домовой», ангел-хранитель, который болел душой за каждого. Даже в своей последней роли, в «Наследниках Рабурдена» **Золя** артист не просто демонстрировал

мастерство, он веселился и «безумствовал» от души. Он радовался самой возможности выходить на сцену.

Долгая жизнь поубавила его максимализм, научила разделять мечту и реальность. Он принимал то, что предлагал театр. Но было его внутреннее «Я», бескомпромиссное и требовательное, место которому отводилось лишь на страницах дневника. И вот у этого «Я» творческая планка была по-прежнему очень высока. Разумом понимая, трезво оценивая свой возраст, внешность — внутренне смириться не мог. До последних лет на концертах он читал отрывки из трагедии Шекспира. И где-то в самой глубине души по-прежнему ощущал себя Гамлетом.

«Как в капле океана есть весь океан, так в каждом человеке заложена вся вселенная с любыми проявлениями добра и зла, возвышенного и низменного». Эдуард Марцевич часто вспоминал эти слова Юозаса Мильтиниса. Он снова и снова думал о роли, в которой мог бы открыть зрителю этот космос, эту вселенную личности с ее огромным диапазоном мыслей, чувств и страстей, с клубком неразрешимых противоречий.

В последние годы его грела мечта о **короле Лире**. Она жила в нем как червь, не давая расслабиться и опустить руки. «Я только о нем и думаю, — признался Эдуард Евгеньевич в одном из последних разговоров. — Уже написал сценическую редакцию, получилось очень современно, страшно, узнаваемо. Боюсь, что, к сожалению, это останется моей мечтой».

Печально, но так и произошло.

В мечтах навсегда осталось и многое другое — преподавать студентам, написать книгу, сыграть еще раз царя Федора — вопреки возрасту и физике...

А что осталось у нас? Видеозаписи некоторых его спектаклей, блестящие кинороли, фотографии, голос. Хотя бы это. И — благодарная память.

Алла АНУФРИЕВА

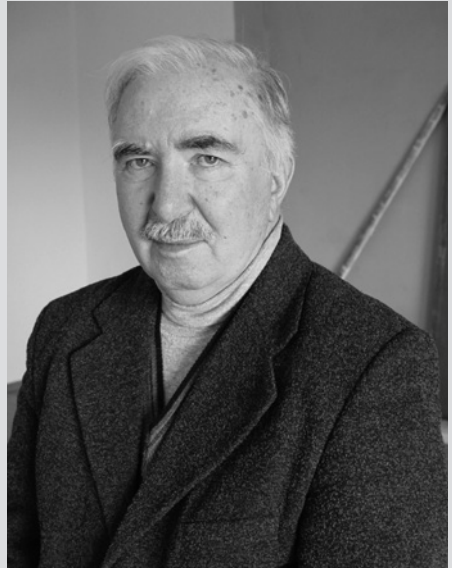
Фото предоставлены Малым театром

17 ноября не стало **Бориса Хусейновича ТОХЧУКОВА**, заслуженного деятеля искусств РСФСР и Абхазской АССР, кавалера Ордена Дружбы, главного режиссера **Государственного Карачаево-Черкесского драматического театра имени Шахарби Алиева**.

«Когда в 1957 году семья Тохчуковых в числе первых прибыла из депортации на родину, Борис Тохчуков мечтал о факультете журналистики МГУ, — писала в статье Ольга Михайлова. — Но его неожиданно вызвали в обком комсомола. Вышло постановление правительства о наборе карачаево-черкесской группы для поступления в **Ленинградский театральный институт имени А.Н. Островского**, позже этот вуз стал называться Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии.

Борису Тохчукову предложили сагитировать молодых людей: ведь для них открывались прекрасные возможности! Борис нашел нескольких юношей, которым предстояло сдавать экзамен по актерскому мастерству комиссии института — ее приезд намечался на август 1957 года. Сам пробовать силы в актерском деле Тохчуков не планировал, но когда приехала комиссия и он оказался среди взволнованных абитуриентов, подумал: «Дай-ка и я попробую. Побалуюсь. Поступлю — не поступлю, не имеет значения, просто интересно».

Приехавшие из Ленинграда специалисты выявили немало одаренных молодых людей, и вот наступил день, когда комиссия огласила решение. К огромному удивлению Бориса, в числе первых в заветном списке назвали его фамилию. Вместе с ним были зачислены **Канок Клычев, Амбий Аджиев, Роза Хапчаева, Чотай Алиев, Борис Урtenов, Лилия Озова, Маталио Абдоков, Тамара Кишмахова, Джанетхан Кумратова...** Так он оказался в театральном институте и позднее о своем выборе говорил: «Можно сказать, что я случайно



поступил в театральный институт, но, видимо, оказался не случайным человеком в театральном деле».

Окончив институт, а затем и **Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе им. А.В. Луначарского**, Тохчуков прошел режиссерскую стажировку в **Театре им. Моссовета**. В интервью разных лет Борис Тохчуков неоднократно говорил о том, какими важными оказались для него на всю жизнь спектакли и личность **Георгия Александровича Товстоногова** — подлинная школа русского психологического театра.

В 1962 году выпускники вернулись в Черкесск. По словам журналиста, «они принесли с собой свежий ветер перемен. С их возвращением началась новая и, как показало время, самая яркая страница в истории театрального искусства Карачаево-Черкесии. В зале на всех спектаклях был аншлаг, заядлые театралы перед спектаклями на улице спрашивали друг у друга лишнего билетик. Актеры стали популярны, в них влюблялись, зрители писали им письма, встречали после спектаклей. Черкесск стал по-на-

стоящему театральным городом». Блистательно начал свою артистическую карьеру и Борис Тохчуков. Но вскоре занялся режиссурой. С 1972 по 1986 год он был главным режиссером Облдрамтеатра, объединявшего три труппы. В 1988 году Облдрамтеатр отправился на гастроли в Псков, куда прибыла группа театральных критиков из Москвы, единодушно отметивших поставленный Тохчуковым спектакль «**Медея**». Вскоре заговорили о его театральном воплощении «**Оптимистической трагедии**», где были заняты актеры всех трех трупп в едином театре многонациональной Карачаево-Черкесии.

«В 1992 году вышло постановление правительства о создании в республике карачаевского и черкесского театров, — писала О. Михайлова. — «Основоположником карачаевского театра» назвали Тохчукова». Это знаковое событие — официальное рождение национального театрального искусства — было отмечено замечательной премьерой. Борис Тохчуков осуществил постановку своей ав-

торской пьесы «**Черный ноябрь 43-го**». Спектакль прошел более 50 раз. В эти же годы не без настояния Бориса Хусейновича открылась театральная студия при тогдашнем **Черкесском музыкальном училище**, сыгравшая важную роль в пополнении труппы театра. Этапной в создании национального театра стала постановка спектакля на карачаевском языке «**Огьурлу**» по пьесе **Шахарбия Эбзеева**. Этот спектакль называют рождением карачаевского театра. Его премьеры состоялась **8 марта 1963 года в Карачаевске**.

Спектакли, поставленные Борисом Тохчуковым, вошли в «золотой фонд» национального театра, достаточно вспомнить лишь некоторые: «**В ночь лунного затмения**», «**Чилийская трагедия**», «**Заира**», «**Ленинградский эшелон**», «**Русские люди**» и названные уже «**Медея**», «**Черный ноябрь 43-го**»...

Вечная память... Любим... Скорбим...

*Коллектив Карачаевского театра,
Правление СТД КЧР*

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 4–244/2021

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 № 3-243/2021



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

«Сын полка» в Краснодарском Театре Защитника Отечества
«КЯППК (Как я простил прапорщика Кувшинова)»
в Алтайском краевом театре драмы имени Василия Шукшина

ФЕСТИВАЛИ

XXXI Международный театральный фестиваль
«Балтийский дом» (Санкт-Петербург)

ВСПОМИНАЯ

Валерия Гаркалина

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Софья Сотничевская (Тула)

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru