

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-246/2022



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Календарная весна уже на пороге! Конечно, это не означает, к сожалению, что она ворвется мгновенно на всю огромную территорию страны, одарив нас солнцем, теплом, радостью, но... надежды лишить невозможно. Это в который уже раз подтвердили трудные последние годы, подвергнув испытаниям весь мир. Боль и горечь многочисленных утрат останется навсегда, потому что она невосполнима, но жизнь продолжается, как и память, и во имя быстротекущих дней и лет поддерживает, дает силы и веру Искусство. То вечное и великое искусство Театра, которое помогало во все времена...

Не обойтись нам без него и сегодня. Зная это, театры продолжают свою напряженную работу – премьеры, фестивали, мастер-классы, лаборатории проходят, несмотря на карантинные меры. А зрительные залы собираются, доказывая тем самым силу противостояния. Это и есть, наверное, одно из самых главных условий сопротивления жестокости времени.

В номере, который мы приготовили на этот раз, вновь появилась нечастая для журнала рубрика «Взгляд». В ней опубликованы очень важные и, как представляется, нужные материалы, связанные с одной проблемой, хотя и рассмотренной с совершенно разных сторон: ученичество, призванное стать рано или поздно учительством, и юбилейные традиции, уводящие порой слишком далеко от того, что веками являлось источником вдохновения...

И в наших традиционных рубриках вы найдете для себя темы и проблемы к осмыслению. Завершившийся год Ф.М. Достоевского еще не раз напомнит о себе новыми сценическими интерпретациями его «великого пятикнижия» и других произведений, потому что они – неисчерпаемы и не остались в своем времени, а достаточно остро заявили о себе и в наше.

И конечно, как всегда, мы не забываем о юбилеях: в этом номере вы прочтаете о 100-летию ТЮЗа им. А.А. Брянцева, о юбилее Камерного оперного театра Б.А. Покровского, о 100-летнем юбилее выдающегося историка, драматурга, театрального критика Александра Петровича Свободина, об уникальном коллективе, созданном Игорем Моисеевым. Не забыты и артисты российских театров, о которых мы думаем всегда с неизменным чувством благодарности.

Всё – как всегда. Всё – заново. Спасибо, что вы с нами, наши дорогие друзья, коллеги и читатели! А мы всегда рядом...



*Искренне ваша,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

На обложке: «Трактирщица».
Крымский ТЮЗ (Евпатория)

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

- 100-летие Александра
Свободина. *Н. Старосельская* 2
100-летие ТЮЗа имени
А.А. Брянцева. *Е. Ронгинская* 6
100-летие Бориса Покровского
и 50-летие Камерного музы-
кального театра. *В. Пешкова* 17

В РОССИИ

- Абакан. *А. Спалевич* 23
Белгород. *Э. Габриэлова* 26
Евпатория. *Е. Платонова* 30
Йошкар-Ола. *В. Фёдорова* 34
Кинешма. *А. Воронов* 39
Самара. *О. Игнатюк* 43

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

- XII Международный фестиваль-
конкурс «Авангард и традиции»
(Гатчина, Ленинградская
область). *Е. Глебова* 47

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

- «О преступлении»
(Московский драматический
театр «АпАрТе»).
Б. Цекиновский 54
«Мама» (Государственный
академический театр имени
Моссовета). *В. Пешкова* 61
«Без вины виноватые»
(Московский драматический
театр «Сфера»). *Е. Глебова* 67

ПРЕМЬЕРЫ

- САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
«Трепет моего сердца»
(Санкт-Петербургский

- академический
драматический театр имени
В.Ф. Комиссаржевской).
А. Овсянникова-Мелентьева 72

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

- Павел Южаков
(Новосибирск). *Ю. Татаренко* 76

ЛИЦА

- Сергей Тыщенко
(Оренбург). *Н. Веркашанцева* 83
Олег Рачковский
(Краснодар). *Р. Колесникова* 90
Роман Шукри
(Севастополь). *Д. Кириченко* 91
Лидия Волкова
(Чайковский). *В. Бедерман* 97
Федор Золотухин
(Абакан). *Е. Шахаева* 101

ВЗГЛЯД

- К 100-летию петербургского
театроведа Веры Ивановой.
Е. Соколинский 105
Некоторые заметки
к юбилею Мольера.
М. Наумлюк 109

ГОСТИ МОСКВЫ

- Ульяновский драматический
театр им. И.А. Гончарова.
А. Овсянникова-Мелентьева 115

КНИЖНАЯ ПОЛКА

- Рустам Ибрагимбеков.
Старое и новое. Избранные
пьесы в 2-х томах.
Н. Старосельская 119

ВЫСТАВКИ

- «НЭП: хлеба и зрелищ!»
(Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музыкального
искусства). *М. Романова* 122

МИР КУКОЛ

- «Мойры Богудонии»
(Таганрогский камерный
театр). *А. Климашевский* 130
«Почему нет рая на земле»
(Санкт-Петербургский театр
«ТриЧетыре»). *А. Макаров* 134

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

- Пушкинский театральный
фестиваль в Пскове.
М. Романова 138

ВСПОМИНАЯ

- Касьяна Голейзовского.
А. Ельцова 146
Евгения Арье.
Н. Старосельская 151

ЮБИЛЕЙ

- Государственный
академический ансамбль
народного танца имени
Игоря Моисеева
Галина Хвостикова
(Камышин) 52

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

- Инесса Сидорина
(Москва) 158
Владимир Тодоров
(Санкт-Петербург) 159

СВЕТ ДАЛЕКОЙ ЗВЕЗДЫ

6 февраля нынешнего года — день, который вписан в историю не только отечественного театра. **Александру Петровичу Свободину** исполнилось бы **100 лет**. Имя, которое не просто памятно на просторе некогда единой страны под названием СССР, но вспоминается с годами все чаще, все острее, потому что поколение выдающихся историков, драматургов, сценаристов, писателей, исследователей театра, театральных критиков, поколение, к которому принадлежали **Юрий Рыбаков, Наталья Крымова, Константин Рудницкий, Вадим Гаевский, Инна Вишневская** и другие — пусть и отличались они по возрасту и порой по взглядам — покинули мир.

Авторитет этих людей был чрезвычайно высок и востребован не только для зрителей, но и, что особенно ценно, для теат-

ров. Их обсуждения спектаклей вызывали интерес не только творческих, но и технических служителей того или иного театра, работавших над пьесой, общими усилиями превращая ее в театральное чудо. Или — не чудо, что тоже нередко случалось.

Что же отличало названных и не названных людей? В их книгах, статьях и выступлениях нередко встречались биографические моменты: порой скупы, а порой и довольно подробно делились они с читателями или слушателями своим первым прикосновением к искусству, постепенным жадным впитыванием культуры в самом широком понимании этого слова, влюбленностью, переходящей в любовь. Ту трепетную, но и требовательную любовь, которой дано подметить и превознести достоинства. Ту, что открыто скажет о недостатках. Честно и откровенно,



А.П. Свободин



А.П. Свободин и Ю.С. Рыбаков

но ни на миг не допуская оскорбления, грубости, небрежения... И что еще очень важно — не упуская возможности сказать о каждом исполнителе, даже если роль его была, как говорили когда-то в театре, «без ниточки».

Александр Петрович Свободин был подлинным летописцем Театра. Читая и перечитывая сегодня его актерские и режиссерские портреты, рецензии на спектакли, фильмы, книги, не только видишь те спектакли и фильмы, которые довелось смотреть из зала, но и упущенные в силу возраста или жизненной суеты. Они предстают во всем масштабе сыгранного, мало того — в удивительном, поражающем воображение слиянии личности и образа! Сколько же надо для этого глубокого проникновения, сколько любви... И — владения культурой в самом обширном объеме, чтобы сравнивать, вызывать неожиданные нередко ассоциации, привлекая

разные жанры и виды искусства, побуждая обратиться к истории!..

В книге Свободина «**Без антракта**», изданной СТД РФ к двадцатилетию со дня смерти Александра Петровича, последняя глава называется «**Признание**». И это — подлинное признание в любви к актерам: «Спрашиваю себя — за что я люблю их? И отвечаю так: за то, что с ними в мою жизнь входит необычное, небудничное, и сам я начинаю жить в ином, праздничном ритме. За то, что при всей их открытости в них тайна, ее хочется разгадать, а разгадать до конца не удастся.

И еще я люблю их за то, что они могут совершить чудо. Говорю не иносказательно. Самые необыкновенные фокусы — рукотворны, имеют разгадку. Просто мы ее пока не знаем. Актерское чудо разгадки не имеет, хотя существует теория актерской игры и ей обучают в театральных вузах. Но даже в актере скромного дарова-



Г.А. Товстоногов и А.П. Свободин

ния есть что-то непохожее, особенное. А уж если большой артист...

Скоро сорок лет занимаюсь театром, а все не могу к ним привыкнуть, удивляюсь им».

С Александром Петровичем Свободным и его поколением почти безвозвратно ушла из нашей культурной жизни некая планка. Можно, конечно, оправдать это изменением времени: духовные ценности все чаще подменяются материальными и это — увы! — объяснимо; другие ритмы жизни, другие приоритеты, другие моральные установки. Сегодня молодые люди часто приходят в ту или иную профессию, исходя из ее востребованности, а не по зову сердца. А читая Свободина, отчетливо понимаешь: служить можно и должно только тому, что становится главной частью твоей души, а значит — дела. Дела, которому ты служишь... И поверхностное изучение истории ли, литературы ли, театра ли (по одному-трем спектаклям), культуры и многого другого, никогда не заменит незаменимого — любви к своей профессии. Той самой силь-

ной и пристрастной любви, что умеет выговорить и слова восторга, и слова горечи. О своей профессии Александр Петрович писал: «Ощупывать детали спектакля, разбирать и складывать их, угадывая и разгадывая замысел режиссера, его мастерство — не есть ли в этом одно из наслаждений критикой?..»

Насколько ведомо сегодня это чувство молодым, приходящим в профессию и существующим в ней едва ли не ради того, чтобы ощущать себя беспристрастным судьей?

Александр Петрович стоял у истоков многих добрых начинаний — некоторые театральные фестивали, сохранившиеся по сей день, по праву могли бы носить его имя. Думаю, что не было и нет донныне уголка распавшейся на суверенные государства страны, где не знают его имени, не помнят его приездов, его выступлений, в которых какая-то почти детская открытость, даже некоторая наивность непостижимым образом сочеталась с прозорливостью подлинного ученого. Он никогда не демонстрировал (хотя имел на



В.М. Пахомов и А.П. Свободин

то и основания, и право!) свою широчайшую эрудицию, энциклопедические знания, в беседах с артистами говорил удивительно просто, доходчиво, так, что интересно было всем. Свободин умел подметить в спектакле любые нюансы, психологические оттенки, но умел и довольно жестко, хотя всегда безупречно интеллигентно сказать о недостаточной разобранности текста или поверхностном знании эпохи, отсутствии действенности в том или ином эпизоде. Но главное — он всегда искал в любой работе режиссера и артиста удавшееся, интересное, неожиданное и находил почти в каждом спектакле. Как находил те единственные слова, в которых свое суждение высказывал...

Многое можно было бы еще вспомнить. Радость ученичества в наших общениях, впитывание знаний со страниц его книг и статей, которые живут во мне уже навсегда, свет Личности и благодарность Судьбе за то, что мне было даровано это счастье любви к артистам, режиссерам, Театру...

Десять лет назад критик и драматург **Андрей Максимов** написал статью об Александре Петровиче к его **90-летию**. В ней были очень точные слова, которыми я и закончу: «Юбилей выдающегося театрального деятеля, критика, писателя Александра Петровича Свободина — повод заглянуть в его книги, чтобы подумать о себе. О том, какими мы стали. Не для того, чтобы паниковать или вздыхать ностальгически: «А в наше время...» Вовсе нет. А для того, чтобы остановить бег по жизни, посмотреть, куда бежишь, зачем, и не теряешь ли в этом беге что-то самое главное. А потом — пойти в театр. Обязательно. Александр Свободин, как, наверное, никто другой воспитывает эту любовь».

Сколько лет минуло!.. А свет этой далекой от нас звезды сияет все ярче и манит все сильнее...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из семейного архива А.П. Свободина

ИНСТИТУТ ДЕТСТВА, ОТРОЧЕСТВА, ЮНОСТИ

К 100-летию ТЮЗа имени А.А. Брянцева

Александр Брянцев, Леонид Маркарев, Борис Зон, Зиновий Корогодский, Адольф Шапиро — эти и другие режиссерские имена объединяет одно: служение ТЮЗу имени А.А. Брянцева и интерес к мировоззрению подрастающего поколения. 23 февраля 2022 года ТЮЗу исполняется 100 лет. Награжденный высокими государственными наградами: орденом Ленина, премиями Правительства СПб в области культуры и искусства, званием Театр года, ТЮЗ имени А.А. Брянцева активно развивается. Сейчас в труппе 50 артистов, репертуар насчитывает свыше 50 спектаклей для детей и взрослых. В театре идут постановки как заслуженных мастеров, так и режиссеров разных поколений: Георгия Васильева, Александра Морфова, Виктора Крамера, Уланбека

Баялиева, Александра Кузина, Григория Козлова, Дмитрия Волкострелова, не раз становившиеся номинантами и лауреатами престижных премий. Ежегодно ТЮЗ проводит три грандиозных фестивалей: «Радуга», «Брянцевский фестиваль» и «B'ART'O», ведет огромную гастрольную деятельность по всему миру.

Зарождение ТЮЗа относится к 19 сентября 1921 года, когда Александр Брянцев был назначен главным режиссером будущего детского театра, а также были утверждены смета и производственный план перестройки существующего архитектурного объекта под потребности театрального здания. Незадолго до этого было принято решение о создании театра для детей и подростков, который будет совмещать



ТЮЗ на Моховой



Зал ТЮЗа
на Моховой

в себе и художественную, и педагогическую функции. Именно поэтому театр возглавила команда педагогов, имеющих опыт работы с молодежью. Это были: А. Брянцев, **Н. Бахтин**, **П. Горлов**, **Е. Пашкова-Горлова**, **В. Бейер**, **Н. Стрельников**, **С. Маршак**.

До 1962 года ТЮЗ располагался в здании Тенишевского училища на Моховой улице, д. 34, где сейчас функционирует Учебный театр РГИСИ. Эта площадка, представляющая собой античный амфитеатр, помнит таких артистов как **Н. Черкасов**, **Б. Чирков**, **В. Полицеймако**, **П. Кадочников**, **Б. Фрейдлих**, **Г. Тараторкин**, **Н. Иванов**, **И. Соколова**, **И. Шибанов** и других. Открылся ТЮЗ 23 февраля 1922 года спектаклем «**Конек-Горбунок**», который сохранился в репертуаре театра, став его визитной карточкой. Сказовое начало, удивительное партнерство всей труппы и музыкальное сопровождение симфонического оркестра превращает любимую всеми историю в масштабную картину русского быта, полную чуда. Спектакль выдержал семь возобновлений, но сохранил в себе брянцевскую концепцию театра «детской радости».

Александр Брянцев воспринимал театр как институт формирования личности, в работе учитывал знания о развитии ребенка и практический опыт общения с детьми. Именно поэтому **14 февраля 1924 года** создается **Делегатское собрание**, объединяющее ленинградских учеников, представителей различных школ и педагогов театра. На встречах после спектаклей устраивались бурные обсуждения постановок, школьники погружались в историю развития театра, а затем несли знания и любовь к искусству в массы. С детьми работали опытные педагоги: **Н. Бахтин**, **К. Кустарева**, **Л. Сурина** и другие. Для них было исключительно важно учитывать детскую психологию при формировании репертуара, раскрывать перед сотрудниками театра особенности восприятия детьми искусства, а также работать со зрителем напрямую, грамотно направляя его. Уже тогда начали собирать зрительские отклики на спектакли — в виде рисунков, отзывов, творческих работ и сочинений. Все это тщательно анализировалось и становилось практической базой для написания научных статей. Помимо этого проводились педагогические лаборатор-



Александр Брянцев с детьми

рии для изучения зрителя, а также существовал **Кружок школьных драмработников**, состоящий из артистов театра, параллельно являющихся руководителями детских драматических студий в школах.

Постепенно появилось деление спектаклей по возрастному цензу: формировался особенный репертуар для дошкольников, младших школьников и юношества. Ставились спектакли по классической и современной драматургии — в театре шли первые пьесы **С. Маршака**, **Л. Макарьева**, **В. Каверина**, **К. Паустовского** и других. В репертуаре значились названия: «Золушка», «Проделки Скапена», «Похождения Тома Сойера», «Дон Кихот», «Принц и нищий», «Бунтари», «Брат героя» и другие. Какое-то время при ТЮЗе существовал кукольный **Театр Петрушки** и театр «**Марионетки**» (позже объединившиеся в **Театр им. Деммени**), **музыкальный квартет**, исполняющий современную музыку, живые газеты «**Комсоглаз**» и «**Красный галстук**», совмещающие художественные и социальные функции, и передвижной «**Первый Ленинградский Театр Рабочей Молодежи**», куда вошли

артисты **Е. Гаккель**, **П. Горлов**, **В. Качалин**, **А. Оранский**, **В. Преображенский**, художники **М. Григорьев** и **М. Левин**, а также литераторы **А. Бруштейн**, **С. Дрейден**, **П. Устинович**.

В 1931 году при театре был создан учебно-производственный **Тюзовский техникум** с актерским и педагогическим отделением под руководством Леонида Федоровича Макарьева, через пять лет вместе с **Ленинградским институтом сценических искусств** и школой **Академического театра драмы** реорганизованные в **Центральное театральное училище**. **1 сентября 1957 года** при ТЮЗе открылась **Драматическая студия** (тоже под руководством Л.Ф. Макарьева), которая в 1971 году была реорганизована в отделение детских театров актерского факультета **ЛГИТМиКа**. Режиссер, педагог и драматург, заслуженный деятель искусств Л.Ф. Макарьев — автор множества научных трудов, воспитавший целую плеяду актеров и режиссеров. Народный артист России был бессменным представителем ТЮЗа на всевозможных конференциях, на которых делился опытом

театрального педагогического процесса, масштабируя тюзовское движение по всей стране. В театре шли пьесы драматурга, такие как «Тимошкин рудник» и «Бунтари».

Особым периодом в жизни театра стало время Великой Отечественной войны. Многие ушли воевать на фронт, некоторые начали выступать на передовых. Началась блокада, которая не помешала работе театра, открывшего сезон сказкой «В гостях у Кашея» и ежедневно показывающего спектакли. В январе 1942-го ТЮЗ был эвакуирован в город Березники, на два с половиной года ставший его домом и сценической площадкой. Первым спектаклем, который был показан, стал «Кот в сапогах». За весь период работы в Пермском крае было представлено 709 спектаклей, которые посетили 346 000 зрителей. Афиша театра содержала 57 названий, 15 концертных программ и 6 спектаклей кукольного репертуара. В январе 1943 года артисты Л. Макарьев, М. Шифман, В. Зандберг, Н. Казаринова, Л. Бондаренко, К. Копченова, А. Дилинас, В. Дзервяго выехали на Ленинградский фронт по распоряжению председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР М.Б. Храпченко.

22 августа 1944 года театр возвращается на свою родную площадку. В репертуаре появляются новые названия: «Двенадцать месяцев», «Ворон», «Сын полка», «Девочка ищет отца», «Пашка», «Красный галстук», «Не было гроша, да вдруг алтын», «Хижина дяди Тома», «Морская дружина», «Ромео и Джульетта»... Сказки соседствуют с зарубежными историями и советской литературой. ТЮЗ активно участвует в различных мероприятиях: Всесоюзных смотрах театров для детей, творческих встречах с молодежью, фестивалях детских театров, а в 1951 году в ТЮЗе открывается Театральный лекторий для школьников, в рамках которого рассказывают об истории театра и знакомят с выдающимися режиссера-



«Конек-Горбунок». Сцена из спектакля. 1922

ми и актерами. ТЮЗ работал «с разных фронтов», желая стать ребенку лучшим другом и наставником. Высокая планка — стать «театром особого назначения», была определена уже в самом начале пути и никогда не опускалась. А. Брянцев основал такой театр, в котором работали художники сцены, умеющие мыслить как педагоги, и педагоги, способные чувствовать как художники. Народный артист СССР поставил в ТЮЗе 48 спектаклей, дал дорогу таким творческим личностям как: Б. Зон, Е. Гаккель, А. Бруштейн, Е. Лепковская, П. Вайсбрем, Н. Рашевская, Г. Каганов, С. Димант, М. Григорьев, М. Левин, Н. Иванов, Д. Попов, В. Бейер, сотрудничавших с

театром. А.А. Брянцев участвовал в различных международных конференциях, активно делился накопленным опытом и способствовал открытию **Новосибирского театра для детей и юношества** (1930) и **Архангельского ТЮЗа** (1933).

После смерти Александра Брянцева и назначения на пост главного режиссера **Зиновия Корогодского** в театре начинается новая эра. Знаменует она и получением новой долгожданной сценической площадки: **19 мая 1962 года** театр переезжает по адресу Пионерская площадь, д.1. Здесь ТЮЗ находится и донныне. Театр спроектирован архитекторами **А. Жуком** и **Т. Коротковой** в стиле итальянской неоклассики 30-х годов, специально под потребности юного зрителя. Корогодский проработал в театре с **1962 по 1986 год**, создал более **100 постановок**, выдающимися спектаклями стали: **«Коллеги»**, **«После казни прошу...»**, **«Наш цирк»**, **«Наш,**

только наш», **«Наш Чуковский»**, **«Открытый урок»**, **«Месс-Менд»**, **«Борис Годунов»**, **«Глоток свободы»**. З.Я. Корогодский был известным режиссером и педагогом, народным артистом России и заслуженным деятелем искусств, повлиявшим на театральную культуру всей страны. Его концепция творчества заключалась в обучении через игру, высокая художественная планка спектаклей позволила привлечь в театр и взрослых. ТЮЗ становится одним из самых популярных театров города, спектакли манят своей честностью, эстетикой и высоким профессионализмом. До сих пор в труппе театра работают ученики Корогодского: народные артисты России **И. Соколова**, **В. Дьяченко**, **А. Введенская**, заслуженные артисты России **Н. Боровкова**, **С. Жукович**, **Н. Шумилова**, **С. Шелгунов**, актриса **М. Соснякова**. Для мастера было важно вырастить из артиста самостоятельную личность, творца, пре-

В эвакуации в Березниках





Зиновий Корогодский

данно служащего искусству. Во времена З. Корогодского с театром начали сотрудничать: **Л. Додин, В. Фильштинский, Э. Кочергин, А. Порай-Кошиц, М. Китаев, Э. Капелюш, В. Туманов, Б. Окуджава, А. Володин, В. Дашкевич, В. Познер, Ю. Ким** и многие другие.

В 1969 году за заслуги в развитии советского театрального искусства и коммунистического воспитания подрастающего поколения ТЮЗ был награжден почетным орденом Ленина. ТЮЗ знают по всему миру: театр начал гастролировать с 1932 года, побывал на **Кавказе, в Болгарии, Польше, Грузии, Москве, Югославии, Азербайджане, Эстонии**, активно путешествовал по Ленинградской области и советским городам. В 1971 году прошли знаковые для ТЮЗа гастроли в **Лондоне**, где на **Международном фестивале детских и юношеских театров** были показаны спектакли «После казни прощу...» и «Наш цирк». В 1983 году театр уча-

ствовал в **IV Международном фестивале театров для детей и юношества в Лионе (Франция)**.

29 декабря 1971 года в ТЮЗе открылась экспериментальная студия «**Театр 5 этажа**», где артисты могли представлять свои этюды, зарисовки и творческие номера. Множество спектаклей Большой сцены вышло из таких показов самостоятельных работ, которые раскрывали творческие грани артиста и позволяли сыграть то, о чем давно мечталось.

ТЮЗ продолжает стремительно развиваться, желая систематизировать накопленный опыт и обогатить свои знания о театральном процессе. В 1974 году принимает участие в первой Всесоюзной неделе «**Театр и дети**», а в марте 1979 года организует теоретическую конференцию «**Брянцевские чтения**», на которой присутствуют деятели искусств **Германии, Чехословакии и Болгарии**. В октябре 1979 года в ТЮЗе проходит «**День директора**», напе-



З. Корогодский и А. Шуранова.
Репетиция спектакля «Гамлет»

ленный на сближение директоров школ и театра. В Ленинградском дворце работников искусств начинает работать **Университет «для родителей»**, организованный ТЮЗом и Ленинградским отделением ВТО, цель которого — возвращение эстетически образованных наставников.

С 1986 года, в течение 10 лет, главным режиссером театра был **Андрей Андреев**, ученик **М.О. Кнебель**. К работе в театре он привлекает композиторов **С. Курехина**, **В. Пигузова**, художника **В. Фирера**, режиссеров **Д. Астрахана**, **Г. Васильева**, **Г. Козлова**, **Г. Дитятковского**, **Р. Виктюка**. Знаковыми работами мастера становятся: «Неделя, пол-

ная суббот», «Ундина», «Мадам Маргарита», «Пришло-прикапало «Рождество Христово», «Маленький принц». Спектакль **Г. Васильева** «**Записки Поприщина**», главную роль в котором играет народный артист **Валерий Дьяченко**, был признан сенсацией **Авиньонского фестиваля 1995 года** и до сих пор находится в репертуаре театра.

С 1994 года и на протяжении 28 лет директором театра является **Светлана Лаврецова**. Общественный деятель, профессор, кандидат педагогических наук, чуткий и энергичный руководитель создает крепкую команду профессионалов и инициирует новые творческие проекты. Театр приступает к сотрудничеству с зарубежными мастерами: **М. Патурцо** (Италия) ставит спектакль «**Пинноккио**», **Х. Хоригучи** (Япония) — «**Бекканко-они**», **Ф. Поулсен** (Швеция) — «**Тяжелая трава**», **М. Шебель** (Германия) — «**Звездный талер**», **К. Жоли** (Франция) — «**Пыль в глаза**». Начинается динамичная гастрольная деятельность в рамках международных фестивалей. ТЮЗ посещает **Турцию, Литву, Германию, Румынию, Республику Беларусь, Великобританию, Эстонию, Австрию, Финляндию, Латвию, Чехию, Китай, Сербию, Францию, Казахстан, Дагестан, Шотландию, Черногорию, Италию, Республику Кипр** и много выступает в театрах России. 23 ноября 2009 года **С. Лаврецовой** присваивается звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

Анатолий Праудин, лауреат Государственной премии РСФСР — главный режиссер ТЮЗа с 1996 по 1998 год. Режиссер пытался воплотить в ТЮЗе программу «театр детской скорби», которая была не принята всей системой образования Санкт-Петербурга. За это время случается два громких события: премьера спектакля мастера «**Покойный бес**» и открытие **Малой сцены** театра. **22 декабря 2021 года** Малой сцене ТЮЗа и спектаклю **Г. Васильева** «**Старосветские помещики**» исполнилось 25 лет. В спекта-



Гастроли в Марселе. 2019

кле заняты народные артисты России **Ирина Соколова** и **Валерий Дьяченко**, заслуженный артист России **Борис Ившин**. Постановка «Старосветских помещиков» стала лауреатом премии «**Золотой Софит**» и входит в золотой фонд истории театра.

В 1999 году на пост режиссера был назначен **Сергей Каргин**, ученик **Л. Додина**. За три года работы он выпустил спектакли «**Русалка**», «**Дом, где разбиваются сердца**», «**Айболит и Бармалей**». С театром начинают сотрудничать режиссеры **В. Богатырев**, **И. Селин**, **В. Сазонов**. Спектакль **И. Латышева** «**Рождество 1942, или Письма о Волге**» объездил весь мир, вызвав невероятный успех у публики.

В 2000 году в театре проходит первый **Международный фестиваль «Радуга»**, концепцией которого является представление спектаклей для молодежи и знакомство с современной драматур-

гией. Программа фестиваля включает мастер-классы, драматургические лаборатории, творческие встречи, круглые столы, лекции, обсуждение спектаклей со зрителями. За это время было проведено **22 фестивалей**, на которых побывали коллективы из **США, Великобритании, Германии, Франции, Бельгии, Эстонии, Болгарии, Греции** и многих других стран.

ТЮЗ является инициатором фестивальных проектов: «**Радуга-Балтия**» (2011) и «**Радуга в странах Балтии**» (2014), «**Радужный мост**» в **Ялте** и **Симферополе** (2015), в рамках которых были показаны громкие спектакли фестиваля «Радуга» разных годов. В 2016 году Международный проект «Радуга» был награжден Премией Правительства РФ в области культуры.

Григорий Козлов, лауреат Государственной премии России, ученик **Н. Наумова**, занимал пост главного режиссе-



Открытие фестиваля «Радуга-2021». Концерт Эмира Кустурицы

ра ТЮЗа с 2002 года и на протяжении последующих пяти лет. В это время на Малой сцене функционирует «Творческая Мастерская» Г. Козлова, в рамках которой идут спектакли мастера «Дневник провинциала в Петербурге», «Легкое дыхание», «Темные аллеи», а студенты театральной академии играют свои дипломные и курсовые работы. Постановка «Бедные люди», номинированная на «Золотой Софит», до сих пор играется на Малой сцене театра. Параллельно в театре ставят Н. Лапина, Г. Тростянецкий, А. Кладько, И. Ларин, О. Рыбкин.

С 2007 года, более 14 лет, художественным руководителем проектов ТЮЗа становится Адольф Шапиро, ученик М.О. Кнебель. Театральный педагог, драматург, профессор, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии Латвийской ССР, президент Международной Ассоциации театров для детей и молодежи (АССИТЕЖ) активно работает над привлечением в те-

атр талантливых молодых режиссеров и популяризует интерес к современной драматургии.

9 февраля 2017 года в ТЮЗе спектаклем «Розенкранц и Гильденстерн» Д. Волкострелова открывается третья сценическая площадка – Новая сцена, на которой работают исключительно молодые режиссеры. Она представляет собой камерное лофт-пространство, оформленное в черно-белых тонах. Сам Шапиро выпускает спектакли «Король Лир», с участием народного артиста России Сергея Дрейдена и музыкального коллектива Billy's Band, и «Вино из одуванчиков», поставленный с заслуженными мастерами сцены и студентами руководимого им курса. Молодые талантливые артисты, среди которых Анна Мигицко, Федор Федотов, Дмитрий Ткаченко, пополнили труппу театра, ежегодно занятые в главных ролях в премьерных спектаклях, являются лауреатами крупных молодежных премий Петербурга и «Золотого Софита».



Закрытие XXII Международного Брянцевского фестиваля. 2021

ТЮЗ бережно относится к воспитательной функции театра и помнит, насколько важна связь поколений. Именно поэтому в **2014** году задумывается телевизионный проект «Герой нашего времени», нацеленный на то, чтобы знакомить молодежь с выдающимися деятелями культуры, науки и спорта. В **2021** году эфир был посвящен врачам: в программе приняли участие известные актеры и их реальные прототипы. В мае 2018 года проект был отмечен Премией Правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства.

В **2016** году на Пионерской площади открывается «Аллея звезд», призванная воздать дань уважения талантливым деятелям искусства. Сейчас там значатся имена **Льва Додина, Бориса Эйфмана, Юрия Темирканова, Ирины Богачевой, Алисы Фрейндлих, Олега Баилашвили, Ирины Соколовой, Михаила Боярского.**

Другим масштабным проектом театра оказывается фестиваль «Санкт-Петербург — Авиньон. Санкт-Петербургские

Сезоны — 2016» (Франция), на котором французский зритель познакомился с петербургским театральным искусством в многообразии жанров. Были показаны оперные, балетные, драматические, кукольные постановки, организованы выставки и образовательная программа при участии специалистов театральных академий. В продолжении события в Черном зале Новой сцены **Александринского театра** состоялась конференция «Россия и Франция: опыт двух стран. Подготовка театрально-технического персонала», нацеленная на обмен опытом и знаниями в сфере театрального искусства двух стран.

Советские начинания театрального руководства грамотно реализуются и в наши дни. Стремление к плотному контакту со зрителем и интерес к его мнению спровоцировал ежегодное проведение конкурса изобразительного искусства «Театр глазами детей», творческих встреч со зрителем, экскурсий по цехам театра. Осенью **2021** года стар-

товал новый проект ТЮЗа — поэтический фестиваль детского творчества «**B'ART'O**», где воспитанники драматических кружков не только показывали свои творческие работы, но и присутствовали на лаборатории «**Песочница**», где проходили режиссерские читки пьес современных драматургов, участвовали в обсуждении увиденного и выбирали пьесу-победителя. Театр все больше внимания уделяет объединению детей, занимающихся театром, их профессиональному становлению и личностному росту. Как в рамках фестиваля «**B'ART'O**», так и в рамках Международного «Брянцевского фестиваля», с 2000 года собирающего творческие коллективы детей со всего мира, проводятся мастер-классы по актерскому мастерству, сценическому движению и речи. Для руководителей устраиваются круглые столы, на которых можно не только обсудить постановки, но и поговорить о глобальных проблемах в сфере детского театра. В мае 2017 года Международный «Брянцевский фестиваль» был награжден Премией Правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства.

В начале юбилейного театрального сезона состоялась громкая премьера спектакля «**Антигона**» **Александра Морфова**. Для режиссера с мировой славой это уже вторая работа в ТЮЗе: ранее поставленный спектакль «**Ромео и Джульетта**» был номинирован на «Золотой Софит». В ближайшее время ожидается премьера еще четырех спектаклей: «**Иванов**» **Д. Хусниярова**, «**Лжец**» **Ф. Меризи** (Италия), «**Счастливый неудачник**» **И. Пачина**, «**Вечера с Петром Великим**» **В. Кузнецова**. ТЮЗ работает с российскими и зарубежными мастерами, творцами с ярким проявлением индивидуального стиля, стремится в своем репертуаре комбинировать классические произведения и новый современный материал. К 100-летию театра планируется большая праздничная про-

грамма, включающая в себя сбор участников Делегатского собрания разных лет, спектакль-концерт «**Планета ТЮЗ**» **В. Сазонова**, режиссера-постановщика праздника выпускников «**Алые паруса**» и спектакль «**Конек-Горбунок**» с участием артистов разных времен. В марте 2022 года будет проведен XXIII Международный Брянцевский фестиваль, а в мае — XXIII Международный фестиваль «Радуга».

ТЮЗ имени А.А. Брянцева совмещает в себе все необходимые функции детского театра: представляет постановки известных режиссеров, позволяет раскрыться молодым талантам, работает с современной драматургией, по-новому прочитывает классические произведения. Проводит фестивали детского творчества, знакомит петербуржцев с яркими зарубежными премьерами, гастролирует по миру, проводит конференции и лаборатории для профессионалов и юных театралов. Труппа театра постоянно совершенствует свои навыки на мастер-классах от зарубежных творцов и обогащается опытом работы с театральными режиссерами различных художественных школ. ТЮЗ — это не только большая и дружная семья, это настоящий институт детства, как нельзя лучше отражающий современный театральный художественно-педагогический процесс. При этом важно, что в ракурсе интереса остаются все поколения зрителей, вплоть до взрослых. Театр стремится объединить людей всех возрастов и подарить им радость совместного эстетического проживания спектакля, взрастить в их душах добро, свет, надежду. Один из первых профессиональных детских театров мира помнит заветы А. Брянцева и З. Корогодского, чутко прислушивается к настоящему и открыт к новому, поэтому так любим жителями города и страны.

*Елизавета РОНГИНСКАЯ
Фото предоставлены театром*

И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ...

К 110-летию со дня рождения Бориса Покровского
и 50-летию Камерного музыкального театра

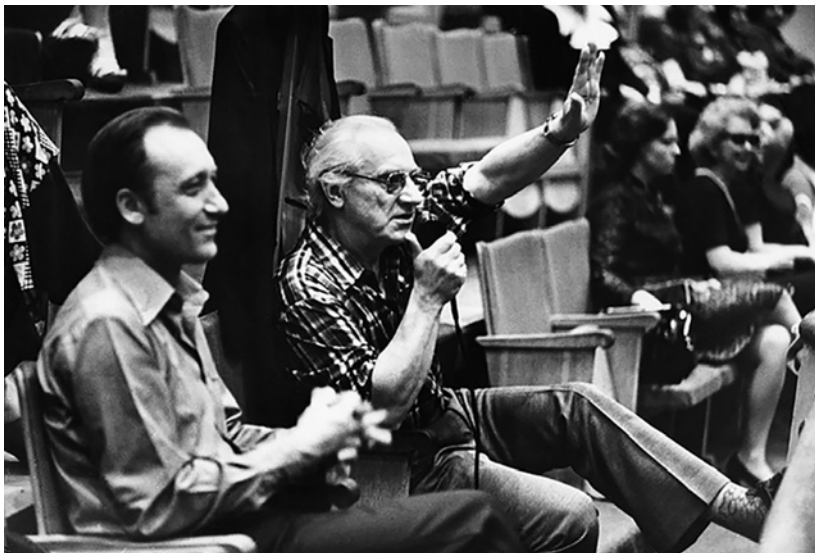
Сегодня то, на что **Борис Александрович Покровский** подвиг отечественную оперную режиссуру, назвали бы выходом из зоны комфорта: «Моя режиссерская практика есть постепенное и мучительно-робкое (на это были свои причины!) освобождение от предвзятостей и «правил», прилипших к профессии и подменивших, оттеснивших живые и истинные законы оперного театра». Подобный эксперимент — покинуть удобное, обжитое, до миллиметра изученное пространство — и отдельному человеку, жизненный опыт которого измеряется всего лишь несколькими десятилетиями, не всегда бывает под силу. Что же говорить о целой области искусства с историей, протяженностью в несколько столетий, создающейся усилиями огромного количества людей. Не потому ли выдающийся режиссер, всегда относившийся к себе и своей работе чрезвычайно строго, даже пребывая в зените славы сокрушался: «...увы, до сих пор нет ощущения полного освобождения от ис-

кусственно сковывающих оперный театр и мою профессию фальшивых условностей, окостенелости устремлений».

Главным качеством оперного режиссера Борис Покровский считал «способность «слышать действие» и «видеть музыку». Ему этот дар достался свыше. Родители, занятия которых никакого отношения к музыке не имели, передали сыну свою безграничную любовь к опере. Ее материальным «эквивалентом» была внушительная коллекция пластинок, поступившая в распоряжение мальчика лет в пять или шесть. Произведения, особенно трогавшие душу, он мог слушать часами. По словам Бориса Александровича, его волновала не столько красота музыки и голоса, сколько картины, вызванные ими в его воображении.

Музыка могла волшебным образом преобразить все вокруг, несмотря на голод и холод первых послереволюционных лет. В бывшей гостиной, до которой почти не доходило тепло от буржуйки, установленной

Р.К. Щедрин и Б.А. Покровский на репетиции «Мертвых душ» на верхней сцене Большого театра



в спальне, стояло пианино. Над ним — прекрасная репродукция «Мадонны с младенцем». На этом заслуженном инструменте мальчик по слуху подбирал любимые мелодии и ему казалось, что нарисованные женщина и младенец начинали улыбаться или плакать, в зависимости от того, что он играл. В десять лет его показали **Вере Фабиановне Гнесиной**. Знаменитый педагог обнаружила у юного Покровского недюжинные способности. Одна беда — заниматься ему было неинтересно, и уроки очень быстро сошли на нет. Через несколько лет его отдали в другую музыкальную школу. Результат был тот же. Учительница водила своих питомцев в Консерваторию, чтобы они смотрели и слушали, как играют мастера. Но происходящее на сцене Бориса ничуть не увлекло. Куда интересней было следить за тем, как при звуках музыки преображаются портреты великих композиторов, висевшие на стенах Большого зала: «Какое-то поразительное богатство чувств проявлялось в них. Целые пьесы, драмы, картины... Музыки я будто бы и не слышал, только видел, как сталкивается она с изображением, и получается нечто неожиданное и увлекательное».

О том, чтобы из Бориса вышел музыкант, не стоило и мечтать. Да и сам он к этому не стремился. Его мечтой — зыбкой, трудно-определимой — была оперная режиссура. Понять, что ничем другим он в жизни заниматься не хочет, Покровскому помог «**Золотой петушок**». Премьеры оперы **Римского-Корсакова Большой театр** и **Оперный театр имени Станиславского** выпустили буквально друг за другом — в феврале и мае **1932 года**. Сравнивая спектакли, молодой человек больше всего поражался тому, как по-разному может существовать на оперной сцене одна и та же музыка. И в той, и в другой постановке ему чего-то недоставало, и он принялся сочинять *свой* спектакль. Одолеть охватившие его сомнения — справлюсь ли?! — Борису помог отец: «Не боги горшки обжигают».

Для поступления в театральную техникум (идти сразу в институт не хватило смелости) требовалось представить режиссерский план какой-либо пьесы. «Конкуренты» несли в приемную комиссию по нескольким хи-

лых листочков. Борис положил на стол толстую тетрадь — полгода напряженной работы, — в которой было все: от подробного анализа оперы, до детального описания мизансцен *каждого* действующего лица, включая эскизы костюмов и бутафории. Его приняли без экзаменов. Из группы, в которую был зачислен Борис Покровский вскоре сформировали первый курс режиссерского факультета **ГИТИСа**. После института молодого режиссера с радостью приняли в **Горьковском театре оперы и балета**. Один из поставленных им спектаклей — «**Юдифь**» **Александра Серова** — даже выдвинули на Госпремию. Но не премия, которую, разумеется, спектакль не получил, стала «звездным билетом» Покровского.

«Великий и ужасный» **Павел Марков** рассказал о нем главному дирижеру Большого **Самуилу Самосуду**. Подающего надежды «провинциала» вызвали в Москву, но это вовсе не означало, что первая сцена страны решила раскрыть ему свои объятия. Доказывать свое право работать в Большом пришлось долго и упорно. Но Покровский все равно считал, что ему повезло — у лучших дирижеров к тому времени созрела потребность в режиссере: оперные опыты Станиславского, Мейерхольда, Немировича-Данченко постепенно открывали для них истинное предназначение оперного театра, и они хотели дирижировать спектаклем, а не «костюмированным концертом». Опытных постановщиков, способных откликнуться на эту потребность, не хватало, и дорогу открыли молодым. В их число и попал Покровский.

Знаменитые дирижеры Большого — **Самуил Абрамович Самосуд**, **Николай Семёнович Голованов**, **Арий Моисеевич Павловский**, **Александр Шамильевич Мелик-Пашаев** — стали для него университетами в профессии. Каждая постановка, независимо от того, складывалась ее судьба удачно или нет, становилась для Покровского «уроком и поиском»: «В каждом решении, иногда кажущимся необдуманным самодурством, — признавался Борис Александрович, — был смысл». На первых порах самым сложным было избавиться от присущей всем молодым постановщикам влюбленности в



Б.А. Покровский на репетиции оперы Д. Шостаковича «Нос»

первое найденное решение как единственно правильное и возможное. С Самосудом его работа над каждым спектаклем развивалась в одной и той же последовательности. Когда Покровскому казалось, что постановка уже готова к выпуску, по окончании репетиций последнего действия, Самуил Абрамович восклицал: «Третий акт ясен, но что теперь делать с первым?» и возвращался к самому началу. «Цикл» повторялся до тех пор, пока результат не удовлетворял дирижера по всем статьям.

День премьеры Борис Александрович считал днем горьким и страшным: то, что для других — праздник, для режиссера означает вечную разлуку со своим детищем, начинающим жить собственной жизнью: «... все будут поздравлять, поздравлять, поздравлять. С чем? С тем, что созданный тобою корабль где-то в чужих водах благополучно миновал рифы, блистает в синеве и его пассажиры счастливы...» Покровский редко смотрел уже выпущенные спектакли и даже, если находил в них что-то, что можно было бы изменить-исправить-улучшить, никогда этого не делал — этот «корабль» уже идет своим курсом, а силы нужны для того, который еще стоит на стапеле.

Создавать театр с нуля — задача фантастической сложности. Создать театр, который самым фактом своего существования должен разрушать привычную картину театрального бытия — стократ сложнее. «Начать «с нуля», — утверждал Покровский, — значит быть свободным от всяких предубеждений, быть самостоятельным в понимании произведения и в выборе средств его воплощения на сцене. Это значит двигаться по пути раскрытия сущности оперы, исходя из сегодняшнего вкуса зрителя, его жизненных интересов. Творить легко и «без оглядки» на уже известные образцы, легко, но ответственно. Ибо это целиком *твое* творчество, и *ты* за него в ответе».

Потребность в камерном музыкальном спектакле вызревала в режиссере исподволь. Он видел в нем возможность знакомить с оперным искусством людей, живущих вдалеке от признанных «оперных столиц» страны. Хотел выступать прямо в цехах заводов, на колхозных полях. Покровский свято верил в возвышающую, облагораживающую миссию оперы: «Будь я монархом или президентом — запретил бы все, кроме оперы, на три дня. Через три дня нация проснется освежённой, умной, мудрой, богатой, сытой, веселой. Я говорю это не пото-



Борис Покровский

му, что я служитель оперы и хлопочу за оперу, а потому, что я в это верю». Покровскому было принципиально важно уплотнить до возможного предела контакт артиста и зрителя, свести к бесконечно малой величине расстояние, разделяющее их. Потому что без публики — «живого существа со своим характером, мудростью, капризами, жестокостью и фантастической расположенностью к искусству» — театр для Бориса Покровского не существовал в принципе.

Камерный музыкальный начинался на голом энтузиазме тех, для кого Покровский был Мастером — выпускники его актерского курса в ГИТИСе, разделявшие «символ веры» своего учителя. Оперу **Родиона Щедрина «Не только любовь»** репетировали по клубам и домам культуры, не всегда на сцене — нередко в прямо в коридорах или на лестничных площадках. Для премьерных показов, первый из которых состоялся **18 января 1972 года**, арендовали зал Драматического театра им. К.С. Станиславского. Только через два года режиссеру удалось «пробить» для своего театра помещение — бывшее

бомбоубежище в одном из домов на Ленинградском проспекте, в котором предполагалось открыть... пивной бар. Крошечное пространство без кулис и декораций — иначе не хватит места артистам. Оркестр в **15 человек** многим композиторам казался смешной. А Покровский был счастлив.

Эксперимент присутствовал в каждой постановке, и зрители становились его соучастниками. Не все поклонники оперы были к этому готовы. Когда из зала академического театра с «Тоски» или «Травиаты» уходит несколько недовольных, которым классическая опера оказалась не по зубам, публика, оставшаяся в большинстве, лишь недоуменно пожимает плечами и через секунду снова погружается в происходящее на сцене. В маленьком зале, где реплика: «Да разве это опера», даже произнесенная шепотом, слышна всем, подобный инцидент производит куда более разрушительный эффект. «Сколько надо терпеть, — сокрушался Борис Александрович, — незаслуженно терпеть, прежде чем увидишь очередь жаждущих купить «билетик». Но это и есть процесс формирования новой художественной потребности зрителя, созданной театром». Цель, с его точки зрения, оправдывала средства. Оперное искусство, за которым прочно закрепился статус едва ли не «музейного экспоната», для Покровского было изменчивой, динамичной, многоликой стихией, способной увлечь каждого, кто готов был откликнуться на ее призыв, как это когда-то произошло с самим режиссером.

«Сейчас, пытаясь вспомнить ступеньки своего восхождения к манящим таинствам оперы, вижу себя на полпути необозримого марша. И с каждым новым шагом вверх обнаруживаю, что ступеней прибавляется. Ступень, на которую взошел или, вернее, с трудом и страхом вскарабкался, открывает еще более высокие, мерцающие вдали цели», — сказанное Борисом Покровским о себе в середине 80-х, сегодня с полным основанием можно отнести к его детищу. Запаса энергии, которым капитан снабдил самый главный корабль своей жизни, хватит на очень долгое плавание...

Виктория ПЕШКОВА

ВОЗРАСТ СЧАСТЬЯ

Место официальной прописки **Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева** — Москва, Триумфальная площадь, 4. Свой день рождения труппа по традиции отмечает здесь, в **Государственном концертном зале имени П.И. Чайковского**, где поселилась с 1940-го. Тогда, **85 лет** назад, солист и хореограф Большого театра Игорь Моисеев поменял стезю классического танца на фольклорные тропы в экспедициях, дабы собрать коллекцию танца народного. Сталин распорядился найти помещение, и энтузиастов определили в недостроенный ГОСТИМ — Театр имени Мейерхольда.

Они были молоды, полны сил, энтузиазма, и странное свое пристанище обжили скоро: думать о трагических изгибах жизни не хватало времени, да и мало что о них знали — работа по освоению новой хореографической истории забирала целиком. Впрочем, сам создатель Ансамбля и нового жанра в балете — народно-сценического танца о безусловных и сослагательных выражах истории думал, хотя никогда не приносил в жертву неминуемым обстоятельствам ни своего дела, ни своих питомцев. Однажды на вопрос журналиста о том, могли ансамбль родиться в другое время, он без заминки ответил: «Только в 1937 году. Несмотря на то, что этот год — один из самых трагических. И все-таки он возник. Как следствие, он возникал из той политики, которая велась. Но меня нельзя упрекнуть, что я его создал по велеанию партии. Я это сделал, так жизнь меня столкнула с фольклором».

«По велению» партии, куда потомственного орловского дворянина зывали семь раз и столько же получали вежливый отказ, Игорь Моисеев никогда не творил, превращаясь на глазах изумленных идеологов едва ли не в



Игорь Моисеев. Фото из архива ГААНТ им. И. Моисеева

главного художественного космополита вся Руси. Познав корни народного искусства и транспонировав его на профессиональную сцену — ярко, красочно, эмоционально и главное — свободно, Моисеев, сам не сознавая, выписал себе охранный билет от сменяемых в политике доктрин и курсов, причем — любого времени. Его гражданское самостоянье (прожил полный век!) и сегодня воспринимается уникальным актом гражданского достоинства, а наследие — примером последовательного и безукоризненного воплощения художественной идеи. Суть ее — Человек. Его естество, натура, характер, каких в танце не утаишь и не спрячешь. Танец Моисеева — гимн человеческой свободе и человеческому совершенству: «Что такое народный танец? Это пластический портрет народа. Немая поэзия, зримая песня, таящая в



Хореографическая картина «Партизаны». Фото Е. Масалкова

себе часть народной души. Это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств...»

«История событий и чувств» стала содержательной основой хореографических шедевров создателя Ансамбля — от двух-трехминутных номеров до развернутых сюит и одноактных спектаклей. Фольклорные элементы он соединил с классическим балетом, народные сказы перевел на язык театральной драматургии, к переборам гармоник добавил музыку композиторов-симфонистов. Создал Театр народного танца — народной души.

Моисеевцам рукоплескали и рукоплещут зрители Земного шара (медаль ЮНЕСКО «Пять континентов» — свидетельствует), их именуют танцующими дипломатами, исторически они первыми возводили культурные мосты между странами, устанавливали дружеские связи, соединяли порванные исторические нити. Давалось им это нелегко —

жизнь на чемоданах, гастролы длиною восемь месяцев в году, выступления и на колхозных полях, и на обструганных досках, и — с отбитыми ногами — на престижных театральных сценах, включая **Метрополитен Опера** и **Ла Скала**. Народная душа, оберегаемая моисеевцами, повсюду находила гостеприимный приют, родство и понимание.

Их танец остается живой классикой и сегодня, когда семью поколениями артистов отмерены тысячи верст, покорены миллионы сердец, получены сонмы признаний. В основе сегодняшнего репертуара — «золотая коллекция» Хозяина танца, как часто называют Игоря Моисеева в мире, и новые работы, включая балет **«Tango del Plata»** в постановке аргентинского хореографа **Лауры Роатта**. На Триумфальной, в Зале имени Чайковского, затем на Исторической сцене Большого и в Кремлевском дворце они отмечают большими концертами свои 85 лет. В их театральной семье живет счастье.

Сергей КОРОБКОВ

АБАКАН. Героическое путешествие в прошлое

Таким заголовком можно точно охарактеризовать спектакль «Хубай — сын охотника» Хакасского театра драмы и этнической музыки «Читиген». И еще это хороший пример того, что, даже не зная языка, в данном случае хакасского, любой зритель поймет, о чем идет речь и какие проблемы затронуты автором пьесы.

В Республике Хакасия 2021 год был объявлен Годом хакасского эпоса. Как оставить такое событие без подходящей легенды? Пьеса «Хубай — сын охотника Солагая» Светланы Чаптыковой оказалась самой подходящей. Для ее воплощения на сцене директор театра «Читиген» Ирина Чустугешева пригласила Бориса Манджиева, имеющего большой опыт постановок в национальных театрах нашей страны. Тем более, как признался сам режиссер, он давно хотел поработать в Хакасии с подобным материалом.

— Текст пьесы любопытный, но в то же время коварный, потому что многое надо постигать, расшифровывать, узнавать, — говорит Борис Манджиев. — Я часто у актеров

уточняю какие-то моменты, чтобы не нарушить каноны обычаев, традиций хакасского народа. Однако какие-то элементы нужно было показать иначе.

О чем же рассказывали зрителям со сцены рабочие на стройке, ловко лазающие по строительным лесам и потом неожиданно превратившиеся в героев хакасской легенды? Отец посылает на охоту своего юного сына. Наставляет его, дает советы как правильно вести себя в тайге, как относиться к Чир Чайану — духу Земли. Но азарт юного охотника, особенно во время третьей охоты, приводит к гибели животного мира, леса. В итоге природа начинает мстить, случается катастрофа. При этом декорации не меняются, глубину истории, ее драматичность и красоту раскрывают национальная музыка и танцы, игра света. Сцена из строительных лесов превращается то в лесную опушку, то в оркестровую яму, которой ловко и безжалостно управляет владыка Нижнего мира Ирлик-хан.

Основанная на легенде история перекликается с современными реалиями.

«Хубай — сын охотника». Житель аала — Ю. Ткачев, Солагай — А. Сагатаев





Эрлик-хан — В. Топоев, Хубай — Г. Таскараков

Уже много веков человек творит разрушения, и сегодня мы наблюдаем результат: леса горят, их вырубаят, случаются наводнения, загрязняется атмосфера, исчезают многие виды животных... Да и сами люди мельчают, потому что все взаимосвязано. И главный герой — молодой охотник Хубай, которого играет **Георгий Таскараков**, только в конце понимает, что он натворил и за что изгнан из общества. В финале спектакля встает вопрос: вернется ли он к людям? Изменит ли свое отношение к природе?

Говорят, благими намерениями вымощена дорога в ад... У Хубая так и вышло. Все его действия продиктованы желанием помочь другу исполнить его мечту. И не важ-

но, что для достижения этой цели нужно что-то разрушить. Герою не важны средства, он не думает о последствиях. Очень знакомый образ, согласитесь. Люди и в обычной жизни, желая помочь, не задумывается, какие беды это принесет. Может, и не стоит такие желания исполнять? Например, качать нефть и тут же загрязнять ею реки и моря. Но мы же хотим цивилизованной жизни. А природа терпит, терпит... До тех пор, пока не наступит критический момент, не вспыхнет пламя. Такое горячее, что вместо привычного оранжево-желтого предстанет белым.

Духи существуют на сцене вместе с людьми, пусть и не видимые ими, но такие вечные. Между ними выстраиваются взаимоотношения, они хотят любить, помогать, быть понятыми, услышанными, но свои эмоции выражают иначе. Так говорится в легендах, и в этом отношении Борис Манджиев не стал отходить от первоисточника. Роль владыки Нижнего мира — Эрлик-хана исполняет народный артист Хакасии **Валерий Топоев**. Как настоящий дирижер, коварно улыбаясь, контролирует происходящее на сцене, играет на желаниях и страстях героев. Но главное — Эрлик-хан везде. Он как наш личный, внутренний демон. Если с ним бороться, повелитель тьмы становится маленьким и уязвимым. Или наоборот, вырастает в монстра и полностью заменяет человека. В каком-то смысле постановка постепенно становится абсурдной: если показывать сюжет в первоизданном виде, его могут воспринять как сказку. Особенно у молодого зрителя такое отношение к легендам и сказаниям. А режиссер явно хотел показать обратное.

Кроме уже названных актеров в спектакле ярко существуют **Алексей Сагатаев**, народный артист Хакасии **Георгий Сагалаков**, заслуженная артистка Хакасии **Элмира Аманбаева**, **Вероника Ивандаева**, **Алина Майнашева**, **Сергей Чепсараков**, **Айсили Майнагашева**, **Евгения Костякова**, **Валерий Боргояков**, **Юлия Минина** и **Олег Чугунцов**.

Не менее важную роль сыграла основанная на фольклорных мотивах музыка



Хубай —
Г. Таскараков



Сцена
из спектакля

заслуженного деятеля искусств Калмыкии **Аркадия Манджиева** и заслуженного деятеля искусств Хакасии **Олега Чебодаева**, выигрывавшая в пространстве камерной сцены. Среди авторов постановки — художник **Мария Чаптыкова**, режиссер по пластике и балетмейстер, заслуженная артистка Башкортостана, лауреат национальной театральной премии «Арлекин» **Рамиза Мухаметшина**. Музыка исполняет фольклорный ансамбль «**Айланис**», живые голоса инструментовов придают спектаклю особую эмоциональную окраску, особенно в переломных, драматических моментах.

Пьеса Светланы Чебодаевой явно показала режиссеру слишком серьезной, потому что жизнь, на его взгляд, никогда не идет «по прямой». Борис Манджиев наполнил спектакль юмором, придумал интересные комедийные сцены. В итоге зритель получил действительно национальную во всех отношениях постановку, в которой связь легенды и современности напоминает о том, что у каждого действия есть последствия, оказывающие влияние не только на самого человека, но и на окружающий мир. И это вовсе не сказка.

Анастасия СПАЛЕВИЧ
Фото предоставлены театром

БЕЛГОРОД. «Ревизор»: невыученные уроки

В 1835 году 26-летний **Николай Гоголь** написал необычную пьесу — «Ревизор». Пером автора водила надежда: современники увидят в зеркале комедии «все дурное», извлекут уроки, и жизнь изменится к лучшему... Прошло почти два столетия, а старые реалии так и не канули в прошлое. «Ревизор», злободневный сегодня не меньше, чем во времена Гоголя, не сходит с российских подмостков.

В истории **Белгородского академического драматического театра имени М.С. Щепкина** есть страницы, связанные с бессмертной комедией. Спектакль «Ревизор» **Малого театра** открывал **I Всероссийский фестиваль театрального искусства** в Белгороде в 1988 году. В 1990-е комедия с успехом шла в Белгородской драме в постановке главного режис-

сера **Юрия Чернышева**. В новом сезоне «Ревизора» на щепкинской сцене поставил народный артист России **Борис Морозов**. Нынешняя премьера стала десятым, юбилейным спектаклем московского режиссера в Белгороде.

Мастер, известный своими постановками русской и зарубежной классики, чувствует нерв времени. Он точно знает, что сегодня волнует зрителя. Начиная работу над «Ревизором», Борис Морозов поставил целью «расшифровать» Гоголя. Для классического произведения с солидной сценической историей он нашел оригинальные решения, удачно объединив два начала — драматическое и эпическое. Пьеса, как известно, открывается хрестоматийной фразой: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие...» В новой версии

«Ревизор». Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

спектакля в экспозиции звучит фрагмент из повести Гоголя «**Записки сумасшедшего**». Удивление сменяется догадкой: зритель вступает на территорию абсурда — происходящее в захолустном уездном городишке иначе не назовешь. Атмосферу иллюзорности, миража создает призрачная дымка на сцене.

В роли Городничего — **Виталий Бгавин**. «Черты лица его грубы и жестки», — пишет Гоголь о Сквозник-Дмухановском в «Замечаниях для господ актеров». Градоначальник в исполнении Виталия Бгавина, напротив, не лишен внешнего лоска, в нем чувствуется порода. Но это не меняет сути. Матерый взяточник, хапуга, беззастенчиво попирающий закон и притесняющий горожан, — таким предстает в спектакле градоправитель.

Внешне благообразны и уездные чиновники: смотритель училищ Хлопов (**Дмитрий Евграфов**), судья Ляпкин-Тяпкин (**Иван Кириллов**), попечитель богоугод-

ных заведений Земляника (**Андрей Терехов**). Но за каждым тянется шлейф должностных нарушений. Эксцентричным, с налетом водевильности, получился образ почтмейстера (**Игорь Ткачев**), имеющего «невинную» привычку «из любопытства» распечатывать и прочитывать чужие письма. Шпекин, взлохмаченный, с торчащими усами, в нескладно сидящем мундире, одним своим видом вызывает смех в зале. А когда он украдкой прикладывается к заветной фляжке или пытается изобразить балетные па, публика хохочет до слез.

Непривычно импозантно выглядит лекарь Гибнер (**Илья Васильев**) — молодой, длинноволосый, в цилиндре и очках с цветными стеклами, вдруг заговоривший, правда, не по-русски. В постановке есть сцена, не вошедшая в окончательный текст пьесы. Немец является к мнимому ревизору с визитом. На просьбу одолжить денег он вытряхивает пустой бумажник, протягивая Хлестакову сигару. Этот эпизод

Борис Морозов смог включить в спектакль благодаря одному обстоятельству — Гоголь не сжег черновики «Ревизора». Режиссер вводит в постановку танцы чиновников со стульями. Скромный предмет мебели превращается в символ карьеры — теплое местечко. За всем этим — неприглядная действительность: произвол, взяточничество, казнокрадство, доноительство...

«Всех труднее роль того, который принят испуганным городом за ревизора», — предупреждал Гоголь. А в письме Михаилу Щепкину драматург подчеркивал: «... для нее нужен решительный талант». Подлинным открытием премьеры стал Хлестаков в исполнении **Андрея Манохина**. Это тот случай, когда актер и роль нашли друг друга. Андрей Манохин виртуозно раскрывает все грани своего персонажа: непомерную хвастливость, «легкость необыкновенную в мыслях», неумное стремление «срывать цветы удовольствия», безудержное воло-

китство. При этом актер поразительно изобретателен и пластичен. Его Хлестаков поистине «фантазмагорическое лицо».

Назначение на роль Осипа **Виталия Старикова**, кажется, на первый взгляд, неожиданным. Публика привыкла видеть премьера щепкинской сцены, как правило, в главных ролях. Но и в статусе слуги Хлестакова персонаж Виталия Старикова занимает заметное место в спектакле. Он рассудителен, умнее своего барина, практичен, не прочь мимоходом прихватить и тарелку из трактира, и веревочку. Не будь Осипа, события в комедии могли принять совсем другой оборот. Интересно, что в «Ревизоре» 1990-х Виталий Стариков играл ту же роль.

Городские помещики Добчинский (**Сергей Денисов**) и Бобчинский (**Антон Блискунов**) в спектакле действительно «чрезвычайно похожи друг на друга». Однообразные будни провинциальной глу-

Хлестаков — А. Манохин, Анна Андреевна — В. Васильева





Сцена из спектакля

ши, откуда «хоть три года скажи, ни до какого государства не доедешь», они заполняют, разнося по округе сплетни и слухи. С Анной Андреевной (**Вероника Васильева**) и Марьей Антоновной (**Валерия Ерощенко**) связана сюжетная линия, пародирующая любовную интригу. Жена Городничего и его дочь смотрятся на сцене как ровесницы. Возможно, было бы забавнее, если бы за внимание залетного петербургского вертопраха с молоденькой дочерью соперничала возрастная маменька. Комический потенциал этих женских образов в спектакле далеко не исчерпан.

От эпизодической роли слесарши Пошлёткиной, мужу которой «забрили лоб в солдаты», режиссер отказался. А ее страшные проклятия в адрес Городничего и его родни вложил в уста унтер-офицерской жены, той, что «сама себя высекла». Этот «микс» колоритно сыграла **Надежда Пахоменко**. Вот только перечень обнародованных злоупотреблений Городничего стал меньше. Заметно поредели в спектакле и ряды городского купечества — постановщик сократил его до

минимума. Отдуваться за всех «самоварников-аршинников» пришлось купцу Абдулину (**Сергей Купчичев**). Показательна такая мизансцена: узнав о челобитной, Городничий устраивает настоящую разборку, выкручивая ухо жалобщику, стоящему на коленях, а тот откупается, сняв перстень с пальца. Зарвавшийся градоначальник «кошмарит бизнес». А «надувайлы мирские», те еще мошенники, в свою очередь, обманывают народ...

Московский сценограф **Анастасия Глебова** предложила довольно лаконичное оформление спектакля. Три хрустальные люстры, стол и два кресла — вот, пожалуй, и все декорации, когда действие перемещается из дешевого номера захудалой гостиницы с обшарпанными серыми стенами в дом Городничего. Время от времени на сцене возникают полосатые верстовые столбы. Мотив дороги, знаковый для Гоголя, органично звучит в спектакле.

Живописные костюмы действующих лиц, от чиновничьих мундиров до дамских нарядов, выполнены художником **Андреем Климовым** (Москва) в стиле эпохи.

Зритель, пребывающий в плену школьных воспоминаний, предполагает увидеть хрестоматийный финал — классическую немую сцену. И здесь его ждет неожиданный поворот. Спектакль заканчивается отъездом Хлестакова, победно восседающего на дрожках, нагруженных дарами. Нет сомнения, уездные чиновники сумеют подсунуть взятку настоящему ревизору и выйти сухими из воды...

В заключительной сцене Борис Морозов вновь обращается к гоголевской прозе — поэме «Мертвые души». И это раздвигает рамки спектакля за пределы безмянного провинциального городка. «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не

дает ответа...» — лирическое отступление о птице-тройке свежо звучит в новом контексте. Слова автора по воле режиссера достаются слуге Хлестакова. Правда, смущает одно: Осип все же плут, да и философским складом ума не отличается.

Колокольчик, появляющийся над сценой в финале, — емкий символ. И кажется, что из дорожного аксессуара в спектакле Белгородской драмы он превращается в «колокол на башне вечевой», призванный привлечь внимание общества к бедам России.

Элла ГАБРИЭЛОВА

Фото автора

ЕВПАТОРИЯ. Добро пожаловать в гостиницу Мирандолины

Искромная итальянская комедия Карло Гольдони «Трактирщица» заиграла новыми красками в Крымском ТЮЗе. Антураж, созданный вокруг премьеры, погрузил зрителя в атмосферу предстоящего действия с первых минут. Живая музыка в фойе сопровождала гостей звуками скрипок и фортепиано. На пути в зал их встречали лакеи гостиницы Мирандолины (Владислав Шамрин и Артем Чурбаков) и вручали ключи, которые вместо бирок с номером комнаты были снабжены предсказаниями от самой хозяйки.

Режиссер Андрей Пермяков любит угадывать «нулевые акты». До начала главного действия зритель наблюдал, как готовится гримерка к принятию артистов. Именно с нее начинается путешествие во Флоренцию. Спектакль про «театр в театре»: режиссер ищет новые интонации, трансформирует некоторых героев, пытается сделать их еще ближе и понятнее. Из 68 страниц текста комедии Андрей Пермяков оставил 24, чтобы произведение было лаконичным и легким.

Итак, гримерка. В атмосферу предстоящих страстей нас погружает радио на стене, из которого доносится голос Лучано Паваротти, поющего «Torna a Surriento». Артисты входят в это пространство один за другим и начинают готовиться к спектаклю. Олег Погорелец, читая пьесу, спрашивает: «Кто у нас играет Мирандолину?» И он совершенно искренен, поскольку на роль трактирщицы введены две артистки — Дарина Шарпило и Марина Щетинина. Кто будет сегодня Мирандолиной артисты на самом деле не знают — таково решение режиссера.

Читая пьесу, репетируя, актеры продолжают гримироваться и переодеваться в костюмы. С каждым моментом грань между ними и героями пьесы постепенно стирается. На сцене загорается неоновая вывеска «La locandiera. Carlo Goldoni», добавляя спектаклю «витринного» романтизма и гламурного шика. Артисты все еще спорят о Мирандолине и «о бабах», когда появляется Марина Щетинина и приносит своим партнерам по спектаклю последние



«Трактирщица». Сцена из спектакля

части костюмов. Зеркала гримерки превращаются в двери комнат гостиницы, и вот уже Мирандолина Марины Щетининой кокетничает с графом Альбафиоритой **Романа Рыжова**. Розовый костюм, украшенный рюшами, так и кричит о том, что он богат и любит этим кичиться. Титул графа куплен, Альбафиорита — разбогатевший купец, которому противопоставлен маркиз Форлипополи (**Олег Погорелец**), продавший свое дворянское звание. Разные по социальному положению, они одинаково высокомерны и представляют собой два основных типа сословий Италии того времени. И оба борются за благосклонность хозяйки гостиницы.

Мирандолина как грамотный «управленец» умело манипулирует соперниками. Дисбаланс в эту игру вносит кавалер Рипафратта (**Сергей Толстых**). Аристократ-женоненавистник повергает в шок хозяйку гостиницы, привыкшую к мужскому вниманию и лести. Их отношения — столкновение сильных характеров, борьба между мужчиной и женщиной. Раздоса-

дованной трактирщице приходит мысль влюбить в себя кавалера, чем крайне огорчен любящий ее слуга Фабрицио (**Сергей Новиков**). Отец Мирандолины, умирая, завещал ей выйти за него замуж. На упрёки Фабрицио, что она забыла наказ отца, Мирандолина отвечает так: флирт с постояльцами нужен лишь для процветания гостиницы. Только объясняют это обстоятельство уже не персонажи, а «вышедшие из образов» артисты. И таких моментов в спектакле несколько, артисты периодически выходят из образа для того, чтобы обсудить события, разворачивающиеся в гостинице. Отступления сделаны настолько аккуратно, что ни на миг не выбиваются из повествования.

Актеры читают пьесу дальше и понимают, что в спектакле должны участвовать еще две женщины. Ими становятся постоялицы Ортензия и Деянира (**Олег Димидкин** и **Владимир Миллер**). Появление этих персонажей вызывает бурную реакцию зала: парики на несколько размеров больше головы, небрежно надетые



Лакеи гостиницы — В. Шамрин, А. Чурбаков

Сцена из спектакля





Фабрицио — С. Новиков, маркиз Форлипополи — О. Погорелец

платья с кринолином, попытки говорить женским голосом, веер, которым Деянира прикрывает свою бороду...

Мирандолина изощренной хитростью влюбляет в себя Рипафратта, а дальше всем известная развязка: раздосадованный кавалер уезжает, граф с маркизом планируют перебраться в другую гостиницу, а Мирандолина решает покориться завету отца и выйти замуж за Фабрицио. Но спектакль на этом не окончен. Бурные страсти разгораются в гримерке. Артисты снимают грим, и рассуждения о любви Мирандолины доводят их едва ли не до драки. Но и теперь все точки над «i» расставляет актриса, играющая главную роль.

Неотъемлемой частью театрального полотно стали сценография и стилизованные костюмы, созданные художником **Сергеем Пермяковым**. Мобильные элементы декорации, которые превращались в двери комнат гостиницы или в зеркала гримерки, изящные столики в стиле барокко, венецианский портал, исторические паррики и забеленные лица главных героев вступали в спор с предметами современно-

го мира: электрогитарой, чайником и неоновой вывеской. Такое сценографическое решение вместе с очень удачным световым и звуковым оформлением как прочный каркас держит всю конструкцию спектакля. Еще одним интересным решением стало полное отсутствие «одежды сцены» — спектакль играется без кулис, занавеса и задника. Закулисное пространство подсвечено, чтобы основная сцена, как и актеры, могли предстать в этот вечер в своем фактически первоизданном виде.

Каждый раз, когда зритель перестает воспринимать героев комедии как литературных персонажей, вся театральность и наигранность исчезают. Становится понятным, что перед нами лишь маски, за которыми прячутся живые люди, способные на любовь, ненависть, зависть или хвастовство. Благодаря этому обостряются чувства, переосмысливается старинный сюжет, а герои XVIII века созвучны сегодняшнему дню.

Елена ПЛАТОНОВА
Фото Надежды БОНДАРЧУК

ЙОШКАР-ОЛА.

Идеи и страсти Достоевского

Спектакль «Сладострастники» поставлен **Владиславом Константиновым** в **Академическом русском театре драмы имени Г.В. Константинова** по собственной инсценировке романа **Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»**, последнему из великого «пятикнижия».

Писатель, мыслитель, философ, публицист, по данным ЮНЕСКО один из самых читаемых в мире, Достоевский исследовал человеческую душу, пытаясь определить глубину падения, силу раскаянья, описывал мерзости человека и его стремление к чистоте и праведности. Достоевский в последние десятилетия — один из самых «театральных» авторов в мире. Его произведения, среди которых нет ни одной пьесы, многократно экранизировались, ставились на сцене и продолжают привлекать внимание режиссеров.

Избрав для спектакля название третьей книги романа, Владислав Константинов сразу определил сверхзадачу постановки, ее нерв, внутреннее напряжение и конфликт. Темные инстинкты, страсти, борьба Божественного и дьявольского в человеческой душе. Вместе с автором театр пытается разгадать тайну человека.

Константинову удалось «объять необъятное», справиться с громадой романа, уметь сократить его, но оставив основные сюжетные линии, наиболее значимые монологи и диалоги, сохранив многообразие, сложность характеров «семейки» Карамазовых и двух женщин — Грушеньки и Катерины Ивановны. Соединив занимательность, напряженность интриги, одержимость и мощь персонажей, Константинов сумел привлечь внимание к духовным поискам героев, их мучительной борьбе с собственными низменными страстями, стрем-

«Сладострастники». Иван — А. Типикин, Дмитрий — И. Петров, Смердяков — С. Васин, Алёша — Я. Ефремов



лением к искренним и чистым душевным порывам. Противоречивые, парадоксальные поступки, боль и подлинность этих порывов сплелись в тугой узел в стремительно развивающейся истории. Точно выдерживая ритм развития страшных событий, разворачивающихся на наших глазах, в повествовании о благородстве, унижении, ёрничании, отчаянии и любви, постановщик вместе с актерами избегает и поверхностности, и торопливости. Даже ненадолго появляющиеся персонажи захватывают своей неординарностью, рождая то восхищение, то изумление, то презрение.

Плодотворным и убедительным оказался союз с художником **Борисом Голодницким**, который стал практически соавтором режиссера-постановщика. Жизнь, лишенная устойчивости и корней, прочных семейных и человеческих связей нашла свое образное воплощение в его декорациях. Пустая черно-серая сцена. Сверху, из-под колосников свисают фонарные столбы, не доходя до планшета сцены. В центре — огромный металлический маятник, раскачивающийся слева направо, словно отмеряя время, отпущенное героям, которое они так расточительно тратят на подлость, бессмысленные свары, ненависть и злобу. Время от времени сверху спускаются легкие плоские выгородки, обозначающие места действия — квартира Катерины Ивановны, дом Федора Карамазова, Мокрое, трактир...

Постановщик сосредотачивается на главных героях, словно под микроскопом разглядывая семейство Карамазовых — людей, измученных взаимными претензиями, отчаянием, не умеющих ни разобраться в самих себе, ни понять своих взаимоотношений с близкими людьми, ненавидимыми и обожаемыми, запутавшихся в умственных построениях, рождающих еще больший сумбур и отчаяние.

Владислав Константинов в интервью повторял, что его привлекала ставшая такой актуальной сегодня тема вседозволенности, страшная «базарная» идеология, об опасности которой предупреждал Достоевский, и которая буквально разъедает со-



Федор Павлович Карамазов — И. Немцев

временное общество, где все покупается и продается. Режиссер ищет истоки разлома, распада человеческой души. Не стремясь осовременить текст, который звучит по-настоящему злободневно, он нащупывает истоки деформации и как следствия деградации человеческого сознания и человеческой души. Не случайно начинается и заканчивается спектакль с появления детей, звучанием детских высоких и таких умиротворяющих голосов.

Четверо братьев Карамазовых на сцене — Дмитрий, Иван, Алексей и Смердяков. К ним выходят мальчики в подпоясанных рубашках и картузиках — трогательные, невинные создания лет пяти — восьми, открытые миру и добру. Каждый подходит к своему герою. Когда, почему наступил страшный перелом, как из этих



Грушенька — К. Немиро

прелестных детей выросли монстры, убийцы, равнодушные и жестокие казуисты? Константинов каждому дает пространство и время для раскрытия, произнесения монолога, возможности высказать свое, наиболее, иссушившее. Не разрешимые вопросы мироздания мучают Карамазовых, содрогаящихся от ненависти к фигляру и сладострастнику папаше, тщетно пытающихся найти в себе искры родственной привязанности.

В Академическом русском драмтеатре имени Г.В. Константинова крепкая, интересная, сильная труппа. Распределение ролей в спектакле «Сладострастники» стало залогом его успеха. Федора Карамазова играет **Иван Немцев**. Достаточно моло-

дой актер убедительно показывает старого сладострастника, человека, сознательно предавшегося пороку, бросающего вызов нормам человеческого поведения, попирающего самые основы человечности. Его стремление к разрушению, тяга к гибельным безднам, яростное презрение к окружающим ярко, остро передает актер, ухвативший суть этого персонажа.

Дмитрий Карамазов — одна из самых значительных фигур спектакля. **Илья Петров** сумел соединить простоту и открытость Дмитрия, который порой не может совладать с буйством собственной природы, со своим гневом и горячностью. Но в этом Дмитрии существует притягивающая к нему открытость порывов, стремлений. Бешеная любовь и ревность, не наигранное отчаяние от своего поступка: он уверен, что нечаянно убил преданного слугу Григория. Открытый темперамент, необузданность, но сохранение в душе понятий о добре и зле привлекают к этому мрачному и сильному человеку.

Сдержанность и закрытость Ивана Карамазова в исполнении **Антоня Типикина** оттеняет безудержность природы среднего брата. Казалось бы, роль менее выигрышная, разговор с чертом, который давал основание режиссерам даже выстраивать моносспектакли, где борьба с самим собой, с разрывающими душу демонами становилась предметом исследования, сокращается до нескольких фраз. И все же сухость, подчеркнутая «бескрасочность» интонаций, отсутствие ярких проявлений становятся той основой, на которой строится образ этого схоласта, бездушного теоретика зла, препарирующего человеческие сущности, не давая ни надежды, ни веры...

Алеша Карамазов **Ярослава Ефремова** негромко, терпелив, несуетен. Актер убедительно показывает человека, обладающего внутренней духовной силой, умеющего защитить доброе начало в окружающих. Его нравственная сила и твердое решение следовать нравственным заветам производят сильнейшее впечатление. **Сергей Васин** сумел показать противоречивый изломанный характер Павла

Смердякова, смесь униженности и гордыни, смертельную его обиду на человечество и привычку к незаметному существованию, жуткое внутреннее противоречие человека непростого, сведенного обстоятельствами к ничтожности.

Стремительно меняются эффектно выстроенные сцены, каждая из которых превращается в настоящий смертельный поединок воли, характеров, устремлений, заблуждений. Мир мужской сталкивается с миром женским, столь же трагическим и изломанным. Достоевский тонко, болезненно чутко ощущал женскую природу, в его произведениях не раз происходит столкновение женщины роковой, часто обольстительницы, поневоле, с девушкой благословитанной, но не в меньшей степени зависимой от страстных, порой низменных желаний. У писателя вообще не найти «ангелов», за исключением, пожалуй, Алёши Карамазова и князя Мышкина. В его «пятикнижии» мятущиеся личности, которые отдаются власти чувств и желаний, пытаются им противостоять.

Катерина Ивановна и Грушенька — антагонисты, но и сестры по страданию и драматическому борению с искусствами. Грушенька честнее, поскольку откровеннее в своих намерениях. Катерина Ивановна упивается своей жертвенностью и «правильностью», раздираемая завистью к сопернице. Владислав Константинов умеет раскрывать женские характеры. Однако в «Сладострастниках» сама концепция выстроена так, что именно Карамазовы в центре событий. Это сказалось и на героинях, хотя в спектакле им уделено заметное место. Большим драматическим напряжением отмечена встреча и диалог двух женщин, который, начавшись почти благостно, оборачивается взаимными оскорблениями и ненавистью. Грушенька **Ксении Немиро** и Катерина Ивановна **Марины Созоновой** проводят эту сцену как яростный поединок, раскрывающий характеры обеих.

Первые спектакли, отмеченные естественным волнением исполнителей, дают возможность увидеть перспективы раз-



Катерина Ивановна — М. Созонова

вития ролей. Точный режиссерский рисунок, убедительная концепция, глубина раскрытия характеров Достоевского позволяют говорить о том, что на сцене появилась яркая, неординарная работа, где традиции русского психологического театра соединились с ритмами сегодняшнего дня, где мучительные вопросы бытия оказались созвучны мыслям и намерениям тех, кто пришел на спектакль.

Премьера спектакля «Сладострастники» была сыграна **28 декабря 2021 года** в юбилей **Владислава Георгиевича Константинова**, которому в этот день исполнилось **75 лет**. Постановка «Братьев Карамазовых» была давней мечтой режиссера, который долго и серьезно готовился к освоению великого романа. По его сло-



Владислав Константинов

вам, три версии инсценировок были безжалостно отвергнуты им самим.

Владислав Константинов родился в театральной семье и детство в буквальном смысле прошло за кулисами. Имя его отца народного артиста РФ режиссера **Георгия Викторовича Константинова** носит сегодня русский академический театр Йошкар-Олы. Мать — народная артистка РФ **Нинель Константинова** — играла в том же театре. Театр стал местом работы, судьбой, призванием, главной любовью всей жизни Владислава Константинова. Выпускник ЛГИТМиКа, он возглавлял **Ставропольский академический театр драмы имени М.Ю. Лермонтова, Костромской государственный драмтеатр имени А.Н. Островского, Республиканский русский театр**

драмы и комедии в республике Калмыкия (Элиста), успешно работал режиссером-постановщиком в **Государственном академическом Малом театре**, ставил спектакли во многих российских городах.

С ноября 2018 года Владислав Константинов является художественным руководителем Академического Русского театра драмы имени Г.В. Константинова в Йошкар-Оле. Его постановки отличает умение раскрыть автора, почувствовать неповторимое своеобразие стиля драматурга или писателя, стремление к яркой, но лаконичной форме, продуманность деталей и умение работать с актером, раскрывать индивидуальность исполнителей, находить новые краски в их творческой палитре. Хранитель лучших традиций русского театра, Владислав Константинов остается художником, умеющим слышать время, тонко чувствующим вызовы сегодняшнего дня.

Владислав Константинов является исполнительным директором и одним из создателей межрегиональной общественной организации **Ассоциация русских театров РФ**. Объединение русских театров в республиках России, сотрудничество с русскими театрами, работающими за рубежом, особенно коллективов бывших советских республик — предмет заботы и пристального внимания Владислава Константинова, возглавляющего ежегодный Международный фестиваль русских театров **«Мост дружбы»**.

В конце 2021 года Академический русский театр драмы в Йошкар-Оле возглавил опытный менеджер **Владимир Мишарин**, учредивший при поддержке Министра культуры, печати и по делам национальностей Республики Мари-Эл **К.А. Иванова** премию имени Г.В. Константинова. Первым лауреатом по праву стал Владислав Константинов, достойный продолжатель дела своего отца.

Желаем Владиславу Георгиевичу больших творческих успехов и, конечно, здоровья и энергии!

Валентина ФЁДОРОВА

Фото предоставлены театром

КИНЕШМА. Повесть о Полевом

Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского — уникальный. Он единственный в России, носящий имя выдающегося русского драматурга с первого дня своего существования. Усадьба Островского Щельково находится в нескольких километрах от города. Имя Островского наряду с почетом налагает большую ответственность. В репертуаре всегда были, есть, и, надеемся, будут спектакли по пьесам Александра Николаевича, что одновременно влияет на подбор репертуара. Основное место, помимо Островского, в нем занимают отечественные классики, но и спектаклям по современным пьесам здесь дают увидеть свет рампы. Несколько лет назад была достигнута договоренность с автором пьесы «Повесть о настоящем» Александром Игнатовым, а на ее постановку пригласили молодого режиссера **Бари Салимова**.

Бывает, человеку или спектаклю не везет. Все вроде бы хорошо, удачно, но «не вовремя» поставили. Здесь как раз тот самый случай. Репетиции проходили, когда пандемия наложила огромный отпечаток на работу всех театров, в том числе и Кинешемского. Премьера состоялась на фестивале камерных театральных форм «**Островский FEST**» здесь же, в Кинешме. Спектакль также участвовал в **IV Всероссийском театральном фестивале имени В.С. Розова** в Ярославле, пройдя довольно серьезный отбор среди многих претендентов. То есть на судьбу, казалось бы, жаловаться грех. Но вот в Кинешме на своей сцене он играет до обидного мало. А заслуживает, как представляется, явно большего.

Говорящее название «Повесть о настоящем» — одновременно и отсылка к повести **Бориса Полевого** «Повесть о на-

«Повесть о настоящем». Ольга — П. Галкина, Борис Полевой — И. Павликовский





Гнатенко — К. Комаров, Тамара — Т. Копчинская

стоящем человеке», и, если рассуждать более отстраненно и широко, повесть о действительно настоящем, главном и единственном в жизни: оставаться честным перед собой до конца. Даже в нечеловеческих условиях. По жанру спектакль относится к антибайопик, в программке обозначен как «эхо войны». Причем уточнение не делается, какой именно войны: войны вообще, не-мира. Писатель-фронтовик Борис Кампов, писавший под псевдонимом Полевой, обласканный наградами и премиями, совершенно так же, как и вознесен, может быть раздавлен, уничтожен, смешан с пылью в несколько секунд. И усилий никаких прилагать для этого не нужно, достаточно одного решения не самого, может быть, высокого начальства. Или высокого. Борис Полевой в исполнении двух актеров, играющих в очередь, — **Алексея Дрягина** и **Ильи Павликовского** — совершенно разный. У Павликов-

ского он солиднее, основательнее. У Дрягина Полевой нервный, острый, рефлексирующий.

Время действия пьесы и спектакля — Вторая мировая война и послевоенное время. Борис работает над повестью о безном летчике Алексее Маресьеве. Как известно, это произведение Полевой написал лишь после того, как услышал в Нюрнберге признание одного из главрей нацистов Германа Геринга о роке и неразрешимой загадке восточного человека для рациональной фашистской машины. После этого повесть была написана очень быстро, за девятнадцать дней.

Место действия — Нюрнберг 1946 года и город Калинин (нынешняя и до советского времени Тверь), Калининский фронт, начало войны, огромные людские потери. Впрочем, они везде были большими. В спектакле многое сделано и выражено и звуковыми средствами (потому и «эхо войны»), и светом. Он наполнен множе-



Борис Полевой — И. Павликовский, Тамара — Т. Копчинская

ством метафор и одна из них — летящий пепел или снег. И то, и другое — символ забвения. Человеческий разум не в силах вынести ужасов войны. Недаром настоящие фронтовики с большой неохотой вспоминали фронт и еще реже говорили о войне.

Пространство спектакля поделено на две части — мирную и военную. В «мирной» половине неяркий свет настольной лампы под зеленым абажуром, письменный стол с зеленым сукном и пишущей машинкой на нем, из радиоприемника негромко звучат танцевальные мелодии — все приметы так необходимого людям мира, покоя. Даже в казенном уюте небольшой комнатки в Нюрнберге, куда каждый вечер приходит Борис, чтобы диктовать свою повесть машинистке, он может позволить себе немного расслабиться, но работа снова возвращает его к воспоминаниям о войне. Его временная помощница, машинистка Ольга (**Полина Галкина**) — усталая фронтовичка. Дефицит человеческого — любви, теплоты — пробуждает в ней не только материнскую

заботу, но вполне яркое женское чувство. Вместе с тем в другой, «параллельной реальности», в снах-воспоминаниях Бориса возникает юная Тамара (**Татьяна Копчинская**) и фронтовой ординарец Полевого Гнатенко (**Константин Комаров**). Тамара трепетна и чиста, Гнатенко из той породы, что незаметен, но без таких надежных людей на войне никак не обойтись. Образы-воспоминания о фронтовых друзьях — то, из чего рождаются герои повести Полевого, повести о «настоящих людях и о настоящем времени». Здесь хочется отметить крепкий актерский ансамбль, видна большая и кропотливая работа режиссера с каждым актером над ролью и взаимоотношениями персонажей внутри спектакля.

Визуальный ряд спектакля символичен: на авансцене выставлен ряд оловянных солдатиков. Они изначально «неживые», то есть жертвы неизбежны, человеческая жизнь на войне всего лишь «ресурс». В «военной» части спектакля зрители погружаются в атмосферу хаоса: всюду взрывы и грохот, всполохи огня.



Гнатенко — К. Комаров, Ольга — П. Галкина, Борис Полевой — И. Павликовский

С резким железным звуком падают один за другим оловянные солдатики. Со свистом режет воздух «шашка» из деревянного прутика в руках Гнатенко во время атаки. Еще одна аллюзия — ивовый прут как средство поиска воды, чистоты там, где только грязь и кровь. Декорации войны — обугленная часть какого-то строения, обломки кирпичной стены. Оживляют эти условные признаки разрушенного пространства настоящие огонь и вода — огонь фронтовой спиртовки, вода, смывающая кровь и усталость. Они появляются в мирной и военной частях спектакля как элементы стихии, как символы войны и мира (художник-постановщик — **Александр Виноградов**). Артисты одеты в военную форму, потому что даже в послевоенное время люди не сразу расстаются с одеждой, в которой прожили четыре долгих года. Звуковой ряд выстроен через различные шумы и голоса: голоса живых и мертвых. «Пора нам», — прощаясь, произносят Тамара и Гнатенко. Призраки войны, которые не отпускают Полевого ни в одном сне, ни в одной

попытке забыть. И в громком эхе этих слов, «эхе войны», зрителю слышится: «по ранам, по ранам!». Война для нас, сегодняшних зрителей, до сих пор незаживающая рана...

Жертвенность героев «Повести о настоящем» оборачивается несвободой и внешней, и внутренней. Люди защищают родную землю от оккупантов, но продолжают служить своим «кровопийцам». Этот конфликт времени неразрешим. Полевой комплексует перед западными коллегами, но он заложник обстоятельств. Он не может не понимать, что несвободен и существует в том узком коридоре возможностей, какой ему позволяют занимать. Ольге жаль Бориса, у нее любовь именно такая: жалеет — значит любит. Она видит Полевого и в «минуту славы», и поверженным. Ему припомнили просьбу о встрече с Герингом, пусть это было всего лишь попыткой. Неважно. Растоптать можно любого. Не жалко никого. Репрессивная машина — всего лишь машина, но в действие ее приводят такие же бездушные люди.

Сцену «слова» Полевого каждый из актеров играет по-своему и каждый — убедительно. Сочувствие испытываешь к герою Ильи Павликовского еще и потому, что он крупный, габаритный. Чтобы сломать физически сильного человека, нужно приложить большие усилия. У персонажа Алексея Дрягина богаче палитра чувств, таких жалко как-то более пронзительно. В нем нет особой геройской стати, он обыкновенный человек, каких много, кто просто хотел прожить настоящую жизнь. Но в такую эпоху это трудно, практически невозможно — слишком сильна зависимость от случая...

В финале на заднике появляется список многочисленных отечественных и иностранных наград и международных премий, регалии и должности писателя Бориса Полевого. Вспоминаются строчки **Иосифа Бродского** из стихотворения «На смерть Жукова»: «Спи! У истории русской страницы / хватит для тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою». Схожие мысли рождает спектакль Бари Салимова.

Александр ВОРОНОВ
Фото Евгения ПАНКРАТОВА

САМАРА. Коварство и любовь на одной сцене

Две последние премьеры в Самарском академическом театре драмы имени М. Горького вышли в канун наступающего 2022 года, подарив публике праздник новых встреч с их любимыми актерами, которых знает весь город. Собственно, праздник начинается уже в фойе, где в театральной лавке можно приобрести уникальные вещицы — фирменные майки Самарского театра драмы, фотографии актеров и даже шоколад с их портретами, и, конечно же, подарочные букеты для тех, кто не успел купить их в городе, чтобы вручить на сцене своим кумирам. И нас призывают помнить историю театра: в фойе стоят памятные бюсты **Петра Монастырского** и **Вячеслава Гвоздкова**, руководивших театром долгие годы. И — неизменно трогательное внимание к зрителям после спектакля: автобусы всех городских маршрутов ждут прямо у входа, что крайне важно, поскольку Самара — огромный город, добраться из конца в конец которого бывает непросто...

Спектакль «**Все любят Памелу**» по пьесе **Джона Патрика** поставил художествен-

ный руководитель театра **Валерий Гришко** к юбилею народной артистки РФ **Жанны Романенко**. За долгие годы работы здесь она стала патриархом этой сцены, а я еще помню молоденькую Жанну начала 70-х, игравшую в «**Бесприданнице**» главную роль. Она изменилась мало: всё тот же польхающий взгляд, распахнутые глаза, торжественная осанка и красиво резонирующий голос, в гулком объеме которого слышна великолепная театральная школа.

Безусловно, пьеса «Дорогая Памела» задана для **Жанны Романенко**. История о выброшенной на обочину жизни старушке (правда, Романенко старушкой не станет никогда!), потерявшей все, но сохранившей оптимизм и жажду жизни, скитающейся по помойкам, но делающей это весело и легко, и главное — не растерявшей душевного тепла и способности любить ближнего. Именно в ее лачугу попадает компания молодых аферистов, которые составляют адский план оформления посмертной страховки на добрейшую Памелу и, следовательно, ее убийства. Их трое: Брэд (**Алексей Егоршин**), его подруга Глория (**На-**



«Все любят Памелу». Памела — Ж. Романенко

«Все любят Памелу». Сцена из спектакля





«Тартюф». Эльмира — Н. Прокопенко, Тартюф — Д. Евневич

дежда Якимова) и их идейный наставник Сол Бозо (**Владимир Гальченко**) — отменный пройдоха, вся же троица выдает себя за парфюмерных бизнесменов.

Однако Памела столь добра и полна сострадания к этим проходимцам, что об ее доброту, само собой, разбивается все дурное, все коварное и злоумышленное. Она попадает в аварию, но выживает, получает сердечный приступ, но остается с нами, поскольку как же теперь новым друзьям без ее великой и нежной опеки? Непрерывно возрождающаяся после ударов судьбы, беззащитная, хрупкая, ранимая, она воплощает идею во что бы то ни стало «полюбить ближнего», и эта идея способна преобразить даже отпетых негодяев — что и происходит на наших глазах.

Трогательная и наивная, Памела меж тем способна явить пример отличного вкуса (ведь в человеке, как мы знаем, должно быть всё прекрасно...). И мы с удовольствием отмечаем ее очаровательный гардероб. Это гардероб тех, кто никогда не

сдастся ударам судьбы. У Памелы стильный плащ с капюшоном, элегантный вязанный кардиган, кружевные белые митенки, шляпка с цветком; есть еще светлое платье с длинной бахромой и щеголеватый клетчатый костюм с бантом под грудью, кремовый пеньюар, голубая вязаная накидка, серьги с подвесками и босоножки на каблучках. Вот такая она — трепетно ищущая друзей вокруг своего одиночества, милая, нежная, вечная, зовущая нас к любви...

...**Мольеровского «Тартюфа»** поставил **Александр Кузин**, подарив самарской сцене изысканный опус старинного стиля, исполненный в гамме крем-брюле. Великолепные костюмы тона молочного шоколада, придуманные **Яниной Кремер**, уносят нас прямоком в XVII век, отрывая от сиюминутной реальности и предлагая полюбоваться красивыми людьми с изысканными манерами. Это спектакль бесхитростного и изящного классического стиля, рассказывающий о том, что охота за недвижимостью существовала во всякие времена.



«Тартюф». Тартюф — Д. Евневич

«Вечный обманщик», вечный охотник до чужого проник в доверчивое семейство Оргона, которое каким-то непостижимым образом оказалось охваченным фанатизмом преданности к фальшивому святоше. Сам Оргон (**Владимир Сапрыкин**) и его матушка госпожа Пернель (**Елена Лазарева**) словно бы соревнуются друг с другом в преданности и обожании, произнося неистовые тирады во имя Тартюфа. И оба, кажется, на грани безумия от экстаза чувств. Дочь Марианну (**Ольга Жукова**) разлучают с ее женихом Валером (**Максим Горюшкин**), дабы выдать замуж за Тартюфа. И жена Оргона, красавица Эльмира (**Наталья Прокопенко**), не избежала искушения обмана. В знаменитой сцене ее соблазнения Тартюфом оба достойны друг друга — виртуозный фокусник и скачущая красавица, дающая себя увлечь в смелую эротическую игру.

Кто же он, наш «вечный обманщик» 2022 года? **Денис Евневич** вписал достойную главу в перечень блестящих исполните-

лей этой роли. Вместе с режиссером они выстраивают ее с иезуитской фантазией и мрачным вдохновением. В его Тартюфе много блеска и юмора, он сардонически смешон. И очень опасен. Он хочет показаться нам юродивым — голова вбок, глаз скошен, бритый череп с огромной черной бородавкой. Но дьявольская артистичность трансформирует образ бесконечно, и вскоре нам становится не по себе от кривой улыбки, тотального цинизма и веселой победоносности, с которой этот лже-святоша движется к финалу. Дом Оргона уже в его руках, подписана дарственная, разрушаются стены и балконы, и всё наивное семейство напоминает сбившихся в кучку изгнанников. Что было бы, если бы не король Людовик XIV (**Михаил Гришухин**), в сиянии своего величия давший делу обратный ход? Так что, осторожно, осторожно, господи: «вечный обманщик» во все времена не дремлет.

Ольга ИГНАТЮК

Фото предоставлены театром

НА ВСЕ ВРЕМЕНА

XII Международный фестиваль-конкурс «Авангард и традиции» в Гатчине

Театральные встречи любительских театров и театров-студий в **Гатчине Ленинградской области** событие всегда долгожданное. И потому, что каждые два года фестиваль «**Авангард и традиции**» дает возможность увидеть работы лучших российских и зарубежных коллективов, собирая полные зрительские залы; и потому, что в течение нескольких дней **Гатчинский городской Дом культуры** наполняется энергией чистого творчества, объединяя участников на театральных показах и перформансах, актерских лабораториях и режиссерском форуме.

Двенадцатый по счету фестиваль совпал с **225-летием** Гатчины и **60-летием народного театра «За углом»**, ставшего в 1989 году автором идеи «Авангарда и традиций», которая нашла поддержку **Российского отделения Международной ассоциации любительских театров (АИТА), Союза театральных деятелей РФ, Комитета по культуре и туризму и Дома народного творчества Ленинградской области, администрации Гатчинского района.** А е-

ли еще углубиться в прошлое, вспомнить Гатчину времен будущего императора Павла I и созданный им 177 лет дворцовый театр, где с удовольствием разыгрывали любительские пьесы, можно прикоснуться к истокам театральной истории города. Проведем линию к сегодняшнему дню и убедимся, что фестиваль «Авангард и традиции» — ее логическое продолжение.

Радость игры

Участниками отборочного конкурса стало более 80 российских и зарубежных театров и студий. Двенадцать лучших спектаклей вошли в афишу фестиваля, но, по понятным причинам, связанным с пандемией и сложностями пересечения границы, в Гатчину смогли приехать только девять коллективов. Самым дальним по географическим меркам стал **музыкальный театр «Верона»** из **Екатеринбурга**, созданный почти десять лет назад студентами Уральского федерального университета. Начинали с известных мировых мюзиклов, успешно выступая на многих фестивалях, но со



*«Вокзальные истории».
А. Румянцева
и А. Удальцов.
Безусловный театр
под руководством
Евгения Царева
(Санкт-Петербург)*

Photo (c) Instagram.com/for_nika



Е. Шохина в моноспектакле «Судите нежно обо мне...». Народный театр «Городок» (Сосновый Бор, Ленинградская область)

временем в репертуаре «Вероны» появились авторские музыкальные спектакли. Один из таких смелых творческих экспериментов — современная история по мотивам русской народной сказки «**Василиса Прекрасная**». В мюзикле «**Василиса**» почти незаметны переходы от сегодняшнего дня к миру фантазий, действие выстраивается по законам добра, но без излишней назидательности. Спектакль поставил **Александр Патрушев** (он же автор инсценировки и текстов песен), музыку написали **Дмитрий Постников** и **Ирина Салихова**, хореографический рисунок придумала **Лариса Лешонок**.

Еще одну музыкальную историю, уже петербургскую, сыграли артисты **Школы Джаза и Мюзикла** из **Санкт-Петербурга**. Постановку по мотивам книги **Алексея Бобринского** «**Эрмитаж. Петербургская сказка**» создали режиссер **Виктория Сарвина**, хореограф **Мария Шалагина** и педагог по вокалу **Александра Карпенко**, назвав свою работу спектаклем-экскурсией. Жанр определен очень точно, потому что вслед за симпатичными эрмитажами — зага-

дочными обитателями Эрмитажа и старинных дворцов — мы совершаем прогулку по городу Петра, проникаемся его величием и неповторимостью.

О нашей реальности, когда разобщенность с родными и друзьями неумолимо приводит к неумению услышать и понять друг друга, размышляли актеры **студенческого театра «Версия»** из **Санкт-Петербурга** в своей новой работе «**Это все она**» по пьесе **Андрея Иванова**. Режиссер **Нина Евдокимова** создала спектакль жесткий и честный, но сумела найти верные интонации, чтобы сказать: выход есть всегда. Равнодушие и душевная глухота превращают жизнь человека в нелепый маскарад, и написанная много лет назад абсурдистом **Славомиром Мрожеком** пьеса «**Вдовы**» созвучна сегодняшнему дню. Одноименную комедию с элементами абсурда в постановке **Лилии Муха** представила на фестивале **Московская театральная лаборатория Mostlab**.

Смехом, слезами, искренностью наполнен спектакль **народного молодежно-го театра-студии «Дети понедельника»**



«Билокси блюз». Сержант Туми — П. Шмелев, Арнольд Эпштейн — К. Грицан.
Народный театр-студия «Закулисье» (Пушкин)

из **Сортавалы Республики Карелии**. Режиссер **Артур Ладышев** поставил пьесу **Евгения Унгарда «День космонавтики»** как притчу об одиноких женщинах в условиях угасания маленьких российских городков и сумел наполнить ее светлой щемящей печалью. Завклубом Лидка **Елены Писаренко**, безработная «огородница» Нюшка **Анастасии Сапроновой**, продавщица сельмага Зинка **Юлии Качановой** очень разные в эмоциональных проявлениях и сокровенных мечтах об идеальном мужчине. И неважно, кто он — Космонавт, Ихтиандр, Министр (**Максим Татинен**) — эти наивные фантазии дают им надежду и силы жить дальше.

Как и «Дети понедельника», уже не в первый раз на фестиваль «Авангард и традиции» из **Санкт-Петербурга** приезжает **Безусловный театр** под руководством **Евгения Царева**, и это всегда искрящаяся радостью творчества спектакли. Студии уже шесть лет, и ее можно назвать ступенью к созданию в перспективе первого в России профессионального коллектива, где будут играть люди с ограниченными физическими возможностями. В Безус-

ловном театре собрались талантливые актербуржцы, мечтающие о сцене, готовые почти каждый день заниматься сценическим мастерством, репетировать, работать над образами своих персонажей. Это счастье живого общения, серьезный труд актеров и театральных наставников — художественного руководителя студии **Евгения Царева**, педагога по сценической речи и режиссера **Майи Королевой**, режиссера **Артемия Миллера**, педагога по вокалу **Ольги Буйоловой**, педагога по сценическому движению **Сергея Салеева**, звукорежиссера **Федора Соболева**. А результат — всегда интересные постановки на основе знакомой и любимой классики, сыгранные легко, иронично, непринужденно. В Гатчине актеры **Безусловного театра** рассказали «**Вокзальные истории**» по произведениям **Аркадия Аверченко**, **Надежды Тэффи**, **Евгения Обухова**. Особенности человеческих характеров, хитросплетения жизненных поворотов и юмор, с которым герои сюжетов принимают данность, наполняют спектакль жизнелюбием и светом. Благодаря режиссуре **Евгения Царева** и **Артемия Миллера** да-



«В погоне за Дон Жуаном». Дон Диего — Д. Белькин, Дон Алонсо — А. Папулов. Народный театр «За углом» (Гатчина)

же небольшие роли здесь объемные и запоминающиеся, в них с особой ясностью проявляется комединый дар **Анастасии Румянцевой**, **Алексея Удальцова**, **Ольги Левенец**, **Климентия Степнова**.

К судьбе неординарной женщины — американской поэтессы **Эмили Дикинсон** — прикоснулся **народный театр «Городок»** из **Соснового Бора Ленинградской области**. Автор идеи и постановки моноспектакля «Судите нежно обо мне...» по пьесе **Уильяма Люса Сергей Сулим**, художник **Ирина Бутузова** и сценограф **Анна Шохина** посвятили свою недавнюю премьеру 135-летию со дня ее ухода. Со сцены звучат стихи в переводе **Георгия Бена**. В середине XIX века **Эмили Дикинсон** приходилось ломать устоявшиеся взгляды общества, из восьми сотен стихотворений ей удалось опубликовать меньше десяти, и только после смерти открылся подлинный масштаб поэтического дарования, в будущем оказавшего влияние на американскую и мировую литературу. **Эмили Дикинсон** жила затворницей, погрузившись в собственный мир, и актриса **Елена Шохина** сумела передать его глубину, утонченность и хрупкость.

Армейскую историю «**Билокси блюз**» по пьесе **Нила Саймона** поставили с актерами **народного театра-студии «Закулисье»** из города **Пушкина** режиссеры **Ирина Никитюк** и **Анатолий Трухин**. В жизни новобранцев в самый разгар Второй мировой много смешного, печального, а иногда по-настоящему страшного. Война деформирует душу, как это происходит с сержантом **Туми** в исполнении **Павла Шмелева**, или выковывает из вчерашнего мальчишки настоящего воина. **Арнольда Эпштейна**, блестяще сыгранного **Константином Грицаном**, можно назвать символом несломленного духа. И в данном случае речь не только о поле битвы.

Сложный выбор встал перед двумя героями пьесы **Дмитрия Белькина «В погоне за Дон Жуаном»**, которую он не только поставил в **народном театре «За углом»**, но и сыграл в ней вместе с **Александром Папуловым**. Два брата, недотепы и деревенщины, по настоянию отца должны отомстить **Дон Жуану** за поруганную когда-то очень давно честь сестры, но на деле выясняется, что отнять чью-то жизнь совсем не просто. В спектакле много забав-

ных коллизий, актеры создают колоритные портреты своих персонажей, но постепенно приводят зрителя к размышлениям о внутренней свободе. Гоняясь за Дон Жуаном, они оказались в клетке старых обязательств и обид и почти потеряли себя. Хорошо, что в финале их кровавое путешествие было сном, и теперь можно пойти своей дорогой и почувствовать настоящую радость жизни.

Счастье признания

На фестивале «Авангард и традиции» уже не в первый раз вручают премию «Признание», учрежденную больше десяти лет назад **Союзом театральных деятелей РФ** за вклад в развитие любительского театрального движения. Высокая награда, предполагающая также почетный диплом и серебряный нагрудный знак, в творческой среде имеет особую ценность. Потому что премия «Признание», направленная на повышение престижа профессии режиссера любительского театрального коллектива, присуждается лучшим из лучших.

В этот раз в Гатчине аплодировали трем прекрасным женщинам, для которых служение театру стало делом жизни. Среди них — **Татьяна Тимонина**, создатель и художественный руководитель театра «Секрет» из **Тольятти**, выпускница Театрального института имени Б.В. Шукина. Педагог и режиссер, она поставила более 30 спектаклей для детей и взрослых, многие из которых в разные годы становились лауреатами всероссийских и международных фестивалей в Самаре, Похвистневе, Казани, Республике Башкортостан, Франции, Литве, Чехии. Одна из лучших работ Татьяны Тимониной, посвященная легендарной Эдит Пиаф, была показана на сцене Театрального центра СТД РФ «На Страстном».

Двадцать лет руководит театром-студией «Синий краб» из **Нижнего Новгорода** **Елена Шульгина** — режиссер, поэт, создатель глубоких, удивительных по форме, наполненных живой музыкой спектаклей. За это время «Синий краб»



Лауреаты премии «Признание» СТД РФ **Е. Шульгина**, **Т. Тимонина**, **Ф. Бабаджанян**

стал репертуарным театром и завоевал своего зрителя, а в его фестивальной истории значимые награды крупных всероссийских и международных театральных форумов. Сегодня он объединяет команду талантливых преподавателей и шесть актерских трупп, где играют около 80 человек.

Филомине Бабаджанян основала в 1999 году в **Омске** молодежный театр «Третий круг», прошедший непростой путь, заявивший о себе на многих фестивалях в России и за рубежом. «Третий круг» уже давно стал в своем городе центром настоящего творческого притяжения неординарных и равнодушных людей. Спектакли Филомине Бабаджанян — всегда событие, потому что они знакомят с лучшими образцами драматургии и музыки и погружают, по отзыву одного из зрителей, в настоящее волшебство.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ЕЩЁ НЕ ВСЁ СЫГРАНО

2 февраля отметила юбилей актриса **Галина ХВОСТИКОВА**. Вот уже **15 лет** Галина Геннадьевна служит в **Камышинском драматическом театре**, а ее театральный опыт насчитывает **35 лет!**

Не попасть под обаяние этой актрисы невозможно. Каждый ее выход на сцену — искренний и трогательный, зажигающий и волнующий...

Ролей было сыграно столько, что на описание их понадобилась бы целая книга: **Северо-Казахстанский государственный областной театр драмы им. Н.Ф. Погодина** помнит ее главные роли в спектаклях «**Я — женщина**» **В. Мережко**, «**Беда от нежного сердца**» **Вл. Соллогуба**. То была сильная школа, много гастролей по всему Советскому Союзу. Галина Геннадьевна всегда с теплом вспоминает режиссеров, с которыми работала: **И. Милованова**, **Н. Воложанина**, **Б. Голубицкого**, **В. Королько** — каждый из них вложил в юное дарование частичку своего таланта.

В жизни Галины Геннадьевны было три театра. После Погодинского — **Республиканский русский драматический театр Мордовии (Саранск)**, куда семья Хвостиковых переехала в связи с известными событиями 90-х годов, а третий — Камышинский драматический. Сюда **Юрий Михайлович Хвостиков**, в то время главный режиссер **Саранского театра**, приехал на разовую постановку спектакля по пьесе **О. Уайльда «Веер леди Уиндермиер»** под названием «**История о хорошей женщине**». Так и осталась чета Хвостиковых в Камышине — понравился и театр, и теплый зрительский прием.

Камышинские театралы наверняка помнят и **Аллу** в «**Школе соблаз-**



на» В. Азерникова, и **Красавину** в спектакле «**Где любезная моя?**» **А.Н. Островского**, а еще были **Фери** из «**Странной миссис Сэвидж**» **Дж. Патрика**, **Матильда** из спектакля «**Моя профессия — сеньор из общества**» **Д. Скарначче** и **Р. Тарабузи**, **Эмили Холбрук** («**Мой прекрасный монстр**» **Монка Ферриса**), **мадам Аркати** («**Неугомонный дух**» **Ноэла Коурда**), **мещанка Мигачева** («**Не было ни гроша, да вдруг алтын**» **А.Н. Островского**).

И сегодня роли Галины Геннадьевны такие же яркие и характерные. В премьере **111-го** театрального сезона, лирической комедии «**Выходили бабки замуж**» актрисе прекрасно удалось

передать жизнерадостный и непосредственный характер героини, которая хранит в душе глубокую печаль одиночества. А какой сильной и проникновенной получилась эпизодическая роль в трагикомедии **«С любимыми не расставайтесь»** по пьесе **А. Володина**. Героиня Галины Геннадьевны своей историей усилила эмоциональную кульминацию спектакля. Так не играют, так живут на сцене. Чувствуется классическая театральная школа. Молодому поколению артистов невероятно повезло работать с актрисой такого уровня на одной сцене.

А некоторым еще и повезло у нее обучаться. С **2014 года** Галина Геннадьевна преподавала в **Камышинском филиале Волгоградского государственного института искусств и культуры** сценическую речь.

В юбилей актрисы, конечно же, хочется вспомнить и отметить каждую роль, потому что все они оставили в сердцах добрый свет, открыли какую-то сокровенную тайну.

Из отзывов зрителей понятна сила таланта артистки: *«...во всех ролях живет с полной самоотдачей...»* (**«Изобретательная влюбленная»**, **Лопе де Вега**), *«...при всей скромности отведенной ей роли — это тот персонаж, без которого спектакль был бы невозможен»* (**«Собачье сердце»**, **М. Булгаков**), *«...яркая, эмоциональная актриса. Ее сценические образы, как правило, запоминаются живостью, особой характерностью...»* (**«Без меня меня женили»**, **Ф. Крещ**).

Театр для актрисы — значительная часть праздника под названием Жизнь. По крайней мере, именно такое впечатление складывается после общения с Галиной Геннадьевной. Столько позитива, столько огня и бесконечной энергии!

Существует такое мнение, что артисту нередко бывает тесно в том даре,

который отпущен ему с небес. Отыграв спектакль, понимая, что можешь и хочешь сказать больше, начинается поиск себя в ином творчестве, созвучном стремлению создать еще что-то прекрасное. Так и с Галиной Геннадьевной — ее куклы ручной работы таят доброту, которой сполна наделена мастерица, и даже частичку театра, потому что каждая куколка — как героиня нового спектакля, а может быть и прошлого...

Невозможно не отметить и прекрасный голос артистки. Песни в ее исполнении с замиранием сердца слушали на фестивалях **«Поют драматические артисты»**, в том числе **Международном им. А. Миронова**, где Галина Геннадьевна стала лауреатом.

Но самое главное достижение и материнская гордость — это сын, продолжатель творческой династии, актер кино, театра и озвучивания, режиссер дубляжа, ученик **Виталия Соломина**, **Александра Линькова** — **Илья Хвостиков**. Голос культовых персонажей, знакомых нескольким поколениям: **Жан-Батист Гренуй** из фильма **«Парфюмер: История одного убийцы»**, **Бильбо Бэггинс** из **«Хоббита»**, **Сэм Уитвик** из **«Трансформеров»**, **Джейкоб Блэк** из **«Сумерек»**. Илью можно услышать в радиопостановках по произведениям **Н. Лескова**, **В. Кондратьева**, **Ф. Дюрренматта**.

В целом, все удалось, свершилось и продолжает свершаться с новыми постановками и новыми ролями.

Сердечно поздравляем Галину Геннадьевну с юбилеем! Желаем еще много-много творческих лет, признания и любви зрителей! Еще далеко не все сказано и не все сыграно.

Коллектив Камышинского драматического театра



«О преступлении». Раскольников — А. Попов (в центре)

«ПОМУТИЛОСЬ СЕРДЦЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ»

До начала спектакля минут пять... Зрители, еще не успевшие занять свои места в зале театра «АпАрте», вместо привычного звонка слышат вой сирены. А на сцене, как бы за тактом, уже идет работа опергруппы: место преступления обтянуто полосатой лентой, плотненький господин, не расстающийся с выдавшим виды портфелем (как у Жванецкого), дает необходимые распоряжения, кто-то фотографирует (фотоаппарат 1960–1970-х, с прикрепленной вспышкой). Театр вовсе не занимается пошлым «осовремениванием» классики, дело, конечно, не в механическом приближении реалий великого романа **Ф.М. Достоевского** к сегодняшнему зрителю. А что касается зрителя молодого, то не думаю, что для него бо-е годы прошлого века ближе, чем бо-е позапрошлого.

Какие-то костюмы герои спектакля «**О преступлении**» могли носить в XIX веке, какие-то в XX, что-то, совсем простое, могут носить и сегодня. Режиссер **Андрей Любимов** не «осовременивает» роман Достоевского, он подчеркивает, что эта история — вневременная. Действие происходит в черном кабинете, снабженном рядом дверей. По центру кусок стены может выдвигаться вперед, тогда он становится параллелепипедом, оснащенный с каждой стороны дверями и способным вращаться вокруг собственной оси. Эта часть декорации играет роль входа в квартиру старухи-процентщицы Алёны Ивановны. На пустой сцене — только «голая» железная кровать. При необходимости появляются самые простые складные стулья. Конечно, это пространство значительно больше реальной камер-

ки, в которой обитает Раскольников, но режиссер вместе с художниками **Анной Сафроновой** и **Елизаветой Зеленской** добивается ощущения, описанного Достоевским: мы будто находимся внутри гроба. При этом его пространство расширяется видеорядом — титрами, отдельно снятыми черно-белыми сценами убийства Алёны Ивановны и ее сестры Лизаветы, сценами в парадном их дома и не только. Скажем, знаменитая сцена чтения про воскресение Лазаря из Евангелия иллюстрируется... комиксами. Поданы они удивительно деликатно. Их будто кто-то рисует на наших глазах, создается ощущение, что этот кто-то — ребенок. Да мы и слышим в этот момент именно детский голос.

Игровые сцены сняты весьма органично, употребляя модное нынче словечко: атмосферно. Видео, кстати, позволяет избежать натурализма — мы видим только взмахи топора в руках Раскольникова, его несчастные жертвы скрыты от нас за углом.

У Достоевского будто кто-то ведет Раскольникова к преступлению. Внимательный читатель помнит, что именно стечение обстоя-

тельств подталкивает его к решительному шагу. Последняя капля — топор, который он не может взять из кухни, но судьба (судьба ли?) подбрасывает ему другой, торчащий под лавкой в дворницкой... «Не раскусок, так бес!» — подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно». И потом, много времени спустя, когда Раскольников уже признается Соне Мармеладовой в содеянном, она ему скажет: «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..» И через две реплики Родион Романович ответит Соне: «...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил». Эта тема, отчетливо прописанная у Достоевского, — ключевая для режиссера спектакля. Бесы, черти преобразены во внутренних демонов Раскольникова (терминология может быть разной, важна суть). Эти демоны визуализированы — на сцене действуют персонажи в черном, вместо лиц — белые маски. Да и сам Раскольников с самого начала появился в белой маске, в ней он излагал главные тезисы своей теории про две категории людей.

Для демонов хореографом **Ириной Скрипкиной** придумана яркая, рваная

Катерина Ивановна — Л. Соловьева, Мармеладов — А. Беляев





Лужин — М. Пярн, Соня Мармеладова — К. Мон Сор

пластика, они наушничают, подначивают, провоцируют Раскольникова и главное — именно они, озаренные кроваво-инфериальным светом, вручают Раскольникову топор. Он его отталкивает, сопротивляется, но топор, пристегнутый к тросу, пролетев чуть ли не над головами зрителей, как бумеранг, возвращается к Раскольникову, тот уворачивается, но демоны сильнее — они заставляют его взять топор.

От выбора артиста на роль Раскольникова зависит почти все. Если нет такого артиста, не будет и спектакля. К счастью, в театре «АпАрте» такой есть — **Андрей Попов**. Он — почти ровесник своего героя. На сцене выглядит особенно художавым, нервным, терзаемым собственными вопросами, обращенными к себе и к миру. Он редко смотрит в глаза собеседнику, часто погружен в себя. При этом его взрывной темперамент то и дело вырывается наружу, кажется, что внутри него бушует конфликт между сердцем, наделенным состраданием, как у князя Мышкина, и рассудком, отравленным собственными демонами. В какой-то момент он поднимает на плечах торец

кровати, которая давит на него неимоверным грузом. Андрей Любимов повторяет мизансцену: точно так же, поднимая на дыбы кровать, силился одолеть груз навалившихся страданий Мармеладов. **Андрей Беляев** нашел путь к своему Мармеладову: в его герое нет слезливости, есть какая-то сухая жесткость и, что парадоксально, — в этом человеке «дна», которому «некуда идти», вовсе не потеряна гордость. Между тем, гордость, превращающаяся в гордыню, — одна из коренных проблем самого Раскольникова. Именно она, в конечном счете, станет причиной неспособности его на раскаяние. Раскольников готов признать: его «эксперимент» показал, что он — не Наполеон. Он, как и у Достоевского, готов понести наказание, но испытать исцеляющее чувство вины ему не суждено...

В эпилоге романа мы узнаем, что только на каторге сердце Раскольникова наполняется любовью к Соне, и эта любовь открывает путь к обновлению и возрождению его души. Но и тут Достоевский ни слова не пишет о раскаянии. Так же и в спектакле: зритель может лишь фантази-



Раскольников — А. Попов, Пульхерия Александровна — Е. Кондратьева

ровать, что когда-нибудь это чувство придет к Раскольникову. Жаждающая этих перемен в его душе, Соня разделяет с ним тяготы острожной жизни — ест ту же баланду из алюминиевой миски. В исполнении **Ксении Мон Сор** Соня Мармеладова — трогательное, хрупкое существо. Актриса не играет страдание, в ней нет намерения вызывать жалость к своему персонажу, в распахнутых глазах Сони читается не страх и не ужас перед миром, а удивление миру. Режиссер помнит о многочисленных упоминаниях Достоевским губной помады, которая становится в прямом и переносном смысле важной краской в решении этого образа в спектакле. Ярко-алые напояженные губы на почти детском личике Сони — девушки с «желтым билетом» — знак ее опрокинутой судьбы. В ней удивительно сочетаются кротость и стоицизм.

При всей своей женственности не занимать мужества и Дуне, которую играет **Антонина Комиссарова**. Главное в ней — готовность к самопожертвованию ради любви к брату. Отказ Раскольникова эту жертву принять и создает напряжение меж-

ду персонажами, определяет внутреннюю эмоциональную жизнь Дуни. Но ее эмоции почти не выплескиваются, Дуня Антонины Комиссаровой — человек сильный, умеющий «властвовать собой», ее отличают серьезная сосредоточенность, строгость и сдержанность в выражении чувств, которые, несомненно, бурлят в ее взрослой не по годам душе. Но уж если Дуня настроена решительно, то способна отхлестать Лужина по лицу букетом цветов или выстрелить в зарвавшегося Свидригайлова.

Конечно, зерно роли Пульхерии Александровны — тоже любовь к Родиону. В исполнении **Елены Кондратьевой** — это не знающая границ, слепая материнская любовь. И тут уже не до сдержанности чувств. Вначале ее любовь окрашена восторженностью и предвкушением счастья встречи после трехлетней разлуки, затем почти не выраженным в словах, но читаемым непониманием сына: она так удачно устроила предстоящее замужество Дуни с вытекающими для него благами, а он противится! Разочаровавшись в Лужине, она жутко переживает. Даже пьет валерьянку. И вы-



Дуня — А. Комиссарова, Свидригайлов — Д. Бургазиев

швыривает Лужинский букет ему вслед. Убедившись в правоте сына, Пульхерия Александровна безоговорочно принимает его сторону. Одна из самых эмоциональных сцен спектакля — «примирение» Раскольников с матерью, и тут невозможно не сочувствовать ей. Да, она любит Родиона больше, чем Дуню; да, она почти до иступления восхищается им, когда зачитывается его статьей, но от нее и нельзя требовать объективности. Любовь к сыну обретает черты болезненности, как бы предвосхищая дальнейшую печальную судьбу Пульхерии Александровны.

Роман Достоевского вообще полон печальных судеб. Одна из них — участь Катерины Ивановны Мармеладовой, ярко и убедительно сыгранной **Лилией Соловьевой**. Актриса строит роль без полутонов, заявляя сильный, порой властный характер своей героини, пытающейся в кошмарных реалиях быта и бытия сохранить собственное достоинство. Как за соломинку, она хватается за самое светлое воспоминание — о выпускном бале. Оно до поры помогает ей хоть как-то держаться на этом

свете. О пении под шарманку Катерина Ивановна в романе говорит лишь как о возможной перспективе. Режиссер реализует эту мысль «здесь и сейчас». «Когда некуда больше идти», когда «море бед» ее сводит с ума, Катерина Ивановна берет шарманку и поет. По стенам плывет видео — рожи на гравюре **Луи Леопольда Буальи** постепенно оказываются в масках — таких же, в которых мы видели демонов Раскольникова. Уродливая толпа так же жаждет крови, как те самые бесы... Невозможно не вспомнить пушкинского **Сальери**, вопрошавшего: «Иль это сказка тупой, бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?» Похоже, театр заметил, что Достоевский ставит ту же самую проблему о гении и злодействе, только подходит к ее решению с другой стороны.

В романе много говорится о чахотке Катерины Ивановны, но Лилия Соловьева не играет болезнь, не показывает никаких ее физиологических признаков, даже не кашляет. Кажется, что и умирает ее Катерина Ивановна не от болезни, а от того, что раздавлена несправедно устроенным миром.



Раскольников — А. Попов, Порфирий Петрович — А. Иванков

Один из строителей этого мира — Петр Петрович Лужин. В исполнении **Михаила Пярна** — это импозантный господин с внешностью, которая должна нравиться женщинам. Он явно знает себе цену. На фоне прочих персонажей одет, как и прописано у Достоевского — щегольски. Мягкий бежевый пиджак, серо-зеленый джемпер, молочного цвета брюки, особенно бросаются в глаза ярко-коричневые туфли и шейный платок. Эпитет «щегольский» Достоевский использует, как правило, в отрицательной коннотации. Если щеголь — то с какой-то червоточинкой... Таков и Лужин у Михаила Пярна. Дуню он не любит, но поглощен собственной идеей о женитьбе на бедной девушке, искренне убежден, что это поступок нравственный. А потому, чтобы добиться своей цели, плюет на нравственность и идет на подлость, обвиняя Сою в краже сторублевки. Удивительно, но в этой одержимости собственной идеей Лужин парадоксально сходится с Раскольниковым.

Надо сказать, что и Свидригайлова Достоевский характеризует как щеголя, но вот в театре «АпАрте» его решили таким не де-

лать. Костюм — самый обычный: темный пиджак, светлая водолазка. Глаз цепляется за клетчатые серые брюки, но и их можно легко представить на нашем современнике. Что касается нравственности, то это, несомненно, самая животрепещущая тема, всплывающая в связи с этим персонажем. Какой же он у **Дениса Бургазлиева**, специально приглашенного театром на эту роль? Его Свидригайлов обаятелен, спокойно-рассудителен, умен и остроумен. Он каждый раз — на грани подкупающей искренности и игры в благородство. Заподозрить в нем, так сказать, абьюзера, а уж тем более убийцу уж совсем невозможно. Даже о призраке покойной жены Марфы Петровны он рассказывает с мягкой бытовой интонацией. А ведь явления покойницы к нему — пожалуй, самое веское подтверждение причастности Свидригайлова к ее смерти. В отличие от Лужина он искренне любит Дуню. И даже она, ставшая для отчаявшегося Свидригайлова объектом шантажа, вдруг проникается к нему жалостью и гладит голову, которую он положил к ней на колени. Свидригайлов Бургазлиева бесстрашен, так как

понимает: без любви Дуни жизнь его ничемна. Поэтому так спокойно он смотрит в дуло направленного на него револьвера. Дуня промахивается, но оставляет револьвер, из которого уже вне сцены (режиссер использует средства радиотеатра) Свидригайлов и пустит в себя пулю.

Раскольников — не состоявшийся самоубийца. Воли броситься с моста в реку ему не хватило, но хватило сил добровольно принять наказание. Конечно, этого бы не случилось, если бы не Соня. Но не только она. Порфирия Петровича играет **Александр Иванков**. Тот случай, когда кажется, роль будто специально написана для этого артиста. Именно его мы видели в самом начале спектакля во главе опергруппы на месте преступления. Довольно яркий костюм: желто-песочный пиджак, фиолетовая рубашка, кепка на голове (почти лужковская). В первой сцене с Раскольниковым Порфирий Петрович заявлен как эксцентрический персонаж. В составе трио вместе с Порохом (**Виктор Степанян**) и Заметовым (**Роман Морозов**) он исполняет лихой танец, в ход идут и те самые складные стулья: пляска с притопами и прихлопами воспринимается как совершенно издевательская по отношению к Раскольникову. Гротескная сцена оказывается вполне в духе Достоевского, который писал о «нескрываемой, навязчивой, раздражительной и *невеселливой* язвительности Порфирия». Во втором акте Порфирий Петрович достает из своего кожаного портфеля белую маску — такую же, какая была на Раскольникове в начале спектакля. Вешает ее на стену в глубине сцены. Раскольников слишком возбужден, в нервном порыве даже пытается задушить Порфирия Петровича... Признание Николки в убийстве (поданное театром на видео) путает карты, Раскольников надевает маску демона на Порфирия Петровича. Игра с маской — не случайна. Ведь Александр Иванков ведет своего Порфирия от «язвительности» к сочувствию Раскольникову, его герой с пониманием относится к увлечению молодых умов новыми идеями. По молодости он и сам был открыт похо-

жим веяниям. Потом у Порфирия Петровича уже не будет никакой издевки в общении с Раскольниковым. Его интонации — просты и искренни. «Помутилось сердце человеческое», — в этой его фразе чувствуется подлинная боль. Но несмотря на все обещания «сбавки», Раскольников не сдастся, он слишком далек от раскаяния. Рисуя картину возвращения Раскольникова к новой жизни после принятия наказания, Порфирий Петрович вскакивает на кровать, как на пьедестал, и с пафосом произносит: «Станьте солнцем, вас все и увидят!» Пафос мощно поддержан **бетховенской «Одой к радости»**. Разумеется, театр предполагает ироничное восприятие зрителем этой мизансцены, ставит под вопрос искренность Порфирия, в которую зритель уже поверил. Но выходку Порфирия Петровича не стоит рассматривать только как рецидив его привычной эрнической методологии. Тут, думается, выплескивается его собственная зараженность нереализованными юношескими идеями.

Как известно, в романе Соня надевает на Раскольникова свой крестик. В финале спектакля это сделано несколько иначе. Соня рисует Раскольникову крест помадой... на горле. Если об этом не знать, то можно было бы увидеть на его горле не помаду, а кровь. В этом спектакле много решений, весьма неоднозначных, кому-то они могут показаться спорными, но для меня совершенно ясно, что спектакль состоялся, он наполнен замечательными актерскими работами, сотворен со страстью, сравнимой со страстями его героев, в нем бьется живая мысль. Это теперь особенно важно, чтобы мысль была живой. Была ли она таковой в теории Родиона Раскольникова? Человек, общество, мир то и дело попадают в плен каких-то идей. Часто ли эти идеи остаются живыми, в том смысле, что их сущность составляет благо человека? Как сделать так, чтобы от идей не помутилось сердце человеческое?

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ
Фото Павлы КОСТИКОВОЙ

СТАНЬ ТАКИМ, КАК Я ХОЧУ

Флориана Зеллера называют не иначе как «одним из наиболее значительных литературных талантов Франции». Мнение британской «**The Independent**» (которая в программе спектакля почему-то поименована «французским СМИ») разделяет и журнал «**L'Express**», превозносящий драматургические таланты новоявленной звезды, сменившей на небосклоне франкоязычной словесности небезызвестную **Амели Нотомб**. Да, его пьесы идут и на Бродвее, и в Вест-Энде, и на Больших бульварах, а фильм, снятый Зеллером как режиссером по собственной пьесе «**Папа**» (между прочим, с **Энтони Хопкинсом** в главной роли), отхватил сразу два «Оскара» из шести, на которые был номинирован.

В краю березового ситца мсье Зеллер тоже вниманием не обижен. Все началось весной 2019-го. Первым на отече-

ственные подмостки с легкой руки **Анны Бабановой**, главного режиссера **Норильского Заполярного театра драмы им. Вл. Маяковского**, вышел именно «Папа». А вскоре на постановку этой пьесы в «**Современнике**» **Галина Борисовна Волчек** благословила **Евгения Арье**. Премьеру ей увидеть уже было не суждено. А спектакль получился настолько сильным и цельным, что его, преодолев все препоны, сохранили в репертуаре после ухода из театра игравшего заглавную роль **Сергея Гармаша**. С **Сергеем Шакуровым** постановка обрела новую глубину. В режиме свободного антрепризного плавания «Папу» играют **Сергей Маковецкий** и **Марина Александрова**.

В прошлом сезоне **Юрий Бугусов** выпустил в **РАМТе** «**Сына**» с **Евгением Редько** в заглавной роли, уникальным артистом, силой неведомо какого волшебства прев-

«Мама». Мама — А. Светлова



рашающегося в мальчишку-подростка. Черед «Мамы» мог настать тогда же: пока в «Современнике» решалась судьба «Папы», пьесу репетировал **Владислав Наваставшев** с приглашенными артистами — **Ксенией Раппопорт**, **Игорем Гординым** и **Павлом Табаковым**. Однако до выпуска спектакль не дошел, и премьеры в **Театре им. Моссовета** — первое появление «Мамы» на столичных подмостках. Правда, в затишье уже дышит **МХТ им. А.П. Чехова**, где над пьесой работает **Егор Трухин**.

Невзирая на связанность названий, трилогией пьесы Флориана Зеллера можно назвать только со значительной натяжкой. Два персонажа — Анна и ее муж Пьер — переходят из одной в другую, но каждая следующая не является сюжетным продолжением предыдущей. Более того, обстоятельства предыдущих историй никак не прослеживаются в последующих, а иногда просто им противоречат. Страдающий болезнью Альцгеймера отец Анны, которого она отправляет то ли в дом престарелых, то ли в специализированную клинику, растворяется в нигде, не возникающая даже в воспоминаниях ни в «Сыне», ни в «Маме». В «Сыне» Пьер уходит от Анны, у него появляется новая семья и еще один ребенок, а Николая, не выдержав семейных дразг, сводит счеты с жизнью. В «Маме» же автор на голубом глазу утверждает, что эти самые Анна с Пьером неразлучно живут в браке уже 25 лет, Николай жив-здоров и у него, оказывается, есть родная сестра Сара. Единственное, что на самом деле объединяет эти драматические тексты, это тема — тяжелое психическое расстройство центрального персонажа и до чего оно доводит его близких.

Впечатление такое, что Зеллер использует Анну в качестве лабораторной мыши и ставит над ней бесчеловечные эксперименты, с холодным интересом исследователя наблюдая за тем, как она шаг за шагом продвигается к тупику, из которого, к великой радости автора, никакого выхода, кроме как в бегство, не существует. Каждая пьеса-эксперимент представ-

ляет собой своего рода блок-схему из поступков, безальтернативно ведущих к необратимо фатальному финалу. И действующим лицам (а заодно и зрителям) остается только падать в бездну, что называется, вместе с лифтом. При этом персонажи — и это, увы, давно уже считается в драматургии хорошим тоном — не столько живые люди, сколько функции, которые обязаны соответствовать формулам, заданным автором. Каждый герой выкрашен исключительно в одну краску, транслирует одну эмоцию, и жизнь его всегда сводится к одному-единственному узкому коридору боли, упирающемуся в смерть.

Перед режиссером и актерами возникает архисложная задача вычленивать эти функции, наполнить разновеликие «детальки» уникальным личностным смыслом. Судя по всему, именно это в пьесах Зеллера их и привлекает: постановщики имеют возможность задавать по собственному усмотрению внутренние мотивировки героев, а исполнители — отыгрывать поверх авторского текста недостающие фрагменты судеб своих персонажей, сделать их сложней, многогранней, объемней. С профессиональной точки зрения, это достаточно эффективный способ совершенствования мастерства. Но, в сущности, режиссер и актеры фактически исправляют «косяки» драматурга, доделывают за него его работу, и восхищаться в таком случае нужно их мастерством, а вовсе не автора, вся заслуга которого сводится к начертанию одномерной незамысловатой сюжетной схемки. Вот уж где стоит во весь голос пропеть осанну русскому психологическому театру, который в состоянии подвинуть публику сопереживать страданиям героев, а не наблюдать за перемещениями по сцене картонных фигурок.

«Мама» — вторая после гоголевских «Игроков» постановка **Павла Пархоменко** в Театре им. Моссовета. Обширный особенник состоятельного французского семейства он уместил на камерной «Сцене «Под крышей». В этот дом можно войти и из него выйти, но жить невозможно — две-



«Мама». Сцена из спектакля

ри и окна на месте, а стены отсутствуют напрочь (сценография **Юлианы Лайковой**). Черное с серым — любимые цвета для интерпретаторов Зеллера на отечественной сцене. Серый-серый человек в сером-пресером костюме сидит на сером стуле за серым столом и, серея от тоски, слушает бесконечно-серый монолог жены, облаченной в серое-пресерое платье. Разговор с Пьером (**Дмитрий Журавлев**) о том, как прошел день, проигрывается Анной (**Анастасия Светлова**) снова и снова — так тянется череда одинаковых дней, в которых для нее ничего не происходит и не может произойти. Она ищет повод для ссоры, чтобы ударить его как можно сильнее и снова обвинить *всех* в том, что *ее* жизнь давным-давно утратила всякий смысл. Он не подает на развод, но сбегает из постылого дома при любой возможности. Они вместе уже четверть века...

Когда-то они любили друг друга. Но очень быстро Пьер стал для Анны только отцом ее детей, ну и добытчиком, естественно. Драматическому мужчине, которому отказано в праве мужчиной быть, Дмитрий Журавлев играет очень сдержанно, можно сказать, на полутонах. Словно из-под серого пепла давно истаявшего чувства иногда вдруг проскальзывают искорки того, что когда-то было его любовью к женщине, какой когда-то была Анна. Их дети покинули родное гнездо, когда только смогли. На сообщения, оставленные матерью, отвечают с недельным опозданием, воскресных семейных обедов стараются избегать. И в их черствости Анна привычно обвиняет Пьера, ведь это же *его* дети, и не стоило ей их производить на свет от такого отца, точнее, антиотца, как она его аттестует.

Впрочем, отсутствие в родном доме дочери мать семейства несколько не печалит —



Сын — О. Отс, Мама — А. Светлова

она возненавидела девочку, едва та появилась на свет. По Зеллеру — просто так, без всякой причины. По жизни — провидя в ней безжалостное напоминание о собственном возрасте, каким рано или поздно станет Сара. **Юлии Буровой** в этой роли приходится нелегко. Автор отвел Саре сугубо служебную роль — в нужный момент появиться на сцене и продемонстрировать матери, что она научилась жить без ее любви, но никогда ее не простит. Все. Как живет эта девушка вне дома, чем занимается, к чему стремится, как складываются ее отношения с отцом, и вообще, что есть в ее жизни, кроме семейной драмы, драматурга совершенно не интересует. Функция выполнила свое предназначение, функция может уходить. И актрисе остается только посылать в зал тихие сигналы — Сара достаточно уверенно стоит на ногах, причем именно потому, что с детства привыкла полагаться на себя.

Юлия Бурова играет в спектакле еще одну роль — Элоди, девушки Николая. Ни-

каких фактов, кроме этого Зеллер нам не сообщает. На каких красках должна выписывать актриса образ своей героини? Чем Элоди отличается от Сары, кроме уровня ненависти, которую к ней испытывает мать семейства? Зеллера это совершенно не заботит. Ничтоже сумняшеся он устраивает для Элоди эксперимент по раздвоению личности. В одной ипостаси Элоди — начинающая femme fatale, которой ничего не стоит оторвать возлюбленного от маминой юбки и припилить к своим сексапильным кожаными шортикам. В другой — беспомощная простушка в нелепо-вызывающем платье и расплывшейся от слез тушью, которую маман Николая без труда стирает в порошок. Какая из них настоящая? Неважно, потому что любая девушка, посягнувшая на ненаглядного сыночка, в глазах матери будет, в лучшем случае, «барышней с пониженной социальной ответственностью», реакция на обеих Элоди у мадам совершенно одинаковая, а потому ис-



Отец — Д. Журавлев, Мама — А. Светлова

пользованный драматургом прием с «дублированием», по большому счету, смысла не имеет.

А что же Николая (Олег Отс)? О, это центр вселенной его матери. Муж, дочь, а заодно и весь остальной мир для Анны просто не существуют. Всю жизнь она положила на то, чтобы вырастить из него «идеального мужчину» для себя. Чтобы всегда иметь под рукой того, для кого она будет единственной женщиной в мире (не зря же в своих угарных мечтах она воображает, как сын радостно заявляет, что навсегда отказывается от собственной жизни, чтобы быть рядом с мамулей до конца дней). Анна с горечью вспоминает: когда дети были маленькие, и весь дом был на ее плечах, она была по-настоящему счастлива, потому что была нужна им. Как ей тогда было хорошо — она не забыла, но вспомнит ли, чем тогда жили ее дети — что любили, о чем мечтали? Так что Анна лукавит: дело не столько в естественной для любого человека по-

требности быть необходимым, сколько в жажде неограниченной власти над близкими людьми.

Для Олега Отса в его герое самым главным является это балансирование на грани любви и ненависти. Отсвет мальчишеской любви к матери еще сияет где-то в потаенном уголке его сердца, но Николай понимает, как права малышка Элоди, утверждая, что мать скорее убьет его, чем позволит жить без нее. Анне доставляет удовольствие держать сына между молотом и наковальней. Окажись они в ситуации библейской притчи о настоящей и мнимой матери, царь Соломон не принял бы ее сторону. Люби Анна сына, стала бы она растравлять его душу, живописуя сцены «измены» его подружки? После ссоры с любимой девушкой Николая больно и горько, но мать не замечает страдания сына, ослепленная собственной радостью по поводу его возвращения домой. С какой изощренной жесткостью Анна пытается уговорить Николая

«немного проветриться»: сходить в ресторан, а потом куда-нибудь потанцевать, и пусть все думают, что с ней рядом не сын, а молодой любовник.

Анастасии Светловой приходится собственным недюжинным темпераментом заполнять лакуны в биографии ее героини, ведь об Анне, как и о всех прочих персонажах пьесы, мы ничего толком не знаем. Самый убедительным мотивом поведения героини получается страх надвигающейся старости. Пока сын слушается меня, как в детстве — я молода, пока я могу влезть в умопомрачительное платье — я молода. Горю Анны сочувствуешь, даже понимая, что она сама уготовила себе ад, в котором очутилась. Но рано или поздно начинает мучить вопрос: а почему она себя туда загнала? Почему дверь в огромный мир, раскинувшийся за пределами ее дома, открывает ключом антидепрессантов, растворенных в красном как кровь вине? Адресовать его можно только драматургу: «Дай ответ!» Не дает ответа. Потому что для его эксперимента это неважно, а каково зрителю, невольно втянутому в этот опыт, ему, по всей видимости, глубоко безразлично.

Проводником публики по этому заколдованному безумию становится Черный человек (**Владимир Прокошин**), эдакий дзанни со знаком минус, задача которого не ободрить, а окончательно обескуражить зрителя, уверив его, что освобождением (так у автора называется четвертое действие пьесы) из этого кошмара будет... клиника для душевнобольных, в которую отправят Анну. Интересно, а для ее близких жизнь с сознанием того, что она там, это тоже освобождение? Серьезно?!

А теперь, внимание, вопрос, ради которого, по большому счету, и была затеяна эта статья: чем руководствовался режиссер, когда ставил этот спектакль? Возможностью привлечь публику именем модного драматурга на афише? Нормальный коммерческий ход. Поговорить со зрителем на тему, которая в той или

иной степени затрагивает каждого? Намерение, достойное уважения — не так много на свете семей, где отношения детей и родителей складываются гармонично, но, в любом случае, боль расставания с выросшими детьми знакома каждому, у кого они есть. Уровень психологического напряжения в нашей жизни становится год от года все выше. Интерес театра к острым психологическим проблемам в такой ситуации вполне закономерен. Но душевное равновесие материя слишком хрупкая, чтобы обращаться с ней кому как вздумается. И чем талантливее спектакль, тем сильнее его разрушительный эффект. Да, задача театра — взволновать, разбудить чувства, обострить мысли. Но не для того же, чтобы человек, которому и без того, как правило, не сладко (и в этом не только пандемию можно обвинить), окончательно впал в депрессию. Подумал ли уважаемый постановщик о том, в каком состоянии выйдут эти самые зрители из театра после спектакля? По всей видимости, нет. Впрочем, для современной режиссуры, особенно молодой, это, к сожалению, норма.

Придя в театр, ничего не подозревающий зритель (если, конечно, он не заядлый театрал, которому наверняка известно, чего ждать от творений Зеллера), фактически, попадает на сеанс психодрамы с очень жестким сценарием. Не втянуться в этот процесс практически невозможно — слишком актуальна тема, но и выйти из него, не заработав хотя бы один из целого букета депрессивных синдромов, невозможно. В кабинете профессионального психолога человек, погрузившись в такой ад, получает в руки нить, держась за которую можно, при желании, выйти из лабиринта. Но ни режиссер, ни тем более драматург брать на себя миссию Ариадны очевидно не намерены. Спасение утопающих, как всегда, становится делом самих утопающих...

Виктория ПЕШКОВА

Фото Елены ЛАПИНОЙ предоставлены театром

НИТЬ НАШЕЙ ЖИЗНИ

Премьере спектакля «**Без вины виноватые**» в «Сфере» сыграли в конце декабря как посвящение **40-летию** театра, предваряя одно из главных культурных событий нового года — **200-летие** со дня рождения **А.Н. Островского**.

Не отступая от заявленного драматургом жанра комедии и обозначив его в афише, **Александр Коршунов**, тем не менее, решает пьесу как психологическую драму. Режиссер создает внутри постановки особое пространство тишины, дав возможность уловить оттенки в характерах и поступках персонажей, почувствовать не только целительную силу времени, но и его высшую справедливость. Вводя в пролог «Без вины виноватых» на роли Отрадиной и Мурова молодых артистов **Елену Маркелову** и **Ивана Мишина**, а в следующей сцене, уже «семнадцать лет спустя», опытных **Евгению Казарину**

и **Павла Гребенникова**, Коршунов обозначает не только внешние перемены, хотя это, несомненно, работает на достоверность истории. Ему важно показать, как давние трагические события кардинально изменили две жизни, сохранив в одном случае внутреннюю чистоту, а в другом лишь всего человеческого.

«Девушка благородного происхождения» Любовь Отрадина уязвима не только из-за своей бедности, поскольку богатство, как покажут дальнейшие события, вещь преходящая. Героиня Елены Маркеловой любит Григория Мурова почти святой любовью и ни на мгновение не сомневается в его порядочности. Она прощает невнимание и легкомыслие, неумение принять главное решение и взять на себя ответственность за их незаконнорожденного сына. Материнство еще больше укрепляет в Отрадиной цельность. Каким бы бесчестным не оказался по отношению к ней Му-

«Без вины виноватые». Отрадина — Е. Маркелова, Муров — И. Мишин. Фото С. Милицкого





Кручинина — Е. Казарина. Фото И. Ефремовой



Миловзоров — Д. Бероев, Коринкина — А. Чичкова.
Фото П. Королёвой

ров, выбравший в итоге богатую невесту, она сумеет пережить предательство. По сравнению с болезнью и смертью ребенка оно сразу станет мелким, незначительным. И тот же духовный стержень позволит Отрадиной начать жизнь с чистого листа.

Через много лет мы увидим известную провинциальную актрису Елену Кручинину, для которой театр сродни служению. Евгения Казарина пользуется достаточно скупыми красками, но за такой сдержанностью стоят спокойствие и воля. Кручинина нашла свое предназначение, осознала силу творческого дарования, и успех не вскружил голову. Она делает то, что должно, вкладывая в каждую роль часть себя и пробуждая в людях луч-

шее. Источник этой силы — бесконечная вера в чудо и надежда найти своего сына, которого она помнит только живым. Героиня Евгении Казариной — тот редкий случай, когда обманутая доверчивая душа не ожесточилась. В ее словах о доброте и милосердии нет и намека на фальшь.

Юный Григорий Муров, возможно, когда-то искренне полюбивший Отрадину, на ее фоне выглядит существом слабым и безвольным. Он все время ссылается на деспотичную мать, но на самом деле просто не готов к взрослой жизни. Отрадина стала для него путями, маленький Гриша — помехой, и он не принесет себя в жертву. Известие о смерти сына для Мурова тоже горе, и в этот момент в его искренности не сомневаешь-

ся. Но как только детские страхи вкупе с холодным расчетом берут верх, все лучшее, что в нем было, исчезнет навсегда. Кручина встретит Мурова-хищника с неподвижным взглядом и омертвевшей душой. Персонаж Павла Гребенникова самоуверен и холоден, для него нет ничего невозможного, но и радости от каждого прожитого дня тоже нет, несмотря на огромное состояние и солидное положение в обществе. Он совершил тяжкое преступление, когда тайно отдал выжившего сына чужим людям, лишив Отрадину счастья быть матерью, и в тот же момент запустил мощный механизм саморазрушения. Теперь это лишь вопрос времени. Как и для мещанки Арины Галчихи **Виктории Склячченковой**, разделившей темную тайну Мурова и не забывшей о личной выгоде.

Кажется, Кручину через семнадцать лет приводит в родной город случай, а на самом деле судьба. Женщина прошла отмеренные круги ада, выплакала

все слезы, но не перестала верить. Прошедшие годы, по сути, были предчувствием встречи с потерянным сыном, от того так пристально вглядывается она в незнакомого молодого актера, словно пытаясь уловить родные черты. И внезапно открывается добрейшему Нилу Стратонычу Дудукину, угадывая в нем природную искренность и доброту, а потом и убеждаясь в этом. Богатей и меценат **Александра Алексева** будто стесняется своих качеств, считая дарованием «не очень-то важным». Он крепко стоит на земле и знает толк в коммерции, но душа стремится к чему-то большему. У Дудукина есть вкус к «изящному во всех видах», и пленяет его не громкое имя Кручиныной, а ее тонкая игра.

Конечно, Нил Стратоныч видит разницу между истинным талантом и ремеслом, но и местная труппа, по его убеждению, важна для культурного облика маленького города. Дудукин поддерживает актеров и делает это бескорыстно: не по-

Дудукин — А. Алексеев, Шмага — Д. Толстых. Фото А. Либкова





Муров — П. Гребенников. Фото А. Либкова

купает их, не проявляет власти, любит как детей неразумных, называя «птицами небесными». Терпит несносный характер Коринкиной, на заносчивые выпады смотрит с мудрой улыбкой. А героине **Александры Чичковой** никогда не понять, в чем особенность Кручининой, почему публика так поглощена ее сценической игрой. Подмостки для доморощенной примы — место интриг и борьбы за главные роли. И все же подсознательно она признает притягательность подлинного дара, и отсюда причина неприязни не только к Кручининой, но и к делающему первые успешные шаги в театре Незнамову, к спивающемуся, но яркому актеру Шмаге. Опасения не вызывает лишь «первый любовник в театре» Петя Миловзоров, иронично сыгранный **Дмитрием Беревым**. У опереточного красавца всегда одинаково «приятное» выражение лица, а для хорошей игры, по его убеждению, достаточно больше «жару». У таких, как он, расцвет

и закат актерской карьеры всегда стремителен, а значит, и судьба достаточно печальна.

Театральное закулисье в сценографии **Ольги Коршуновой** достаточно условно, и главные акценты художник делает на костюмах персонажей, вкладывая в них особую символику. Высокая внутренняя культура чувствуется и в скромном платье Отрадиной, и в сдержанной роскоши наряда Кручининой. Нелепый розовый туалет Шелавиной, возможно, излишне гротесково сыгранной **Екатериной Богдановой**, подчеркивает не только отсутствие вкуса, но и почти детскую незащитность перед свалившимся на нее богатством. Коринкина выбирает кричащие цвета и шляпы с перьями, но эта мишура рано или поздно поблекнет. А вот Шмага даже в старом пальто и дырявой шляпе выглядит достойно. Очень простой, практически, из нашего времени костюм Незнамова — свитер и шарф — напоминает одеяние отшельника и дает



Кручинина — Е. Казарина, Незнамов — Д. Триумфов. Фото А. Либкова

возможность сконцентрировать внимание на его внутреннем состоянии.

Григорий Незнамов в труппе недавно, роли получает не самые значительные, но всерьез размышляет о настоящем искусстве и ремесле. **Дмитрий Триумфов** в этом образе — оголенный нерв, в поисках правды готов на любые жертвы. Впрочем, и терять нечего. У него нет не только родителей и счастливых воспоминаний детства, но и жалкой бумаги, подтверждающей происхождение. У Незнамова «душа так наболела», что он не выносит малейшего проявления доброты и участия. Но и лицемерия, подлости, низменных страстей не терпит. Неслучайно его другом становится «комик в жизни и злодей на сцене» Шмага — единственный настоящий человек в сборище интриганов. **Даниил Толстых** создает глубокий и трагический образ одинокого философа, который за бесцеремонностью и развязностью скрывает раненую душу. Шмага говорит, что Незнамов

«нить в жизни потерял», но ведь это он и о себе...

Незнамов Дмитрия Триумфова не выбирает полутонов и рубит сплеча, что можно объяснить его молодостью, неприкаянностью, озлобленностью на весь мир. И все же за максимализмом угадывается цельная личность. Он много раз падал и всегда поднимался благодаря сильному характеру и обостренному стремлению к справедливости — качества, унаследованные от матери. Это генетический код, по которому они не узнают, а, скорее, почувствуют друг друга в момент самой первой встречи. И дело не в золотом медальоне, который, согласно сюжету, позволит отбросить последние сомнения. Потому что существует нечто большее — неразрывная, почти мистическая связь матери и дитя. И в этом главная правда жизни, основа основ.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены театром



«Трепет моего сердца». Сцена из спектакля

БЫТЬ ЛЮБИМЫМ И ЧУВСТВОВАТЬ ТРЕПЕТ СЕРДЦА

Постановка Александра Баргмана «Трепет моего сердца» по пьесе израильского писателя, поэта и драматурга Ханоха Левина (перевод М. Сорского) — одна из последних премьер Санкт-Петербургского академического драматического театра имени В. Ф. Комиссаржевской. Режиссер уже не в первый раз обращается к этому автору, считая его одним из самых талантливых драматургов, глубоким и честным по отношению ко времени, продолжателем традиций А. П. Чехова, Н. В. Гоголя и С. Беккета.

Станным человеком назвал режиссер главного героя судью Ламку («лама» в переводе с иврита — «почему»). Да, Ламка **Сергея Агафонова** — странноват, но относительно чего или кого? Внешне — не спорить: резкая и ломаная пластика, одет в большой, не по размеру пиджак, бесформенный плащ, великоватые и широкова-

тые мышинного цвета брюки. Да, что-то в нем есть клоунское. И на то, что и как он рассказывает своему приятелю Пшоньяку, реагируешь сразу с осторожностью к его «нормальности». Но постепенно начинаешь понимать, что он совершенно нормальный в своем стремлении любить и быть любимым здесь и сейчас, без оглядки доверять своей возлюбленной и не верить даже очевидным вещам (например, когда он приходит к ней в «неурочное» время и застает в шкафу явно еще одного «возлюбленного»), находить всему логическое объяснение, убеждать себя и окружающих, что всё не так, как видится, и быть от этого действительно счастливым. Идеализация обожаемой особы? Да. Безусловно. Плохо это или хорошо? Если это хоть на какое-то время оттягивает момент трагедии и продлевает период радости и счастья, то и пусть! Главное, чтобы «внешние силы» в

виде «советов» и «раскрытия глаз» не пытались вернуть тебя как можно быстрее в трагическую реальность.

Но как же труден путь к любимой! Сколько нужно преодолеть, чтобы хоть на миг прикоснуться к счастью... Трудности на этом пути символизируют стулья, по которым Ламка и Пшоньяк шагают, прыгают, переставляют их, когда они идут к Лалалала. Рассказывая с придыханием, умилением, с заламыванием рук о своей любви, красоте и других достоинствах самой прекрасной возлюбленной, главный герой обнажает свое трепетное сердце. Ах, как он искренен в своей любви и вере, как он чист, какая в нем таится огромная сила, в определенный момент превращающаяся в его руках в сердце-фонарь. И Ламка-Агафонов щедро делится этим светом со зрителем.

Интересный режиссерский ход предложен в спектакле для передачи внутреннего слова Ламки — через стихи. Сначала актер читает «Азбуку» Юлиана Тувима (перевод С. Михалкова). И как же точно накладываются слова детского стихотворения на душевное состояние героя:

*«Что случилось? Что случилось?
С печки азбука свалилась!
Больно вывихнула ножку
Прописная буква М,
Гударилась немножко,
Ж рассыпалась совсем!
Потеряла буква Ю
Перекладинку свою!
Очутившись на полу,
Поломала хвостик У.
Ф, бедняжку, так раздуло —
Не прочесть ее никак!
Букву Р перевернуло —
Превратило в мягкий знак!
Буква С совсем сомкнулась —
Превратилась в букву О.
Буква А, когда очулась,
Не узнала никого!»*

А сколько боли вырывается наружу, когда он читает стихи **Хайма Нахмана Бялика** «Где ты?» (перевод **В. Жаботинского**), стоя все на том же стуле — на вершине своей Горе-горы:

*«...Сквозь каждую молитву, каждой думой,
И в грезе светлой, и в тоске угрюмой —
Рвалась моя душа полна мольбою
К тебе и за тобою...»*

Пшоньяк — С. Бызгу, Так Себе — М. Бычкова





Лалалала — О. Базилевич, судья Ламка — С. Агафонов

Но слепая вера рано или поздно заканчивается и приходит прозрение, что любимая может быть не такой уж и идеальной, совсем не верной и не любящей... Но самое страшное, что Ламка придумывает ее измену с лучшим другом Пшоньяком. И тогда становится тряпичной, безвольной куклой, которую Пшоньяк носит на себе, переставляет его ноги, заботливо заматывает шарфом... Он заботится о Ламке, боясь не только за его душевное, но и физическое здоровье, поскольку он перестал есть и целыми днями дежурит под окнами Лалалала.

Уже само имя возлюбленной — Лалалала — характеризует ее как особу несерьезную. Она певица, может быть, в кабаре, баре или ресторане. Одним словом, ничего выдающегося. У нее, как минимум, семь любовников плюс «Три старых негра». Лалалала **Оксаны Базилевич** одевается ярко, от жизни берет по максимуму, заводит кратковременные отношения с теми, от кого здесь и сейчас можно получить какую-то выгоду и приблизиться к своей мечте — стать известной оперной певицей. Актриса превосходно владеет своим голосом и телом. Красиво носит платья, принимает эффектные позы, интонационно рас-

крашивает свою речь — все в зависимости от ситуации. И только в одной сцене героиня «дает слабину», появляясь без красивой прически, в сером вязаном длинном кардигане, в простеньком черном платье. И оказывается, что она тоже по-своему несчастна и есть в ней живые человеческие чувства — нежность, жалость, доброта... И на миг показалось, что счастливый финал у этой истории возможен, но нет. Очень уж разные герои: он живет чувствами, она — разумом, выгодой и мечтой.

Персонажей в этой истории немного, но каждый очень яркий. Трио **Александра Анисимова**, **Юрия Ершова** и **Егора Шмыги**, исполняющих по несколько ролей любовников главной героини: француза, итальянца, испанца, югослава, турка, албанца и «Трех старых негров», плюс местный ухажер (**Семен Авралеv**) создают практически безмолвный, но хореографически выстроенный (режиссер по пластике **Сергей Захарин**) фон. Характер каждого подчеркивается костюмом (художник **Елена Жукова**) и танцевальными па, что в комплексе создает яркий богемный и успешный мир, о котором так мечтает главная героиня.

Еще одна сюжетная линия — Пшоньяк и



Сцена из спектакля

его жена Так Себе. Пара **Сергей Бызгу** — **Мargarита Бычкова** — антипод паре Ламка — Лалалала. Они в многолетнем браке, больше терпят друг друга, нежели любят. Так и живут два, в общем-то, чужих существа. Пьют чай (Пшоньяк говорит Ламке: «Чай — это только повод для пирожных. Миссия чая — помочь пирожному быть съеденным. Это только инструмент»), смотрят телевизор и спят. И только визиты Ламки с его душевными проблемами нарушают тихий ход жизни, что очень раздражает Так Себе. И именно поведение Ламки сподвигло Пшоньяка взбунтоваться и уйти от жены, но, правда, ненадолго его хватило. Все же стабильность много значит. Пшоньяк Сергея Бызгу тихий подкаблучник, которому не хватает твердости характера возразить жене или отказать приятелю.

Сценография **Анвара Гумарова** делит сцену на две части: первый план — реальный мир, бытовой, в котором живет приятель Пшоньяк с супругой Так Себе (и в этом имени вся характеристика и героини, и отношения к ней супруга), где появляется и Лалалала со своими любовниками. И второй план — сцена-коробка, ярко освещенная, разноцветная, время от вре-

мени рассыпающаяся на части — мир нереальный, существующий, возможно, только в воображении Ламки. Оба эти мира разделены серым занавесом, на фоне которого луна-шар светит по-особенному ярко.

В этом спектакле есть еще одно действующее лицо — музыка (музыкальное оформление **Владимира Бычковского**). В каких-то сценах иллюстративная, в каких-то — передающая душевное состояние персонажей, а в каких-то — усиливающая эмоциональный эффект от происходящего. Только очень жаль, что в программке нет перечня прозвучавших композиций. Могу назвать разве что **Леонарда Коэна**.

Спектакль требует от зрителя потрудиться душевно, раскодировать многочисленные режиссерские шифры и понять то, что остается между авторских строк. В дословном переводе с иврита спектакль мог бы называться «Вострепещи, мое сердце». Точное и емкое название. И авторы постановки действительно вострепетали и сердца, и души. И за это огромное спасибо всем, кто смог это чувство в нас, зрителях, оживить.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото с сайта театра

ПАВЕЛ ЮЖАКОВ: «В ТЕАТРЕ НЕТ НИЧЕГО ПОСТОЯННОГО!»

Павел Валентинович Южак окончил **Новосибирское государственное театральное училище** (курс **С.Н. Афанасьева**), **Высшее театральное училище им. Б.В. Шукина** (мастер курса **М.Б. Борисов**). Актер театра и кино, режиссер, художественный руководитель МДТ «Первый театр», доцент кафедры актерского мастерства и режиссуры Новосибирского государственного театрального института. Поставил более 50 спектаклей.

– Сайт «Первого театра» напомнил, что ты уже 20 лет в профессии – Новосибирское театральное училище окончил в 1991 году...

– Даже больше двадцати. Меня взяли в Театр Афанасьева студентом второго курса – в 1998-м сыграл в спектакле «Плутни Скапена». Так что через год с небольшим в пору отмечать 25-летие творческой деятельности.

– А как за четверть века изменились – Новосибирск как город, театр как феномен, Южак как режиссер и человек?

– Конечно, сильно изменилось время. Тем, кто помнит 90-е, об этом и рассказывать не надо. С одной стороны, люди стали богаче, как-то все вокруг культурнее стало. С другой стороны, гайки стали закручивать. То, что было возможно делать тогда, сейчас не дают. Я про творчество прежде всего. В 90-е ведь никто ничего не контролировал! Вообще, моему поколению пришлось тяжело. Мы воспитывались во времена полной анархии, родителям было не до детей, надо было как-то выживать. Как-то встретились с друзьями, одноклассниками – и кто-то сказал: «В нашем поколении дожить до сорока – уже большой подвиг!» Но ведь, действительно, очень многих уже нет в живых – кто снаркомавился, кого на войне убили... И сейчас жить в авторитарном обществе с жесткими правилами, порой не оправданными – непросто. Надо перестраивать мышление. В СССР все шло по накатан-

ной: пионерия, комсомол, партактив. В 90-е ты сам себе создавал правила. Сейчас нужно выбирать – либо сразу подчиниться власть имущим, либо постоянно задаваться вопросами: а почему, а зачем, и так далее. Второй путь, безусловно, проблематичнее.

Что касается Новосибирска – считаю, город мог бы развиваться более динамично.

– В творческом плане?

– Как раз с этим у нас все более-менее благополучно. Всегда говорил и говорю: Новосибирск – театральный город. Хотя материально-технической базе театров уделяется мало внимания. Новые театры не строятся. Просто адаптируются другие пространства. Но и это неплохо, не стану жаловаться. Даст бог, скоро НГДТ переедет в бывший кинотеатр «Пионер», будем все радоваться.

– А что имеешь в виду, когда говоришь про ужесточение режима?

– Я говорю о какой-то внутренней напуганности. О повышенном самоконтроле... Простой пример. Сейчас делаю со студентами НГТИ «Зойкину квартиру». Пьеса Булгакова – отечественная классика. Затрагиваются такие темы, как кокаин, эмиграция во Францию. Студенческий театр – бедный театр: это кубики, ткань. Так вот, как известно, флаг Франции – триколор. Мы с ним работаем в спектакле. И вдруг мне говорят: «Павел Валентинович, замените один из цветов



Павел Южаков

флага, очень уж похоже на флаг России! Придут люди на спектакль, начнут писать другим людям...» А ведь еще ничего не произошло, никакого повода для беспокойства нет — а всякие опасения уже начались. Вот это раздражает. «Перегибы на местах»...

— В рамках Рождественского фестиваля в НИТИ прошли творческие встречи с известными столичными режиссерами. И несколько раз звучал вопрос о шансах молодых артистов из Сибири на трудоустройство в Москве. Каково это — несколько лет вкладываться в студентов и затем отпустить в неизвестность?

— Кого-то из выпускников театрального института я приглашаю в свой театр... Но уход даже одного артиста — это всегда непросто. Раньше я относился к этому очень болезненно. Гораздо проще, когда осознаешь, что отпускаешь во взрослую жизнь — что-то дав, чему-то на-

учив. Ведь понимаешь изначально: рано или поздно настанет пора расставания.

Когда я создавал «Первый театр», думал, что с этими ребятами мы вместе состаримся. Но в театре нет ничего постоянного. Он должен периодически обновляться, чтобы не было застоя. И артисты должны узнавать других режиссеров, другие театры. Неслучайно возникла поговорка про то, что живому театру отпущено всего семь лет.

— Но прощаться со спектаклями, вводить других артистов — не очень-то радостно?

— Конечно, вводы — это ужасно. Но такова наша профессия. В «Первом театре» всего 15 актерских ставок. Мы неоднократно просили увеличить их число — безрезультатно. Поэтому, когда кто-то из артистов заболевает, ввести на его роль некого. Хорошо, что есть театральный институт — порой вожу в спектакль студентов. Второй мо-

мент: когда играешь каждый день, быстро начинается эмоциональное выгорание. Но таковы условия работы в камерном театре, и других нам пока никто не предлагает.

– *Как выбираешь материал для будущей постановки? Та же «Зойкина квартира» чем аукнулась?*

– Для меня выбор пьесы – всегда самый ответственный этап работы над спектаклем. Потом начинаются профессиональные дела – ищешь, придумываешь, договариваешься, пробуешь... Этот путь понятен и известен. А вот выбрать материал очень сложно. Это как жену себе найти (*улыбается*). Необходимо определить современное звучание пьесы, как она раскладывается на труппу или студенческий курс.

– *А наличие возрастной роли в пьесе не смущает? Студентам их играть особенно трудно...*

– Все зависит от того, как роль написана. Тяжело, когда сталкиваешься с идеей, недостаточной для понимания молодым артистом в силу его возраста. Стараюсь такой материал не брать в работу – полезет неправда, которую ничем не закроешь. А вот та же «Зойкина квартира» – не про взрослых людей. Возрастные персонажи решаются масочным театром, к примеру. Вообще, студентам важно научиться играть все! Хотя современный театр очень любит прием «я в предлагаемых обстоятельствах» и разного рода документалистику... Но, помоему, эти тенденции изживают себя. И лет через 10 театр вернется к стилистике яркого, даже эксцентричного – ты же видел костюмы и грим в «Тартюфе» Театра на Таганке, привезенного осенью на фестиваль «ХАОС»? Этот спектакль поставил мой однокурсник по Щуке Юра Муравицкий. А лет 10 назад он был активным приверженцем документального, социального театра. Но именно в «Тартюфе» проявилась его режиссерская природа – яркая, масочная. Виджу, с каким кайфом работают артисты. А как публика принимает – сплошной вос-

торг! Значит, зрителю хочется эксцентрики, и Юра это уловил. В театре нельзя усидеть на одной тенденции. Собственно, это постоянное движение мы сейчас и наблюдаем. И создаем.

– *Тут можно поспорить. Литературе начали предрекать быструю смерть. А ведь театр базируется на литературной основе...*

– Не согласен – ни театр, ни литература не умрут. Просто у них появилось много конкурентов – блоги, соцсети, кино, телевидение. Театр стал визуальным искусством.

– *Но за развитием технологий театр не поспевает...*

– Театр сохраняет свои преимущества. К примеру, спорт можно смотреть дома по телевизору – или прийти поболеть на стадион. В обществе ты испытываешь эмоции другой силы. Так же и в театре – идет подключение к моменту «здесь и сейчас». Происходящее на сцене никогда не повторится в точности – это дает очень сильные ощущения. Казалось бы, коллективный просмотр фильма и спектакля имеет много общего, но все же кино – это игра в одни ворота, когда только зрители воспринимают картинку, обратной связи с артистами нет и быть не может. А в театре – есть.

Стендап, рэп, популярная музыка – это все своего рода театр, когда артист на сцене качает энергию, взаимодействует с залом. Появилась новая сложность: когда много разного, как найти своего зрителя? По сути, театр раскололся на масштабные зрелища и камерные истории.

– *А ты к чему тяготеешь? Для режиссера Южакова размер сцены имеет значение?*

– Мне как режиссеру со временем все больше интересна большая форма. Спектаклей малой формы у меня немало: театр наш – камерный. Впереди много работы. Но большое пространство притягивает, конечно.

– *А насколько непривычно было ставить на большой сцене в Екатеринбургe, Тюмени, Барнауле?*

— По сравнению с площадкой Театра Афанасьева или Дома актера там огромные сцены! Я приезжал ставить в другие города, делая первые шаги в профессии — и, конечно же, трудности возникли. Значимых побед тогда не случилось — но и провалов не было! Я получил большой, серьезный опыт. Договориться с труппой молодому режиссеру — это всегда испытание. Но я его выдержал. Нарботал приемы взаимодействия с большим незнакомым коллективом. Поэтому прекрасно понимаю своих коллег, приезжающих в «Первый театр» на постановку. Стараемся к каждому из них относиться ласково. Очень важно, чтобы в театре не было интриг, каких-то подводных течений. Главное — сотворчество. Если оно есть — тогда и спектакль сложится. Не верю в тотальную диктатуру в театре — дескать, придет злой режиссер, тиран, узурпатор, всех обругает по сто раз и поставит хороший спектакль. Возможно, такое где-то и случалось. Но в виде исключения.

— *А как режиссеры попадают в «Первый театр»? Кто кому делает интересное предложение?*

— В основном, знакомимся на фестивалях. Понятно, что наши возможности ограничены. Мы с директором театра Юлией Сергеевной Чуриловой не можем пригласить на постановку всех интересных режиссеров. Рад, что удалось позвать, к примеру, Лешу Золотовицкого. Он, в свою очередь, отметил, как здорово работать с артистами, у которых горят глаза.

— *А ты как хуфрук каким-то образом задействован, когда приезжает режиссер со стороны? На этапе кастинга что-то советуешь? Доводишь ли рукой мастера выпускаемый спектакль?*

— Конечно же, стараюсь никоим образом не вмешиваться в работу другого режиссера. Это было бы неправильно. Другое дело, что на начальном этапе мы договариваемся об определенных условиях сотрудничества с «Первым те-

атром». Никакой тонны декораций, никакой толпы на сцене, ограниченный бюджет на постановку и так далее. Просто нужно соизмерять шаги с длиной ноги — это технические, а не творческие вопросы. Не так давно я поставил «Незнайку», но играем мы его очень редко: монтаж декораций в камерном зале филармонии занимает 8 часов! Столько времени сейчас мало кто даст, но наши три монтировщика физически не могут работать быстрее.

— *Поставить Шекспира, «Ромео и Джульетту» была идея Золотовицкого?*

— Да. Мы акцентировали внимание на то, что нашему зрителю интересна так называемая «нескучная классика». И он предложил название и концепцию, которые всех устроили. Романтичный Ромео — это уже, по сути, театральный штамп. А у нас он — ботаник. И Джульетта необычная — неуравновешенный подросток. Налет заплесневелости с классического произведения сразу слетает!

— *Недавно прочел мемуары Камы Гинкаса. Он утверждает, что Шекспир и Чехов — два величайших драматурга за всю историю театра...*

— Соглашусь. Великих драматургов много. Но Чехов — гениальный автор, безусловно. Ближайших планов поставить его у меня нет — труппа «Первого театра» пока еще не подросла. Это Шекспира можно брать на любую труппу, монтаж событий в его пьесах интересен сам по себе. Решений того же «Гамлета» — миллион.

— *А если пригласить артистов в «Первый театр» на роли в чеховском «Дяде Ване»? Или прийти с предложением в другой театр? Тебя хорошо знают, ты уже ставил и в «Красном факеле», и в НГДТ, и в «Глобусе»... Скажем, твой Чехов в «Старом доме» — это реально?*

— Вообще-то, мы дружим... При том, что этот театр, скажем так, устремлен лицом в Европу. Нет пророков в своем Отечестве (*смеется*). С другой стороны,

и «Первый театр», и «Старый дом» — это камерные пространства. Мне бы на большое пространство выйти... А труппа этого театра мне нравится. И вектор его развития интересен. Молодцы.

— *Андрей Прикотенко в «Старом доме» увлекся переписыванием классики: он значительно изменил литературную основу спектаклей по мотивам «Гамлета», «Анны Карениной», «Идиота». А как думаешь, что делать с текстом, написанным несколько веков назад? В том же «Гартюфе» Муравицкого — иностранные акценты, скороговорка. Как сильно нужно купировать классику, чтобы театр был понятен и интересен публике?*

— Язык устаревает, конечно. Спектаклем, где говорят на архаичном языке, особо не заинтересуешь. Еще один очень важный аспект — темпоритм. Это раньше зрители могли весь день провести в театре. Сейчас такое невозможно, у жизни бешеный ритм. Мы нашли современную пьесу, комедию, называется «Залипшие» — спасибо лаборатории «Старого дома». В этой пьесе рассказывается о человеке, решившем отказаться от соцсетей. Абсолютно современная проблема! Я по себе чувствую: когда в руке нет смартфона, как будто чего-то не хватает. Словно мушкетер без шпаги. Премьера намечена на апрель.

— *Как часто удается смотреть новые спектакли? Стараешься ли попасть именно на премьерный показ?*

— Когда получается, иду в театр. Но вот «Идиота» в «Старом доме» до сих пор не видел. Однажды повез друзей на этот спектакль, но пока ехали по пробкам, он уже начался... Подумал тогда: не беда, еще выберусь. А у меня же театр, студенты — да и жить когда-то надо. Оглядываясь на эти 25 лет в театре, понимаешь, что жизнью-то занимался года два от силы. На лыжах бы сходить...

— *Тянет еще?*

— Я рос спортивным мальчиком. Конечно, тянет. Сейчас вот студентов на каникулы отпущу, сказку в театре выпу-

стим — и вперед! «Ничто человеческое мне не чуждо». Вообще, режиссер, считаю, должен обязательно соприкасаться с жизнью. По воскресеньям играем в волейбол с одноклассниками, но этого мало. Кстати, эти встречи для меня — источник информации извне. Ребята все из разных сфер, после игры сидим, обсуждаем, как идут продажи, какая ситуация с бетоном... Очень полезное общение — нет ощущения некой однобокости.

— *Есть ли нечто общее у поколения новосибирских режиссеров — Южакова, Кулябина, Крикливого, Зиновьевой, Кардымон, Аветисян, Колесника?..*

— Нет. Режиссура — индивидуальная профессия. Полина Кардымон любит делать одно, я — совсем другое, да мы и по возрасту с ней различаемся! Разные взгляды на мир — что может быть интереснее! Штамповать одинаковых режиссеров никому не интересно. Пусть расцветают все цветы, как говорится. Чем больше в творческой среде конкуренции, тем лучше, тем результаты интереснее.

— *Еще один вопрос о насмотренности и конкуренции. С начала октября по конец декабря в Новосибирске прошли три крупных театральных фестиваля. Что видел? Насколько это тебе в принципе необходимо — ходить на спектакли «варягов»?*

— Разделяю театр на то, что называется «мое» и «не мое». С интересом посмотрел и «Гартюфа» Юры Муравицкого, и «Мещан» Лизы Бондарь. Вообще, нынешняя программа фестиваля «ХАОС» была очень интересной. Готовим мартовский фестиваль камерных театров «Один, два, три». Очень много любопытных заявок, больше 200. А в афишу предстоит отобрать не больше десяти!

В Москве люблю ходить в Театр Вахтангова, в свое время я ездил на режиссерские лаборатории к Туминасу. В СТИ служил мой однокурсник Леша Вертков, слежу за судьбой и этого театра.

— *С вашего курса сейчас в Москве человек*

пять, не меньше. Часть ребят 20 лет назад пришла в Театр Афанасьева. Вы по-прежнему общаетесь или, что называется, жизнь разбросала?

— С тем же Вертковым мы постоянно на связи: то я в Москву приезжаю, то он сюда. А вообще правильно говорят: всех главных друзей ты приобретаешь до сорока лет. Одноклассники, однокурсники — это часть твоей жизни, твоих воспоминаний.

— Почему ты, закончив НГТИ, сразу поехал поступать на режиссуру в Щукинское училище? Мечтал ли в ходе учебы зацепиться в Москве?

— Когда учился на артиста в Новосибирске, многого хотел. Ставил много отрывков, надоедал Сергею Николаевичу Афанасьеву своими идеями. В конце концов, он мне доверил поставить спектакль. И тогда я понял, что режиссура — это профессия, нужно владеть ею. Афанасьев мне и говорит: «Хочешь стать режиссером — поступай в «Щуку»!» Я и поехал, и ничуть не жалею. Попал к хорошему мастеру, Михаилу Борисову, выучился методологии. Эти знания стали большим подспорьем, когда меня пригласили преподавать в НГТИ.

Борисов объединял нас всех, амбициозных, ершистых. Примирял, выступая в роли главного рефери. Он научил понимать, зачем ты идешь в профессию. Никогда не кричал. Недавно его не стало... Дипломных спектаклей у меня было целых три: «Волки и овцы», «Свободное телевидение» и «Темная история».

— А тебе часто встречаются амбициозные, инициативные, энергичные и при этом способные студенты?

— Не активных я сразу выгоняю (*улыбается*). Моя задача — выпустить талантливых людей. И тут снова проблема: чиновники считают, что тех, кого отчисляют, плохо учили преподаватели. Я же считаю, что пришел в НГТИ для того, чтобы не пустить в профессию абы кого. Объясняя студентам базовые вещи, задаю направление для развития, а

далее — самостоятельная работа над собой, над ролью, нужно подключать фантазию, быть смелым и так далее.

— Ты неоднократно ставил Островского — «Волки и овцы», «Доходное место», «Женитьба Белугина». Можно ли сказать, что это твой автор?

— Это интересный автор. Может быть, скоро поставлю «Бешеные деньги».

— А я вот все жду, когда кто-то из режиссеров скажет: все, с Островским покончено, сколько можно, его время ушло!

— Его время уйдет, когда уйдет актуальность событий и характеров, которые он описывает. В пьесе «Бешеные деньги» — мажорчики, все закредитованные. Никуда это не ушло. Это и сегодня у нас перед глазами.

— А как ты пришел в мюзикл? Как появилась в «Первом театре» «Кавердрама»?

— В труппе были поющие ребята. Делать полноценный мюзикл — очень дорого. И возникла идея рассказать историю о том, как люди играют в шоу, как музыка живет в них. Маша Огнева написала пьесу. И все совпало — прямо по вахтанговской формуле: «Автор — время — коллектив». Думаю, наш замечательный спектакль несколько недооценен. При том, что бюджеты нашего мюзикла и «Кабаре» в «Глобусе» несопоставимы: на деньги, затраченные на постановку Франдетти, я мог бы поставить 15 «Кавердрам»!

— Можно ли считать главным итогом года для «Первого театра» обретение своего помещения в самом центре города, в ДК имени Октябрьской революции?

— Это итог 13 лет существования нашего театра... В новом помещении у нас зрительный зал на сто мест — это неплохо. Своими силами сделали ремонт... Нас сюда направило Министерство культуры на условиях безвозмездной аренды. Обживаемся постепенно. Теперь надо набрать репертуар на эту площадку.

— Как оцениваешь итоги последнего «Парадиза»?

— Была большая конкуренция: за два го-

да случилось столько театральных событий! С другой стороны, любая премия всегда отчасти лотерея, должно очень многое совпасть. На прошлом «Парадизе» отметили наш спектакль-променада. Он очень сложный технически, игрался на чужой площадке, в лофте «Подземка». Каждый раз были различные накладки. А на показе для жюри не было ни одной! Но ведь нередко бывает и наоборот: все работает, и неплохо, но спектакль для критиков проходит как-то в целом неудачно. И все — прощай, надежда на премию. Театр — сиюминутная история. Обижаться тут не на кого. А успехам коллег я только радуюсь. Злоба ведет куда-то не туда. Поэтому во всем стараюсь найти позитив.

— Есть миф, что режиссеры читают только пьесы, до поэзии и прозы не доходят руки. Развеешь его?

— Не стоит тут всех под одну гребенку... Режиссеру приходится читать драматургию и, конечно, это отбирает силы знакомиться с другими жанрами. Но кто-то из коллег читает очень много. А есть еще бедные ридеры, читающие огромное количество текстов на различных конкурсах... С современной прозой я работал, было дело — на проекте «Песни о Родине». Он был встречен неоднозначно. Но у нас зачастую критикуют те, кому делать нечего. В Новосибирске тогда начался странный период, когда вдруг всё стало оскорблять чувства всех...

— Кто такой хороший артист? Как объяснить это студентам и молодым артистам?

— По сути, это тот, кто умеет держать внимание зала. Кто может быть интересным в любом жанре. И свои таланты люди развивают всю жизнь. Вспомни, как сначала плохо играли в кино бывшие кавээнщики — ничего, подучились.

Бывает, человек очень талантлив — и при этом эмоционально крайне неустойчив. Таких мы учим театральной этике. Да, ее постигать непросто — ког-

да «маятник души раскачан». Но трудно не значит невозможно.

— Как актерством попроцался окончательно?

— Пока ставишь спектакль, что-то показываешь — наигрываешься. Актерство — сложная профессия. Она включает в себя умение подчиняться, быть ведомым. Тяжело много лет играть один и тот же спектакль. Тяжело ждать своего выхода на сцену. Тяжело осознавать, что ты не мегазвезда... Ты не имеешь права заболеть, психануть, идти на поводу своих разочарований. В общем, актерская профессия — не для всех.

— С кем бы из артистов Новосибирска, Москвы, Питера хотел сделать спектакль? И на каком материале?

— Ежедневной работы много. И все, что хочется, я так или иначе реализую. Но, пожалуй, с опытными артистами было бы интересно встретиться на большой сцене — с Лешей Вертковым, Пашей Поляковым, Костей Телегиным. «Доходное место» я ставил больше 10 лет назад. Сейчас и Гудков, и Овечкин, и Находкин, и Поляков — другие люди. Больше шишек на головах появилось. Думаю, Островского мы бы сейчас сделали совершенно иначе...

Если бы в свое время не решился создать «Первый театр», моя жизнь бы сложилась по-другому. Но сейчас мне очень нравится то, что со мной происходит. Жалеть о прошлом — не мое.

— Какой смысл сегодня вкладывается в это название — «Первый театр»?

— Наш театр — по-прежнему первый для талантливых выпускников театрального института. По-моему, это правильно.

— Что пожелаешь артистам и зрителям в новом году?

— Найти друг друга. К обоюдному удовольствию.

Беседовал Юрий ТАТАРЕНКО
Фото из личного архива П. ЮЖАКОВА

СЛУГА ДВУХ МУЗ

Заслуженному артисту России **Сергею Тыщенко** исполнилось **55 лет**, и **30** из них отданы театру. Удивительный человек Сергей Тыщенко! Смотреть на него из зрительного зала — большое удовольствие. Прирожденный герой с великолепными внешними и вокальными данными, он интересен в каждой роли, будь то французская комедия, чеховская пьеса, инсценировка по шукшинским рассказам или мюзикл.

А вот беседовать с ним о его творчестве — сущее наказание. Хотя на любые другие темы лучшего собеседника не найти — остроумный, живой, легкий, обаятельный. Истинный Близнец, рожденный под знаком Воздуха. Но вот речь заходит о творческой кухне, и он вежливо прикрывает эту дверь. На вопрос: «Как работаешь над ролью», отвечает без затей: «Никак».

— Мне становится все понятно еще в процессе чтки, — уточняет он. — Чтобы представить характер своего персонажа, достаточно найти мотивацию его поступков. А дальше уже идет работа с режиссером, который может добавить какие-то акценты, что-то поменять.

Попа творца — это точно не про него. Думается, прививку от пафосности Сергей получил в рок-тусовке своего родного города **Петропавловска в Казахстане**, откуда и пришел на драматическую сцену. Пел он со школы. В свой первый ансамбль попал после 9-го класса, поступив в техникум механизации сельского хозяйства. Но не сеялки, веялки, культиваторы и мотоблоки его интересовали. Получив диплом, пошел вокалистом в вокально-инструментальный ансамбль Дворца культуры машиностроителей, который играл «мужчинскую» музыку с философской подоплекой. Проще говоря — тяжелый рок. Пик карьеры был достигнут, когда в их город приехала набиравшая обороты всероссийской популярности «**Агата Кристи**», с которой они отработали четыре концерта. К этим высту-



Сергей Тыщенко

плениям всего за месяц Сергей написал больше полутора десятков песен. Кстати, публика принимала земляков с не меньшим энтузиазмом, чем «звезд».

Последовавшие после успеха, как это часто бывает, разброд и шатания в коллективе вынудили перейти в группу, исполнявшую чужие шлягеры. С этой командой он ездил по деревням, зарабатывать деньги. С ней же пришел в **Петропавловский драматический театр** — работать на новогодних дискотеках. Заведующий музыкальной частью, услышав, как ребята на синтезаторе изображают симфонический оркестр в то время, как театр сбивается с ног в поисках музыкального оформления постановок, пригласил «посотрудничать» — написать музыку к спектаклю «**Любовь дона Перлиплина**» по пьесе **Федерико Гарсиа Лорки**. Что Сергей и сделал в соавторстве с коллегой. Потом был «саундтрек» к детской постановке «**Кот в сапогах**» и еще к трем спектаклям. А потом фактурного парня позвали в театр в качестве артиста. Махнув на прощанье рукой покровительнице музы-



«Бешеные деньги». В роли Василькова. 2010

ки Эвтерпе, он устремился навстречу музы театра Мельпомене.

— Мне так понравилось актерское дело, — признается Сергей, — что я забросил «музчасть» и работал в труппе Петропавловского театра до 1994 года. А потом оказался в Оренбурге. Рок-звезды, о чем мечтал в юности, из меня не вышло. Но я нашел свой кайф в актерстве...

Правда, тогда, в 1991-м, до актерского «кайфа» было еще далеко. Предстояла большая работа. В первую очередь, надо было избавиться от среднеуральского говора. У них на целинных землях все так говорили. Отвыкать пришлось очень долго. Только в **Оренбурге**, где произношение ближе к московскому, избавился от нежелательного диалекта.

Спрашивать у Сергея Тыщенко, сколько ролей он сыграл за три десятилетия — напрасный труд. Он не считал. Такой характер: не умеет чахнуть, подобно Скупому рыцарю, над сундуком с нажитыми сокровищами.

— Сколько давали, все мои, — улыбается артист.

А давали, как выяснил простой подсчет досужего журналиста, немало. Работая только на оренбургской сцене, он сыграл добрых полсотни ролей. Его персонажи — представители разных социальных сословий — от погонщика волов до герцога, от красного командира до дворянина. «Пятая графа» его героев — настоящий интернационал: французы, итальянцы, испанцы, англичане, бельгийцы... Но и русские, несмотря на богатую «космополитическую» палитру, ему блестяще удаются. Так за роль шорника-мечтателя **Антипа Калачикова** в спектакле «**Милые люди**» по рассказам **Василия Шукшина** он получил престижную **Губернаторскую премию «Оренбургская лира»**. А три года спустя — диплом **III Межрегионального фестиваля «Волга театральная»** в номинации «**Актерский дуэт**», где достойную пару ему составила **Юлия Ковальчук**. Это единственная роль, когда Сергей играл человека значительно старше себя, да еще деревенского мужика. Пришлось сугубо городскому жителю искать для своего героя особую манеру говорить и ходить.

— Наверное, вспомнился отец, — размышляет артист. — По роду своей деятельности он считался интеллигентом, хотя все его предки были из крестьян. И сам он начал трудовой путь пастушком.

Если говорить о профессиональной принадлежности его героев, больше всего Сергею Тыщенко нравится играть офицерство — русское, дворянское. Эти роли он помнит наперечет. Военный корреспондент **Панин** в «**Русских людях**» **К. Симонова**, ротмистр гусарского полка **Иван Зурин** и, спустя 20 лет, капитан **Иван Миронов** в «**Капитанской дочке**» **А.С. Пушкина**, князь **Звездич** в



«Капитанская дочка». В роли капитана Миронова. 2019

«Маскараде» М.Ю. Лермонтова, штабс-капитан **Солёный** в «Трех сестрах» А.П. Чехова, легендарный комдив, генерал **Родимцев** в спектакле «Позови меня в прошлое» П. Рыкова. Понятно, люди военные — это особый характер, что для артиста всегда интересно. Но еще и форма нравится, которая дает ему, человеку, не служившему в армии, почувствовать себя в ипостаси защитника Отечества.

Если говорить об этапных ролях, то это **Билли Старбак** в спектакле «Продавец дождя» Ричарда Нэша. В песне этот персонаж с неясной биографией — по сути мошенник, обманывающий доверчивых простаков. Правда, не лишенный обаяния. Но в спектакле, поставленном художественным руководителем Оренбургского драматического театра, народным артистом России **Рифкатом Исрафиловым**, это человек, возрождающий в людях утраченные надежды. Мессия, если хотите. Но если без

высоких слов, которые претят нашему герою, то скажем — поэт. Разве не поэты открывают нам глаза на то, что мир прекрасен, и каждый человек имеет право на счастье в нем? Только вот убеждая окружающих в том, что каждому есть место под солнцем, герой Сергея Тыщенко для себя как будто еще этого места не нашел. Артист очень органичен в этой роли. Может, потому, что ему самому чисто по-человечески нравится Билли Старбак, познавший людей, но не утративший хорошего к ним отношения. Это дано не каждому. Ведь сказал же поэт: кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей.

Еще одна роль, о которой хочется сказать особо, — **Кречинский** в спектакле «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина, который поставил на оренбургской сцене московский режиссер **Сергей Яшин**. Кречинский-Тыщенко — светский лев, дамский обольститель, обаятельный, эрудированный, умеющий



«Три толстяка». В роли доктора Гаспара. 2019

найти выход из любой ситуации, влюбляет в себя зрителей. Но он игрок. И этим все сказано. Режиссер заявляет его как «заигравшегося замечательного и прекрасного человека». Но так ли он прекрасен, коли готов играть чужими судьбами? Впрочем, артист воплотил на сцене не только дерзкого авантюриста и отчаянного проходимца, но и человека, способного к прозрению.

— Мне кажется, Сергей Тыщенко очень подходит на роль Кречинского. По всем статьям. И по фактуре, и по внутренним данным, и по своей музыкальности. Я бы сказал — редкостью подходит. Поди, пощи иной раз такого артиста! Именно потому, что в театре есть Тыщенко, и стало возможным поставить эту пьесу, — признался Сергей Яшин.

Хорошо «вписывается» Сергей Тыщенко и в спектакли по пьесам **А.Н. Островского**. В «**Бешеных деньгах**», поставленных режиссером **В. Кове**, он играет «нового русского» XIX века **Савву Василькова**. Однако перед нами не только делец новой формации, заикленный исключительно на бюджете, но человек, умеющий любить и прощать, не теряя при этом присущей ему твердости и приверженности своим принципам. На фестивале «**Дни Островского в Костроме**» эта постановка победила в номинации «**Лучший спектакль фестиваля**». Сообщество критиков отметило, что персонаж, созданный Сергеем Тыщенко, несмотря на современные декорации и костюмы, являет черты, присущие классическому художественному образу отечественной литературы. Во время гастролей в Казани и Уфе театроведы и пресса также отмечали высокий исполнительский уровень артиста, сыгравшего «честного промышленника» Василькова.

Еще одного российского предпринимателя — **Михаила Свирельникова**, пришедшего почти полтора века спустя на смену Савве Василькову и иже с ним, сыграл Сергей Тыщенко в инсценировке по роману **Юрия Полякова** «**Грибной царь**», поставленной **Рифкатом Ибрафиловым**. Писатель, побывавший на премьере, дал высокую оценку и спектаклю, и артисту, исполнившему главную роль. За создание образа Свирельникова, обладателя сверхприбыльного бизнеса и не очень высоких моральных качеств, однако не до конца лишённого совести, стыда и чести, Сергей Тыщенко был удостоен Губернаторской премии «Лучшая актерская работа года».

Многие артисты опасаются играть на сцене и в кино гибель своих героев. У Сергея таких ролей не было. Но в постановке молодого режиссера **Александра Фёдорова**, где одним из персонажей является Смерть, правда, во вполне циничном обличье деловой женщины, он участвовал. Это спектакль «**Лодочник**» по пьесе **Анны Яблонской**, в котором Тыщенко исполнил роль **Сторожа**, свое-



«Позови меня в прошлое». В роли Александра Родимцева. 2015

го рода Харона, перевозящего на другой берег реки души усопших. На эту «работу» исключительно в ночную смену спившегося поэта и наняла та самая, кого именуют Женщиной с косой. Тыщенко брался за роль с вполне понятным предубеждением: заигрывать с потусторонними силами, а тем более бросать им вызов, не всем нравится. И зачастую плохо заканчивается. Трагически оборвавшаяся в 29 лет в результате теракта в аэропорту Домодедово жизнь автора пьесы — тому мистическое подтверждение.

Но несмотря ни на что, образ Лодочника сделан так, что его невозможно забыть. Самоирония, которой артист щедро наделил своего персонажа, и то, как

он произносит поэтические строки, выдают в Лодочнике «падшего» интеллигента. Ты видишь его историю: молодой шалопай с литературными задатками растратил все лучшее, что в нем было, на бесконечных дружеских пирушках за пустопорожними разговорами о высоком искусстве. «Уж сколько их упало в эту бездну!..» Вот почему персонажу Сергея Тыщенко хочется соперничать.

Еще одна роль из этой же серии — **Изыданный Чёрт** в спектакле «**До третьих петухов**» по пьесе **Василия Шукшина**. Она тоже удалась. Настолько, что принесла артисту премию конкурса «Альфа», организованного филиалом нефтяной компании ОАО «ТНК-ВР-менеджмент» и «ТНК-ВР-Оренбург».

Ну и, конечно, нельзя не вспомнить его феерические роли во французских комедиях «**Дамский портной**» **Ж. Фейдо** и «**Невидимый любовник**» **В. Газенклевера**. Роль **Мулино** была отмечена первой премией конкурса «Альфа». Роль **Мебиуса** — областной премией «За лучшую актерскую работу года». Заставить зрителей смеяться труднее, чем заставить плакать — это знает любой комедиограф. А Сергей Тыщенко умеет.

В его послужном списке немало ролей в сказках: **Кот-Маг** в спектакле «**Все мыши любят сыр**» **Д. Урбана**, **Дуремар** в «**Буратино в стране дураков**» **А.Н. Толстого**, **Герцог Веттерброк** в «**Карлик Носе**» **В. Гауфа**, **Гаспар** в «**Трех толстяках**» **Ю. Олеши**, **Кошей Бессмертный** в «**Иван-царевиче**» **Ю. Кима**. Он ведь и в Петропавловском театре начинал со сказки. Поэтому на вопрос: «Правда ли, что для детей надо играть так же, как и для взрослых, только лучше», — отвечает без лукавства: «Да».

— Если взрослые из вежливости молча сидят и слушают, то дети нет, — говорит Сергей. — Если они сидят тихо, значит, ты попадаешь. Играя для взрослых, ты примерно знаешь, в каком месте зрители будут смеяться. А детская аудитория непредсказуема. Поэтому и на детских спектаклях выкладываешься не по-детски.



«Моя прекрасная леди». В роли профессора Хиггинса.
2021

И, наконец, роль, о которой можно только мечтать, — профессор **Генри Хиггинс** в мюзикле «**Моя прекрасная леди**» **Ф. Лоу** и **А. Лернера**, премьера которого состоялась под занавес уходящего 2021 года. Не то чтобы он мечтал о ней. Но когда узнал, что будет играть Хиггинса, конечно, обрадовался: роль пришла в нужном возрасте, в нужное время — в преддверии бенефиса. К тому же, здесь нужно было петь. Он и прежде пел — в музыкальном спектакле «**Свадьба в Малиновке**», в мюзикле «**Яма**» по **А. Куприну**, исполнял романсы в «Свадьбе Крекинского». Но знаменитая музыка мирового бестселлера дала артисту возможность использовать свое музыкальное дарование во всем

блеске. Ведь заключительная песня **Генри Хиггинса** — достаточно сложное, сюжетное произведение. Но увлекаться нельзя: спектакль — не концерт. На театральной сцене пение органично вытекает из драматического действия, и актер великомерно чувствует грань.

В этой роли **Сергею Тыщенко** пригодился не только богатый музыкальный багаж, но и умение носить фрак. Кажется, что это у него от рождения. Более того, после оренбургской версии «**Моей прекрасной леди**» представляется, что **Генри Хиггинс** именно так и выглядел.

В образе, созданном артистом, есть много от него самого и наоборот. В том числе — прекрасное владение сценической речью. Только в **Хиггинсе** больше иронии, а в **Тыщенко** — самоиронии, которая не позволяет ни его персонажу, ни ему самому терять голову от успеха. Финал спектакля, как и фильма, остается открытым. Да, **Элиза** вернулась к **Хиггинсу**. Но надолго ли? Хочется верить: навсегда. Спектакль вселяет такую надежду. Да, профессор переделал свою ученицу, но ведь и она изменила своего учителя. **Хиггинс-Тыщенко** дает нам это почувствовать.

Артист благодарен художественному руководителю театра **Рифкату Исафилову** не только за бенефисную роль **Хиггинса**, но за то взаимопонимание, которое существует между ними. За то, что с его приходом зрители больше полюбили театр, за то, что начались поездки на гастролы и фестивали, дающие творческий импульс коллективу.

— **Сергей Тыщенко** — актер, который интересно развивается, — говорит **Рифкат Исафилов**. — Один из представителей русской психологической школы, он мыслит на сцене. Это очень важно. Он ведущий артист театра, который максимально плотно занят в репертуаре. Я рад, что у нас есть артист такого амплуа — герой. Надеюсь, он и дальше будет радовать своим творчеством нас всех. И прежде всего — зрителей.

И тут самое время заглянуть в гороскоп, в котором черным по белому написано,



«Иван-царевич». В роли Кощея. 2021

что Близнецы делают в карьере большие успехи. Потому что трудолюбивы, легко проявляют инициативу, отлично выполняют задачи. В данном случае — режиссерские. Кстати, об амплу. Герой-то он герой, но играет, как видим, самые разные роли, в том числе комедийные, характерные. За что опять же благодарен режиссеру, который не эксплуатирует его в одном и том же образе, а дает возможность быть разнообразным в своих сценических персонажах.

Несмотря на занятость в театре, Сергей Тыщенко не упускает случая поучаствовать в смотре-конкурсе самостоятельных актерских работ «Пролог». В этом году к юбилею романа **Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»** он представил литературную композицию «Человечест-

во любит деньги», за которую премирован творческой командировкой в театры Москвы и Санкт-Петербурга. Поклонники изящной словесности с удовольствием посещают «Поэтические диалоги о любви», проект лектора-музыковеда **Оренбургской областной филармонии Людмилы Пешковой**, где они с Сергеем в один из вечеров блистательно исполнили стихи **Анны Ахматовой** и **Николая Гумилева**, **Марины Цветаевой** и **Бориса Пастернака**, **Евгения Евтушенко** и **Беллы Ахмадулиной**. К Международному женскому дню подготовили программу «С любимыми не расставайтесь», в которой прозвучали произведения разных авторов, от **Пушкина** до **Бродского**. Потом прочли **пушкинскую «Метель»** под аккомпанемент камерного оркестра филармонии, исполнившего музыкальные иллюстрации **Георгия Свиридова** к этому произведению.

Вот уже много лет Сергей Тыщенко принимает участие в традиционном ежегодном концерте, посвященном дню рождения **Владимира Высоцкого**. Это дань поэту, на чьем творчестве вырос. Видя в зале юные лица, радуется: на правильных песнях воспитывается молодежь. А еще он любит читать. Но только не пьесы. Если попадет хорошая, говорит, буду жалеть, что у нас ее не поставили. А если плохая — будет жаль потерянного времени. Сейчас читает **Эдуарда Лимонова**: нравится, как он пишет.

В юбилейный год Сергею Тыщенко вручили муниципальную премию «**Кумир**» за значительный вклад в театральное искусство Оренбурга. Само название премии, казалось бы, должно ласкать слух артиста. Любого другого, но только не его.

— Ну, какой я кумир? — удивляется он. — Покажи мою фотографию прохожим, кто меня узнает? Я не могу относиться к собственной персоне с пиететом. Когда начинаешь сам себе нравиться, — это финиш.

Что ж, остается только пожелать, чтобы этот финиш никогда не наступил.

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА

НЕУТОМИМЫЙ КОВБОЙ

Двадцать пять лет назад **Юрий Григорович** пригласил **Олега Рачковского**, бывшего классического танцовщика **Большого театра России**, в **Краснодар**. Там, на базе **Творческого объединения «Премьера»**, создавался **Театр балета**. С тех пор педагог и труппа неразлучны. За эти годы воссоздан гигантский репертуар Мастера, который невозможно освоить быстро — это длительный процесс. В нем, помимо заучивания балетного текста, происходит еще и процесс воспитания. Можно сформулировать иначе: это служение идее балета. И Олег Давидович Рачковский, исполнивший в молодости десятки ролей и партий в репертуаре Большого театра, заставший многих выдающихся мастеров еще до Григоровича, исполнил в Краснодаре эту, быть может, свою главную роль — педагога-наставника, хранителя сакральных знаний о профессии. За свое служение балету, помимо высшего признания в кругу профессионалов, он удостоен званий **«Заслуженный артист России»**, **«Заслуженный артист Кубани»** и приза журнала «Балет» — **«Рыцарь танца»**.

Окончив **Московское хореографическое училище**, Олег Рачковский 20 лет служил артистом, а потом и солистом Большого театра. Ответственные партии и роли — па-де-труа и неаполитанский танец в **«Лебедином озере»**, па-де-де в **«Жизели»**, **Коралл** в **«Коньке-горбунке»**, **Юноша** в **«Бахчисарайском фонтане»**, **Мим** в **«Икаре»**. Рачковский был занят практически во всех балетах Григоровича — отсюда знания, принесенные им сегодня в класс. С труппой Большого театра объехал множество стран мира, а по окончании сольной карьеры был приглашен Григоровичем на работу в качестве репетитора в **Софийскую национальную оперу** для постановки **«Щелкунчика»**, затем в **Уфу**, **Якутск**, **Алма-Ату**, **Астану** и **Сеул**. За это время стал правой рукой прославленно-



Олег Рачковский

го балетмейстера, его ассистентом и верным помощником.

— Я — ученик и реставратор, и всегда восхищаюсь мастерством Юрия Николаевича, возобновляя сейчас какую-то его авторскую версию, — рассказывает Олег Давидович. — Формирование нашей балетной труппы и наработка репертуарной афиши происходили быстро. Работало имя Григоровича — в Краснодар потянулись опытные солисты из Новосибирска, Саратова, выпускники хореографических училищ страны. Началась новая жизнь балета в Краснодаре. Мы работали очень напряженно, иначе не выпустили бы в короткий срок такие балеты, как **«Спартак»**,

«Легенда о любви», «Каменный цветок», «Золотой век», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта». Отдельное направление составила реставрация и воссоздание классического наследия прошлого — Мариуса Петипа, Александра Горского — «Спящая красавица», «Корсар», «Дон Кихот», «Раймонда», «Жизель», «Баядерка», «Тщетная предосторожность», «Копчелия». В нашем репертуаре 20 названий. Мало их поставить — надо удержать.

В числе ежедневных обязанностей Рачковского — подготовка к очередному спектаклю: вводы, репетиции с солистами и кордебалетом. Взаимодействие репетитора и артиста требует огромных знаний. Это тонкий, нередко на уровне интуиции, индивидуальный процесс, превращающий ученика в артиста. Здесь сказался дар Рачковского видеть возможности каждого и стремиться их не упустить. Его воспитанники составили целый ряд ныне известных краснодарских артистов: **Владимир Морозов, Роман Тарасов, Дмитрий Горлов, Сергей Калмыков** и многие другие.

— Репетитор должен знать ответы на два основных вопроса: что и как? — продолжает Олег Давидович. — Композиция — это «что»: положение артиста на сцене и

его передвижения. А «как» — вопрос индивидуального искусства. Чтобы первое сложилось со вторым, надо очень любить балет, иметь большое желание совершенствоваться и быть готовым к невероятному труду. Так из кордебалета выдвигаются солисты, происходит рождение новой индивидуальности. Это всегда волнующее событие для нас.

Олег Давидович совсем не умеет отдыхать и, кажется, никому не дает. Будто следует любимой им еще с молодости песенке, авторство которой давно потеряно. Неизвестно откуда и когда она к нему пришла, но знает ее вся труппа — о неутомном ковбое. Он заводит ее, как правило, во время долгих переездов на гастролях: «Хорошо в степи скакать, если только конь хороший у ковбоя. Лучше прерий места в мире не найти... Хей-а-а». И за ним подхватывают остальные. Так было во **Франции, Ливане, Испании, Португалии, Италии, Турции, Германии, Англии, Шотландии, США, Болгарии, Австрии, Греции** и на **Кипре**. Везде, где гастролировал Театр балета Юрия Григоровича и его педагог, находящийся в непрерывном движении.

*Римма КОЛЕСНИКОВА
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ*

РАННЕЕ ВЗРОСЛЕНИЕ

Отмечая работу Севастопольского театра имени А.В. Луначарского, зрители и критики называют одним из главных достоинств коллектива его прославленную труппу. Кажется, нет ничего проще, чем написать в очередной раз о творческих успехах мастеров сцены — артистов заслуженных и народных. Но в фокусе моего внимания актер, находящийся в самом начале творческого пути. Выпускник

Ярославского государственного театрального института Роман Шукри к своему второму сезону в театре пришел с рядом главных ролей в спектаклях классического репертуара, античных трагедиях и современной драме.

В мае 2019 года в Севастополе прошел фестиваль студенческих спектаклей ведущих театральных ВУЗов страны. «**Старшая сестра**» 3-курсников мастерской **Татьяны Николаевны** и Сер-



Роман Шукри. Фото А. Лаган

гея Филипповича Куценко никого не смогла оставить равнодушным. Прошло чуть больше года, и пятеро выпускников мастерской возраста чуть больше двадцати лет после прослушивания были приняты в труппу театра: **Максим Веселов, Виктория Мулюкина, Виталий Омельченко, Петр Харченко,** Роман Шукри. Для четверых из них первым спектаклем стала «**Отравленная туника**», сыгранная на летней площадке древнего Херсонеса. И только месяц спустя своего премьерного выхода дождался и герой нашей публикации.

В «**Бесах**» Григория Лифанова публике был представлен новый Шатов, Роман Шукри. Этот спектакль, вошедший в позапрошлом сезоне в лонг-лист «Золотой Маски», — этапный для театра. И поэтому любые изменения в его актерском составе заранее обречены на детальное изучение. Сначала кажется, что Шатов у Шукри не оправдывает уже с первой сцены своей говорящей фамилии. На сходке неокрепших умов под предводительством Верховенского-старшего он не по возрасту дерзок, строптив и напорист, обвиняет Степана Трофимовича в нелюбви к России. Вызывает опасение, что в последующих сценах актер начнет работать грубо, не меняя выбранной палитры. Но все не так. Встреча с Лебядкиной подобна встрече двух робких подростков. Только на вымышленное свидание он приносит не розу или гвоздику, а завернутый в платок кусочек булочки. Она же отвечает ему тем, что расчесывает своей гребенкой его волосы. Здесь стоит обратить внимание на внешний облик актера и принципиальное несоответствие портрету, описанному в романе. Находим у Достоевского следующее: постоянно угрюм и неразговорчив, неуклюж, белокур, космат, низкого роста. Однако в спектакле мы видим высокого, темноволосого, статного артиста с обращающим на себя внимание добрым, светлым, открытым лицом. Есть в нем что-то архетипичное, собирательное, объединяющее, но при этом уникальное и индивидуальное. Шатов — жертва обстоятельств, первый агнец, отправленный на заклание идеологии революции. Но сейчас — о диалоге со Ставрогинным. Именно здесь мечется душа Ивана Павловича. Его миры рушатся, учитель заставляет сомневаться в верованиях, обращается с ним насмешливо. Шатов ранен и искалечен без единого выстрела: «Оставь этот тон! Я сердце свое с тобой оставил».

В прошлом году перед Романом Шукри также внезапно была поставле-



«Жанна». В роли Андрея Иванского. Фото Т. Миронюк



«Бесы». В роли Шатова. Фото Т. Миронюк

на задача ввестись в кратчайшие сроки в еще один «хит» действующего репертуара основной сцены — спектакль **«Мастер и Маргарита»**. Самому молодому артисту труппы доверили роль **кота Бегемота**. Обстоятельства того вечера были таковы, что, с одной стороны, его ждал ощутимо тяжелый зрительный зал (спектакль играли в самом начале рабочей недели), с другой же, сплоченная работа мастеров в хорошо зацементированной истории, для которой может стать губительным, если внезапно выпадает хотя бы один ключевой элемент. Между этими двумя потоками энергетич-

ческих масс и случилось рождение чего-то нового. Возник Бегемот, даже не пытающийся хоть в чем-то повторить рисунок чужой роли. В меру холоден, спокоен, рассудителен, хладнокровен. С редкими, но довольно четкими репризами. Работа над ролью изначально строилась таким образом, чтобы зрители не сравнивали, в чьем исполнении Кот из свиты Волаанда лучше. Они абсолютно разные.

Собственную сюжетную линию Роману удается провести и в спектакле **«Служебный роман»**, где ему поручена роль **Афанасия Орлова** — работника лесотех-



«Мастер и Маргарита». В роли Бегемота. Фото Д. Кириченко

нического отдела и одного из пятерых солистов ВИА «Вымпел», сопровождающего главную активистку статистического учреждения Шуру. В этой работе артист особенно музыкален и пластичен. Он хорошо поет, играет на ударных. Его функция в знакомой нескольким поколениям зрителей нашей страны комедии отнюдь не служебная. На время — это объект интереса со стороны Верочки, которая никак не может определиться в своих отношениях с Севой. Особый комизм вызывает номер, поставленный на старый советский шлягер «Все равно ты будешь мой...» в исполнении секретарши-модницы. На первых аккордах, обгоняя других и спотыкаясь, с папкой в руках к ней бежит Афанасий, чтобы в очередной раз обратиться на себя внимание. Но в конце песни, услышав истошный крик разгневанного Севы, подобно

нашкотившему мальчишке, он столь же поспешно удаляется.

В читке-эскизе по пьесе **Марюса Ивашкявичюса «Ближний город»** герой Романа становится смыслообразующим элементом всей истории. И это несмотря на то, что его **Карлсон** существует, на первый взгляд, автономно от остальных. Рыжий парик, коричневый свитер крупной вязки, слегка подвернутые черные брюки, босые ноги. Достаточно длинные монологи о любви к варенью, тортам и пирожным сначала не кажутся чем-то необычным. Настораживает лишь легкое безумие в глазах и особенности дикции: картавость на манер американского «г». В следующем выходе он ощущает себя мессией наших дней. Скрестив пальцы, подобно молящимся католикам, он начинает проповедь о том, как важно вовремя уметь брать и отдавать:



«Служебный роман». В роли Афанасия Орлова. Фото Д. Кириченко

«Кто должен был дать, оказался излишне робок, а тот, кто должен был взять, не посмел просить». Изрядно давящее спокойствие в трех сольных сценах и диалоги с невидимой никому Русалочкой, от которой летающему шведу и проку нет, находят свой выход в финале. Обхватив стоявший в углу манекен, выполняющий, судя по всему, функцию полуженщины-полурыбы, и повалив его на пол, внутренний дьявол «летающего шведа» наконец вырывается наружу. Когда он начинает хлестать куклу по лицу и обвинять ее во всех смертных грехах, становится понятным, что повзрослевшие сказочные персонажи из Дании и Швеции в этой истории фактически выступают в качестве альтер эго главной семейной пары в пьесе — Аники и Сванте.

Не менее интересно наблюдать за «взрослением» актера в образе **Андрея**

в «**Жанне**» **Ярославы Пулинович**. Долгое время мы видим на сцене запутавшегося в мире сильных и волевых женщин парня. Если рассматривать эту работу именно через призму героя-мужчины, то невольно может возникнуть ряд вопросов, главный из которых: на что обратили внимание кардинально разные по возрасту, социальному положению и статусу Жанна и Катя? Явно речь идет не только о красивой внешности, которая может быть интересна день или месяц, но уж точно не целых пять лет. Возникает ощущение, что Андрей — человек, с которым до определенного момента просто удобно и комфортно. Его нельзя назвать безынициативным и нерешительным, но и сил взять контроль над какой-либо ситуацией у него часто не хватает. В паре с Катей он, скорее, романтик, а она — прагматик. Он



«Ближний город». В роли Карлсона. Фото Т. Миронюк

фантазирует на тему обустройства еще не существующей квартиры, а она хочет поскорее сделать УЗИ и узнать, все ли в порядке с малышом. Со слов других, нас вроде бы постоянно убеждают в пассивности героя. В начале второго действия в Андрее просыпается тот самый «мужик», который, не выдержав обвинений в несостоятельности и ничего неделании, обещает наконец-то пойти и заработать деньги для семьи. Отправляется он, как выясняется в следующей сцене, не на работу, а к Жанне. Причем, если в самом начале спектакля он уходит от нее с чувством собственного достоинства и пониманием о чести, то теперь перед нами окончательно сломленный под гнетом обстоятельств человек, плачущий и по-детски обиженный на окружающий

его микромир. Эта сцена весьма показательна и все-таки склоняет к мысли, что Жанна и Андрей любили друг друга, однако теперь и до самого конца истории они останутся существовать в ролевой модели «палач-жертва». Ему придется вновь уйти из дома, где есть вкусная еда, теплая постель и чистая одежда. Все второе действие герой Романа Шукри существует на эмоциональных качелях: ссора с Катей и приход к заботливой Жанне, разборка с кредиторами и новость о рождении ребенка, сын на руках и скромная комнатка в квартире бывшей. Константа для Андрея — обретать и терять, а значит, ничего своего собственного так в результате он не получает.

Дмитрий КИРИЧЕНКО

«И У НОГ МОИХ ПЛЕЩЕТСЯ ЗАЛ...»

«**П**олировщица» одного из военных предприятий города Запорожье. «Стрелочник железнодорожного цеха завода «Запорожсталь», маляр треста «Запорожжилстрой». Листаю страницы начала трудового пути **Лидии Волковой**. Перед встречей с ней еще раз прочитал и написанную ею «Автобиографию»: «Я, Лидия Ионовна Волкова, рождена 2 апреля 1939 года в городе Ивантеевка Московской области. Родители были простые рабочие...». Не привычное — *родилась*, а — *рождена*, как знак благодарности отцу и матери за свое появление на свет. И другой акцент в этой исповеди: «Папа был участником Великой Отечественной войны, имел ордена и медали. Он был примером для меня, и я горжусь им».

Если читатель несведущий прервал бы знакомство с биографией Лидии Ионовны на этом пункте, то его фантазия «дорисовала» бы талант «простого совет-



Лидия Волкова

Моноспектакль «Тяжела ты, любовная память». Историко-художественный музей г. Чайковского





*«Влияние гамма-лучей
на бледно-желтые ногти».
В роли Беатрис*

ского человека»: передовик какого-либо производства, ударник коммунистического труда. Однако в судьбе этой женщины не раз происходило внезапное...

— А никаких «внезапностей» не было, — улыбается гостеприимная хозяйка уютной «малосемейки». Стены сплошь увешаны портретами Шекспира, Гоголя, Цветаевой, Ахматовой и фотографиями самой Лидии Ионовны в ролях. Властная **Мавра Тарасовна** в комедии **А.Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»**, приживалка **Наста-**

сья Петровна в **«Дядюшкином сне» Ф.М. Достоевского**, надменная **Лулу** в **«Дикаре» Касоны...** В образах, созданных Лидией Волковой, анализ характера всегда органично сочетался с живым чувством проживания. Это видно и на постановочных фотографиях, среди которых пермское фото 2006 года: Лидия Ионовна после получения звания «Заслуженная артистка Российской Федерации».

— Стать актрисой мечтала с детства. В конце 1950-х работала продавцом в ОРСе Запорожского отделения Сталинской



«Дикарь».
В роли доньи Лулу

железной дороги. Ночью торговала в киоске, а днем училась в драматической студии Украинского музыкально-драматического театра имени Николая Щорса в Запорожье (с 2004 года он стал называться Запорожским областным академическим украинским музыкально-драматическим театром имени Владимира Герасимовича Магара). С тех пор много воды утекло...

Артистка Лидия Волкова срывала аплодисменты в зрительных залах драматических театров **Нежинска, Сыз-**

рани, Рубцовска, Горького, Павлова, Арзамаса, Серова, Кизела. В 1982 году ее имя было вписано в первую страницу летописи профессионального театрального искусства **Чайковского** как одной из основательниц **Театра драмы и комедии.** Сколько ролей — больших и малых — было сыграно ею за более чем **60 лет** беззаветного служения Мельпомене! Попытался подсчитать, но... когда цифра зашкалила за «сто пятьдесят», а впереди еще чернела «не поднятая целина» — оставил эту затею. Поэтому



«Недоросль». В роли Еремеевны

спросил Лидию Ивановну напрямую:
 – *Какие созданные вами сценические образы наиболее дороги вам?*

– Гонерилья в «Короле Лире» Шекспира и Шура в комедии Владимира Гуркина «Любовь и голуби», Мадам Аркати в «Неугомонном духе» Ноэла Коурда и Манефа в «Корабле дураков» Николая Коляды, Ведьма в «Панночке» Нины Садур, Марлен из «Семейного уикенда» Жана Пуарэ. Разве все упомянешь? Особенно дороги мне две роли, действующие под местоимением «Она»: в «Старой актрисе на роль жены Достоевского» Эдварда Радзинского и в «Старомодной комедии» Алексея Арбузова...

Лидия Ивановна все перечисляла и перечисляла свои сыгранные роли на редкость разнообразного репертуара.

– *А есть ли любимые среди ваших работ последнего пятилетия?*

– Каждый сценический образ дорог мне, как родное дитя для матери. Наи-

более удачные, на мой взгляд, – роли в спектаклях Алексея Орлова, главного режиссера нашего театра. Это Стратиллида в комедии Аристофана «Лисистрата», две мои Еремеевны: сердобольная Няня в фонвизинском «Недоросле» и экзальтированная ревнивица Роза в водевиле Валентина Катаева «День отдыха». И, конечно, Бабушка в комедийном детективе Робера Тома «Восемь любящих женщин»...

Лидия Ивановна на мгновение задумалась, а потом воскликнула: «Как много сделано – кошмар! Неужели это все я?»

Вспоминалось Лидии Ивановне и безденежье «лихих» девяностых с полупустым зрительным залом театра. Тогда с актерами-коллегам **Василием Костоусовым** и **Валерием Протасовым** она пошла «в народ». Поставила и сыграла на различных эстрадных площадках пять моноспектаклей. Три из них востребованы до сих пор: «**Нам шепчет муза...**» по сонетам

там Шекспира, «А я до всякого столетья» по лирике Цветаевой и ахматовский — «Тяжела ты, любовная память». Чайковские любители поэзии знают: Лидия Волкова прекрасно владеет стихотворным словом. Ее исполнение отличается красивым жестом, скульптурная поза, доверительность интонации.

В апреле 2019 года актриса попросила меня написать финальное стихотворение к ее выступлениям. В «Откровениях Ионовны» — так оно называется — есть такие строки:

*Честь имею! — душа
не боится трудов,
и не счесть,
сколько съедено соли пудов!
Оживает за то
ролевой материал,
и у ног моих плещется
зрительский зал!*

«Люблю театр и коллег», — эта последняя строка «Автобиографии» — ее кредо.

Вадим БЕДЕРМАН
Фото из архива театра

СЧАСТЬЕ ИГРАТЬ

Он был машинистом сцены, помощником режиссера... Видел театральную жизнь с разных сторон и... продолжал любить. Заслуженному артисту Республики Хакасия Федору Александровичу Золотухину в январе исполнилось 75 лет, и 50 из них он погружен в мир театра. В Русском республиканском драматическом театре имени М.Ю. Лермонтова он служит уже 47-й сезон. Сыграно более 100 ролей взрослого и детского репертуара. За это время случалось разное, но больше всего удивляет и восхищает то, что в своих персонажах артист всегда находит, за что «зацепиться», чем вдохновиться и продолжает расти и творить.

Рассматриваем семейный альбом Федора Золотухина: с фотографий улыбаются его дети — дочь Екатерина и сын Максим. Вот он с гитарой, совсем маленький, спрашивает: «Папа, а когда я стану Высоцким?», на что отец отвечает: «Будешь много заниматься, скоро станешь!» Вот так, приучая детей к честному труду с самого детства, живет и работает Федор Александрович. Листаем дальше: три театра Урала — в Ирбите и

Каменск-Уральском, а также в Черемхово Иркутской области — начало актерской карьеры...

— Никогда не думали об отдыхе, работе, как проклятые: выезды, репетиции, гастролы, множество спектаклей на базе... Где мы только не были: Казахстан, Киргизия, Сахалин, Владивосток, Ленинград... — рассказывает Федор Золотухин. — Знаете, наверное, я выбрал именно ту профессию, которой был нужен. Она мне нелегко далась. Я поступил сразу после армии в Дальневосточный институт искусств на отделение «актер драмы и кино». На вступительных прочел стихотворение и басню. Экзаменационная комиссия: «Этюд покажите, украсьте что-нибудь в огороде, например!» Я сразу слышу какой-то шорох, тихонечко, на цыпочках, ботву раскрываю, глядь, огурцы! Накладываю полные карманы... После меня спрашивают: «Огурцы-то зачем воровали?» Отвечаю: «Закусить после выпивки», и все рассмеялись. Взяли меня. Я был счастлив. Стоял перед ними в отцовском пиджаке, который больше моего на три размера — из армии стройный пришел, худой.



«Месяц в деревне». В роли Большинцова

Поступил. Днем — учеба, ночами подрабатывал. Дежурил в столовой на проспекте Ленина во Владивостоке. Не хотел у родителей денег брать, в деревне и так была нищета. Год проучился, на экзаменах «неуд» поставили, пришел к ректору, разревелся, говорю: «Как так может быть, поступил — пятерка, а через год до двойки докатился?»

После поехал в Новосибирское театральное училище, не взяли. Отправился в райцентр искать работу. Устроился руководителем театральной самодеятельности, поступил в культпросвет училище на режиссуру народных самодеятельных театров. После чего меня сделали методистом художественной самодеятельности с окладом 90 рублей. Потом Рубцовск, Каменск-Уральский, Ирбит... В Ачинске режиссер был готов взять меня актером, я, торопыга, сунулся к директору раньше времени, а она меня в монтировщики... Пятков (режиссер) говорит: «Ты что, на-

до дожидаться было меня! Вместе бы зашли!» Работал монтировщиком, на полставки помощником режиссера, брал разовые актерские уроки, понемногу играл в спектаклях. Первая главная роль — Дед в спектакле «Затюканный апостол» Андрея Макаёнка. Я горел желанием играть! У меня накапливалась энергия, и нужно было отдавать ее зрителю. Так происходит до сих пор.

— *Помните свой первый творческий сезон в Абакане? Каким был театр в те годы?*

— Первый спектакль, который я здесь играл, — «В графе отец — прочерк», в молодости уже мог играть стариков... Была у нас постановка «Иван Грозный», так на него шел народ, всегда полный зал. Тогда и труппа была общая — хакасская и русская, мы очень дружили, независимо от национальностей. Самое главное, театр имел конкретную репертурную линию: героическая, лирическая, классика — классики



«Провинциальные анекдоты». В роли Рукосуева

было много! Каждые пять лет обновляли репертуар. Сейчас, как мне кажется, театр стал несколько потребительским. Приехал режиссер, без «багажа», что-то быстро настряпал, наляпал и уехал...

– *Общаясь с молодыми актерами, видите в них себя, или это поколение совсем другое?*

– Сейчас, на мой взгляд, не всегда серьезно относятся к профессии: гримироваться уже не гримируется никто, так, чуть-чуть глазки подвели... Порой нет глубокого проникновения внутрь. Но вообще молодежь – неплохая. Ребята стареются, растут. Возможно, из них действительно получатся талантливые актеры...

Полный сил, идей и творческой энергии Федор Золотухин с энтузиазмом берется за каждую новую роль, успешно играет в спектаклях для детей и взрослых: «Я Дед Мороз с сорокалетним стажем», – характеризует себя артист. Одной фразой выражает гордость за свою профессию, за

артистическую судьбу... Что ни говори, а отыграть три, а то и все пять новогодних спектаклей для более чем шестисот детей за один показ – под силу не каждому. Тут нужно и уметь держать зал, и внимание проявлять к малышам, а главное, получать удовольствие от своей роли.

А еще Федор Александрович сам пишет пьесы. У него около десяти новогодних историй, по которым ставили спектакли местные театры. Например, очень памятная постановка, веселая и проникновенная, получилось у **Хакасского театра драмы и этнической музыки «Читиген»** к году Козы.

– *У каждого из нас есть кому сказать спасибо, искренне поблагодарить. Кто эти люди в Вашей судьбе?*

– Первая, кого я вспоминаю – Нина Федоровна Панкова. Царствие ей Небесное. Она взяла меня в театр, благодаря ей я попал на эту сцену. Мы приезжали сюда из



«Дело Святое». В роли Старика

Ачинска на гастроли, я увидел такой зеленый чистый город и подумал: «Вот бы здесь работать и жить!» Проходит жизненный круг, и я оказался именно здесь. Работал в театре, подрабатывал дворником от ТЭЦ на полную ставку и заработал себе метлой на квартиру. Представляете, снится мне Сталин, и я спрашиваю его: «Иосиф Виссарионович, когда мне дадут квартиру?» И он отвечает: «Работай, работай, работай!» Потом через некоторое время звонок: «Четырехкомнатная квартира на девятом этаже». Жену с трудом, но убедил. Ехали до автовокзала, потом пешком по правой стороне аллейки: я, позади жена, за ней дети. Так, гуськом, пришли, поднялись на девятый этаж. Год делали ремонт, сыграли новоселье.

– В 1994 году вы были удостоены звания «Заслуженный артист Республики Хакасия», а в 1998-м – нагрудного знака Министерства культуры России «За достижения в культуре». Для вас это признание значимо?

– Конечно! Крылья появились: заслуженный артист Хакасии! Вышел после

получения награды, испытал такое счастье... Позвонил жене: «Знаешь, с кем ты разговариваешь? С заслуженным артистом республики!» Моя жена умерла восемь лет назад. В день семьи, любви и верности... Такое наказание... Но для меня это символично: ежедневно думаю о ней, общаюсь с ней. Какая-то связь остается все равно, как не крути, хотя работали мы в разных сферах: она учителем в школе, я в театре. Теперь сажаю цветы на кладбище – бархатцы и ее любимые астры. Другую такую не найдешь...

– *Продолжите, пожалуйста, эти фразы: «Я чувствую, что живу радостно, когда...»*

– На сцене!

– «Моя работа для меня – это...»

– Мое равновесие души. Я успокаиваюсь и просто счастлив, когда я играю спектакли.

– «Меня делает счастливым...»

– То, что не мешает жить и радоваться.

Екатерина ШАХАЕВА
Фото из архива театра

ПОРА СТАТЬ УЧИТЕЛЯМИ

Речь не только и не сколько о моей учительнице **Вере Викторовне Ивановой** — о вопросах общего характера. Это заметки, возникшие после ее **100-летнего** юбилея. Так уж получилось, в 2021 году начались столетние юбилеи старшего поколения петербургских театроведов, ушедших в 1990–2010-е годы: **Галины Алексеевны Лапкиной**, Веры Викторовны Ивановой. Впереди другие юбилеи. Большинству молодых, тем более, столичных театроведов, фамилии наших мэтров ничего не скажут, хотя они оставили после себя книги, множество учеников и определяли театральную жизнь города в 1960–1980-е годы. Определяли нередко в самом практическом смысле. Жили в нелегкие времена театральной цензуры и отстаивали спектакли, которые хотели запретить, художников, намеченных к увольнению. Впоследствии эти «вредные» постановки стали легендами истории отечественного театра, как, например, додинские **«Братья и сестры»**.

Скорей всего, имя Веры Ивановой у молодых никакого отклика не вызовет. Вера Викторовна говорила о себе: «Не фамилия, а недоразумение». В Интернете ее имя «забивают» по числу упоминаний индивидуальные предприниматели, швеи, спортсменки. Она и при жизни была «серым кардиналом». Пробивала **«Оптимистическую трагедию» Г.А. Товстоногова в Театре им. А.С. Пушкина** (Александринке) и **«Дело» Н.П. Акимова в Театре им. Ленсовета**. В «анналах» об этом нет ни слова. В декабре 2021 года **«Петербургский театральный журнал»** только перепечатал подборку почти двадцатилетней давности беглых посмертных воспоминаний учеников о своем учителе, републикованных в сборнике **«Учителя»** (2014). Это прекрасно, что такой сборник существует. Все же я перечитываю тексты сегодняшних известных теат-

роведов и критиков, хорошо написанные, но меня смущает, что цитируются анекдоты, байки, шуточные афоризмы, на которые Вера Викторовна была мастерица. Вырисовывается довольно смешная, чуть ли не карикатурная фигура. В чем-то милая, любопытная для «внутриинститутской памяти», но, явно, незначительная.

Театроведческий факультет провел открытую кафедру, посвященную 100-летию Веры Викторовны 28 декабря 2021 года. Вступительное слово произнес профессор **Александр Анатольевич Чепуров**. Он представлял не только кафедру, но и **Александринский театр**, где является научным консуль-

Вера Иванова





Вера Иванова на семинаре. 1983

тантом, завлитом и автором нескольких монографий о театре и В.В. Фокине. Чепуров раскопал, что Вера Викторовна, будучи завлитом театра, инициировала в начале 1960-х постановку «**Назначения**» **А. Володина** (пьеса в нашем городе при Г. Романове была запрещена, хотя шла в «**Современнике**»). Также она добивалась постановки «**Колымы**» **И. Дворецкого**, пьесы для своего времени смелой. Ее тоже запретили. Гораздо позже драма была поставлена в **Театре им. В.Ф. Комиссаржевской**. Вера Викторовна хотела, чтобы театр после смерти **Л.С. Вивьена**, о котором она составила интересный сборник, возглавил **В.И. Честноков** (и о нем она написала книгу), но более подходящим показался властям коммунист **И.О. Горбачев**. Вера Викторовна ушла из театра.

Ученики вспоминали на юбилейном вечере, как Вера Викторовна замечательно преподавала завлитовское дело. Наверно. Я никогда не учился в инсти-

туте у Ивановой, но был членом семинара театральных критиков. Как правило, встречи «семинаристов» проходили дома у Веры Викторовны, на Черной речке. У меня был свой взгляд на нее, как на человека и профессионала. Мне было уже около 30 лет, и отношения между нами не выстраивались в смысле «учитель-ученик», хотя, несомненно, у Веры Викторовны было чему поучиться.

Я был с ней знаком до последних, драматических дней ее жизни. Тогда, как всегда это бывает, запоздало, стал записывать краткую ее историю. Что из этого было правдой, а что плодом ее богатого воображения, не берусь судить, однако за две недели до смерти, будучи в очень тяжелом физическом состоянии, вряд ли она имела силы красоваться. Женщина была фантастическая, и судьба ее была фантастическая. Записанные мной воспоминания опубликованы «**Петербуржским театральным журналом**» (№ 10. 1996), продол-

жение — журналом «**Балтийские сезоны**» (№ 9. 2004). Редактор его — ученица Веры Викторовны **Елена Сергеевна Алексеева**. После смерти Ивановой я поместил в сборнике Российской национальной библиотеки «**Акимов — это Акимов!**» (СПб., 2006) несколько писем Николая Павловича Акимова к Вере Викторовне за 1953–1955 годы — время очень сложное для режиссера. Мы не знаем, были ли между ними романтические отношения, как утверждает легенда, но письма доказывают: он ей очень доверял, был полностью открыт. И есть еще портрет молодой Веры Викторовны кисти Акимова. В нем проглядывают намершность, задорность, некоторая хитроватость. Она — не красавица, но в молодости была очень мила... Повторяю, мне всегда казалось, что Вера Викторовна не выстраивала с нами отношений по типу: учитель-ученик. Дистанции не было. Похоронив мать, она, фактически, осталась одна, и рассматривала нас, «семинаристов», скорее, как молодых родственников. Вкладывала в нас всю себя. Хотя, разумеется, не только в нас. В последние годы она обезножела и даже по квартире передвигалась на костылях. Все же режиссеры (я не имею в виду великих) привозили ее к репетиции на такси и подолгу с ней беседовали. **Наталья Горелова**, бывшая с ней рядом под конец жизни, вспоминает: «Она говорила с ними на их профессиональном языке, предельно конкретно». Телевизионной звездой Вера Викторовна не стала (подобно **К. Рудницкому**, **А. Смелянскому**), как, впрочем, и другие критики-петербуржцы, но она знала театр досконально, изнутри и могла многим помочь практикам театра. Никогда не выпивала себя в текстах, чем зачастую грешат сегодняшние театральные авторы (вероятно, и я в их числе).

Что она дала мне лично? Пожалуй, понимание масштаба того, что происходит и, особенно, того, что было в прошлом



Вера Иванова. Портрет работы Н.П. Акимова

театре. За ней стояло знание и понимание современного театра. И не только современного. Она, скажем, видела истоки «**Волков и овец**» **Г.А. Товстоногова** в постановке **Малого театра 1930-х годов**. Конечно, она великолепно знала Александринку. Никогда не забуду ее рассказов вечером в Москве, во время выездного семинара. Мы сидели в номере гостиницы с Верой Викторовной и **Владимиром Полушко**, и она захватывающе интересно повествовала, как ушел из Театра им. А.С. Пушкина **Николай Черкасов**, о наследственном умении **Константина Николаевича Скоробогатова** — сына известного коннозаводчика. Во время войны конный племенной фонд страны оказался рассеян. Нужен был знающий человек, способный его хотя бы отчасти восстановить.

Скоробогатову и предложили это осуществить. Это были законченные «устные рассказы», как у **Ираклия Андронникова**, но, увы, незаписанные.

Вера Викторовна была мастером закулисной борьбы, в то же время с широким взглядом на мир и огромной эрудицией. Не случайно ее учителями в Университете были **Б.М. Эйхенбаум** и **Г.А. Гукковский**. Она чтит своих учителей, но выросла в самостоятельную личность.

Я слушал на кафедре своих молодых, а также не слишком молодых коллег и думал, что мы никак не можем выйти из роли учеников. У каждого в памяти сохранились «случаи», связанные с Верой Викторовной, как правило, забавные. И не возникало явление «Вера Викторовна Иванова» в сопряжении с театром ее времени, нашего времени.

Ситуация отражает общее положение в отечественном театроведении. Прошли десятилетия, а история русского театра 1950–1980-х годов так и не написана. Многолетней историей советского театра, законченной в конце 1960-х, пользоваться нельзя — слишком идеологизирована. «Энциклопедию русского драматического театра», выпущенную в 2001 году, редко кто не ругал. Принципы отбора персоналий необъяснимы, ошибок множество. Относительно петербургского театра выбор имен абсолютно случаен.

Развалился Советский Союз — исчез исторический подход применительно к театру. Понятно, написать новую историю советского театра до 1991 года вряд ли кому-нибудь под силу, но даже история русского театра 1950–1980-х годов, истории столичных театров отсутствует и не планируется. Я просмотрел список научных трудов, опубликованных **РГИСИ** (Российским государственным институтом сценических искусств) за последние 20 лет. Множество интересных изданий по сценической речи, театру кукол, персоналиях. Самый масштабный труд — хрестоматия зарубежного театра. Но ничего по истории русского театра

последнего пятидесятилетия прошлого века — первое двадцатилетие нынешнего века еще не созрело для истории. Два театра (Александринка и Музкомедия) смогли издать свои энциклопедии — спасибо им за это, но это не история. Все прошлое разбилось на фрагменты, трогательные сборники воспоминаний, интервью. Кто эту историю напишет? А ведь мы — крайние, те, кто еще застал расцвет театра периода оттепели (лучшие спектакли **БДТ**, **Комедии**, **Ленсовета**, **ТЮЗа З.Я. Корогодского**). Скоро и вспоминать будет некому, а документы в архивах полную картину не помогут воссоздать.

Понимаю, история театра 1950-х годов не слишком привлекательна. Относительно оттепели написаны в недавнее время некоторые статьи, однако это как бы только московская оттепель. Это сейчас московские антрепризы рассматривают Петербург в качестве района столицы. В советское время до Ленинграда мало кто доезжал. Во время написания статьи про **Л.Г. Зорина** я с изумлением узнал, что драматург не знал о постановке его запрещенных «**Гостей**» в **Театре им. А.С. Пушкина**. В 1960-е годы москвичи приезжали только на премьеры **Г.А. Товстоногова**. Ленинградские премьеры **Петра Фоменко** 1970-х годов фактически неизвестны. Театральная жизнь Ленинграда была специфична. Цензура была жестче. То, что разрешалось в Москве, запрещалось у нас. Кое-что написано о возникновении **Театра на Таганке**, «**Современнике**», **захаровском Ленкоме**, но сквозной истории ленинградских театров нет. Я уже не говорю о петербургском театре в целом.

Отечественное театроведение интересуется только дореволюционная история, да и то фрагментарно. Где монографии о ведущих мастерах нашего театра? Неужели Акимов не заслужил книгу? Между акимовским «**Гамлетом**» в **Театре им. Евг. Вахтангова** (реконструкция **М. Заболотней**) и последней книгой

Ольги Скорочкиной про Татьяну Казакову — пустота. Книга про Акимова-художника не есть книга про Акимова-режиссера. И сборники воспоминаний об Акимове опять-таки больше всего показывают его остролюбие. Правда, в 2020 г. М. Заболотная выпустила два буклета, посвященные спектаклям «Дракон» и «Дело», но это опять-таки фрагменты.

Меня могут спросить: «А какие права у тебя, чтобы требовать, упрекать?» Разумеется, это упрек и к себе, хотя я — библиограф, сотрудник Российской национальной библиотеки, пишущий иногда о театре. В «должности» библиографа я осматриваю книжные полки, каталоги и вижу зияющие лакуны...

По судьбе наших учителей катком прошла история. В своих текстах, устных выступлениях они «шагали» в 1950–1970-е годы, как по минному полю. Мы свободны, независимы и должны бы смотреть на былое объективно. Сборники воспоминаний, при всем их обаянии, не заменяют историю, не создают картины целого. В театроведении пропал вкус к анализу широкого масштаба. Даже жанр театрального обзора — считай, сгинул. Поэтому не могу не задать вопрос: «Когда же мы из вспоминающих учеников превратимся в анализирующих учителей-историков?»

Евгений СОКОЛИНСКИЙ

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ К ЮБИЛЕЮ КОМЕДИОГРАФА

Есть в истории культуры художники, чье творчество выходит за границы своей эпохи и предполагает нечто большее, чем эстетическое совершенство. Таков **Мольер**.

Проходят века, пьесы «королевского комедианта» ставятся во всех театрах мира, а в «**Комеди Франсез**», который еще называют «**Домом Мольера**», они идут ежегодно в течение трехсот пятидесяти лет! Такое постоянство говорит о том, что сюжеты его комедий, типы героев, их страсти, пороки, возвышенные чувства, моральные поучения узнаваемы, до сих пор интересны, а в особые моменты и вовсе бесценны. Так, в годы Второй мировой войны в период фашистской оккупации в «Комеди Франсез» играли классику, очень много Мольера. Известный театровед **Лев Гиттельман** писал: «Блеск их профессионального мастерства помогал поддер-

жать национальную комедийную традицию, непобедимую даже в обстановке жестокого насилия». Французам напоминали о величии их культуры, и пьесы Мольера были более чем уместны.

«Высокая комедия» Мольера соединила жизнеутверждающий и грубый смех народного площадного театра с классицистической техникой, философскими раздумьями, сатирой, нравственными, социальными и политическими проблемами, и все это он создал в условиях жесткой цензуры...

Художественный мир комедий Мольера исполнен универсальных образов. В экспозициях его пьес, в характеристике персонажей, их монологах, самом языке редко встретишь описание подробностей, конкретных исторических деталей. Нет и особого внимания к индивидуальным свойствам героев, поэтому постановщики часто ориентируются на собственный



Мольер в образе
Цезаря.
Автор портрета —
Николя Миньяр.
1656

замысел. Это вызывает к жизни множество театральных интерпретаций, экспериментов, а режиссеры российских региональных театров без особых опасений ставят его комедии, поскольку нет канона или преобладающей традиции играть мольеровские пьесы.

В нынешнее «эпидемическое время» вполне конкретную и злободневную проблематику отражают комедии **«Мнимый больной»** (1673) и **«Лекарь поневоле»** (1666). Пьесы идут на сценах российских театров, и понятно, что сатира направлена не в адрес наших героических медиков. Сама ситуация взаимоотношений доктора и больного мало изменилась и узнаваема. Идеи этих комедий прямолинейны, они зрелищны, вызывают смех, были популярны на Руси еще во времена Петра Первого.

«Тартюф» на сцене мурманской драмы

Невозможно упомянуть имена всех знаменитых режиссеров-постановщиков **«Тартюфа»**. Их спектакли не уходят в прошлое, они описаны в учебниках, их цитируют в своих театральных работах молодые коллеги. В провинциальном театре режиссер не рассчитывает на широкий резонанс, не боится ошибок и зачастую превращает спектакль в подобие лаборатории. Импровизация на сцене может привести к неожиданному результату.

Режиссер вахтанговской школы **Федор Чернышёв** увидел в **«Тартюфе»** трагикомическое начало и поставил пьесу как «спектакль-репетицию» в **Мурманском областном драматическом театре**. Это полноценная жанровая форма. Сценическая площадка трактуется как театр в



«Тартюф». Сцена из спектакля. Мурманский областной театр драмы. Фото А. Микулина

театре: помост на сцене, кулисы, слева столик с микрофоном. Чернышёв рассматривает художественный мир мольеровской драмы в контексте современной жизни. В процессе работы становится ясно, что возвышенные монологи и некоторая статичность мольеровских персонажей не всегда сочетаются с ускоренным темпом нашего времени, иными бытовыми, речевыми и культурными традициями — это рождает эффект неожиданности. Режиссерская композиция формально следует логике самой пьесы, но акценты расставлены весьма произвольно. Валер (Алексей Худяков) и Мариана (Наталья Боброва) признаются в любви с помощью смартфонов. Клеант (Глеб Глебов), не справляясь с длинными монологами, под гитару выкрикивает их в стиле Высоцкого. Актеры одеты в костюмы разных эпох и социальных групп (прекрасная работа главного художника театра Натальи Авдеевой), их сценическое общение рождает у зрителя ощущение

абсурда и недоверия к произносимому слову. Мариана, манерная девушка в черной длинной одежде и гриме гота, не соответствует влюбленному Валеру, которого Алексей Худяков играет как русского Валеру: курортника в шляпе, кедах, тельняшке, клетчатом пиджаке. Изысканная Эльмира (Жсения Ширин) в красивом розовом платье в стиле декаданса томно покачивает эгреткой и любезно выслушивает признания Тартюфа (Владимир Равданович), одетого в обноски, напоминающие стиль горьковского босняка. По меткому выражению Алексея Гвоздева о постановке Николая Акимова 1929 года, «дом Оргона похож на сборище сумасшедших людей». Актерский ансамбль складывается на основе эксцентрики, буффонады, клоунады.

Трагическое начало связано с противостоянием Тартюфа и Оргона (Александр Водопьянов). В спектакле Чернышёва Тартюф не лицемер и не хитрец, но персонаж, схожий с животным,



«Тартюф». Эльмира — К. Ширина, Тартюф — В. Равданович. Мурманский областной театр драмы. Фото А. Микულიна

обладающий мощными природными инстинктами и способностью мимикрировать. Его выдают грубые жесты, брутальная манера поведения, зоркий взгляд зверя, нацеленного на добычу, и становятся бессмысленными разговоры с ним о совести и Боге. В устах Тартюфа мольеровский текст, полный казуистики, изысканных оборотов речи, тонких намеков, звучит как чужеродный, автоматически, без эмоций. Выразителем высокого идеала становится не Клеант, а Оргон. Это единственный образ, созданный в традициях «высокой комедии», являющий собой психологически достоверный характер идеалиста, его костюм соответствует моде XVII века. Александр Водопьянов раскрывает драму души, которая утратила интерес к материальному миру, мечтает «о высшей справедливости небес». Собственно, конфликт так и не состоялся, поскольку Тартюф — бездушный механизм, прибирающий все к рукам, и диалог с ним невозможен. Возвышенная душа обречена еще и потому,

что одинока и живет в суеде бесконечно-го карнавала. Именно так в процессе репетиции обозначились акценты, которые привели к неожиданной интерпретации общего замысла.

«Дон Жуан» — вечный образ мировой драматургии и театра

Среди образов мольеровских комедий есть нечто редкое и драгоценное, выходящее за границы маски и типа, называемое «вечный образ». Это не только Тартюф, но и **Дон Жуан**. Как пишет **Валентин Хализев**, вечные образы и темы отражают «константы бытия, его фундаментальные свойства». Их немного: **Эдип, Гамлет, Фауст, Дон Кихот, Кармен...** Мольеровский Дон Жуан — основа для понимания всех последующих литературных и театральных интерпретаций, отнюдь не только на мой взгляд. Архетипические свойства этого героя — стремление к личной свободе и поиски источников наслаждения, прежде всего, любовного. Под пером Мольера Дон Жу-



Жан Батист Поклен де Мольер.
Гравюра Жака Фирмена Боварле
с портрета Себастьяна Бурдона

ан стал «образом отрицательного обаяния». Герой заявляет, что «сердце его... способно любить всю землю». «Я, будь у меня даже десять тысяч сердец, готов отдать их все...» Жажда наслаждений Дон Жуана беспредельна, он непостоянен, он бесстрашен, он свободен, пребывая вне веры и вне морали. «Вечное начало» образа Дон Жуана проходит сквозь поток исторического бытия и, оказываясь в руках режиссера, ненадолго становится частью театрального пространства чужой эпохи. Сколько раз комедию о Дон Жуане ставил **Всеволод Мейерхольд**, играя с символами театра масок, в агитационном стиле послереволюционной эпохи в пику психологическому театру! Интересно желание **Анатолия Эфроса** «поставить в один вечер мольеровского «**Дон Жуана**» и пушкинского «**Каменного гостя**» по принципу контраста»,

высказанное в книге «**Репетиция — любовь моя**». Позднее **Наталья Крымова** в интервью **Мае Романовой** («Страстной бульвар.10» №3-243/2021) описывает великое множество вариантов, связанных с воплощением режиссерского замысла. И это не случайно.

С легкой руки **Анны Ахматовой**, сравнившей образы мольеровского Дон Жуана и **Дон Гуана Пушкина**, исследователи доказывают возможность «перерождения» пушкинского Дон Гуана, вслед за великой поэтессой полагая, что «перед нами драматическое воплощение внутренней личности Пушкина» в период женитьбы на **Наталье Гончаровой**. Только причем здесь Дон Жуан? Дон Гуан — одна из его лукавых масок, а сам он ускользнул в потоке времени, оставшись прежним....

В образе Дон Жуана есть двойствен-



Кресло Мольера из постановки «Мнимый больной»

ный философский смысл, предполагающий множество вариаций. В юности в иезуитском **Клермонском коллеже** учителем Мольера был философ **Гассенди**, который рассматривал чувственный опыт и счастье как высшее благо. Современником Мольера был и знаменитый **Декарт**. Он предлагал жить, следуя собственному опыту, уму, воображению, без оглядки на знания и традиции прошлого. Свобода и стремление к счастью — вот и сложился образ **Дон Жуана**, а у каждой эпохи свое видение.

«Но как вам кажется: любим он или нет?»

Притягательна и жизнь великого француза. Когда в начале тридцатых годов **Михаил Булгаков** написал роман «Жизнь господина де Мольера» для серии ЖЗЛ, его

отказались печатать, поскольку рассказчик вмешивался в повествование, комментировал события, лишая текст объективности и научности. Булгаков пытался понять, как в условиях несвободы и зависимости от власти Мольер писал сатирические комедии, почему настаивал на постановке «Тартюфа», хотя его жизни угрожала прямая опасность, исходящая от семьи короля. Как сохранял достоинство, когда его предавали, шельмовали, избивали, запрещали, злостно сплетничали о нем? Как в этих условиях общался драматург с **Людовиком XIV**, который с удовольствием танцевал в мольеровских комедиях-балетах, выручал иногда и в то же время отказывал в помощи?

Из бухгалтерских записей **Лагранжа**, актера театра **Пале-Рояль**, мы знаем, что Мольер был честен со своими товарищами, ради них писал комедии и добивался постановок, в бродячей жизни делил со всеми убогие блага. Надо думать, актеры его любили. Он доигрывал роль **Аргана** в «**Мнимом больном**», сидя в кресле, ему стало плохо, и товарищи на руках отнесли его домой. Через несколько часов Мольер, которому было едва за пятьдесят, скончался.

А вот и оригинальный памятник Мольеру — «королевскому комедианту»! Кресло Мольера в «Комеди Франсез» в течение 200 лет было обычным реквизитом, то есть, его использовали без пиетета. Мольер не стал для театральной братии бронзовым памятником, а был своим. Спихнулись в конце XIX века, кресло поставили в зрительском фойе под стеклянный колпак. Надо видеть это обшарпанное, с вытертой обивкой подобие мебели! В документах театра о нем сказано: «Хранится во имя памяти. Цены не имеет». Всё в нашем обществе имеет цену, даже жизнь, кроме, как выясняется, бывшего предмета реквизита, превратившегося в кресло Мольера...

Это ли не современная комедия?

Марина НАУМЛЮК

ИСТОРИЯ, НАПОЛНЕННАЯ СВЕТОМ И НАДЕЖДой

В Центральном Доме актера имени А.А. Яблочкиной состоялся показ моноспектакля Ульяновского драматического театра имени И.А. Гончарова «Оскар и Розовая дама», поставленного по одноименному роману Эрика-Эмманюэля Шмитта в переводе Галины Соловьевой режиссером Олегом Липовецким. Это была 58-я театральная встреча в рамках проекта «Театральная провинция», который в 2005 году открывал Ульяновский театр и показал в течение этих лет пять своих постановок. Проект все эти годы существует благодаря Ирине Москаленко, которая постоянно отсматривает программы региональных фестивалей в России, отбирает самые интерес-

ные постановки и приглашает их в Москву. Представила спектакль директор театра Наталья Никонова.

Спектакль «Оскар и Розовая дама» был поставлен для бенефиса одной из старейших и самых титулованных актрис театра, народной артистки России, лауреата Государственной премии РФ и Национальной театральной премии «Золотая Маска» Кларины Ивановны Шадько, которая посвятила всю свою жизнь исключительно театру. Премьера состоялась в 2017 году. Роль Розовой дамы исполняла Кларина Шадько, роль Оскара — молодой артист Александр Курзин. В том же году постановка была показана в Москве, а после — в Копенгагене, Праге, Луганс-

«Оскар и Розовая дама». Оскар — А. Курзин





«Оскар и Розовая дама». Оскар — А. Курзин

ке (на родине актрисы), Сочи, Бургасе (Болгария). Через год, в 2018-м, на Международном фестивале «Театральный Олимп» в Сочи Кларина Шадько была отмечена главной наградой «За служение театру России», а спектакль — почетным дипломом. В 2019 году ульяновцы на Международном фестивале «ТЕАТР-ФЭСТ» в Болгарии получили три главных приза: «Лучший спектакль», «Лучшая женская роль» и «Лучшая мужская роль».

Но в **2020 году**, в Международный день театра — **27 марта** — Кларины Ивановны не стало. Спектакль мог быть снят с репертуара, но появилась идея в память об актрисе восстановить его в новой редакции. Так один актер стал исполнять и роль 10-летнего мальчика, и взрослой Розовой дамы — Бабушки Розы. И это, пожалуй, единственный такой случай, поскольку обычно играют или два артиста, или только исполнительница женской роли.

Сценография (Олег Липовецкий)

осталась прежней. Черный кабинет, два стула, тикающие часы, отмеряющие время жизни и главного героя, и сценического времени, и нашего, зрительского. Ведь для нас эти полтора часа проживаются вместе с героями...

В одном из интервью перед премьерой Кларина Ивановна сказала: «Этот спектакль — приобщение ребенка к вере. Причем ребенка неординарного, который существует в условиях болезни. Как скрасить это всё? Как светло прожить эти несколько дней или месяцев, которые ему отпущены? В этой истории не только взаимоотношения детей и родителей. Это и отношения сверстников, и отношения врачей, и отношение человека к болезни. Ведь у каждого из нас обязательно есть свой недуг. И хотим мы того или не хотим, мы боремся с ним. И стараемся преодолеть. Наш спектакль о том, как это преодолевать».

«Разговор со зрителем без музыки и антракта» — так определил жанр спектакля режиссер. И этот разговор «возвратил»



*«Оскар и Розовая дама».
Сцена из спектакля*

нас к себе, заставил задуматься над тем, на что мы тратим жизнь, чему ее посвящаем, так ли важны наши собственные проблемы по сравнению с теми, которые вынуждены решать люди, столкнувшиеся с тем, что, действительно, неразрешимо. Только потеря родных и близких людей меняет нашу картину мира, и мы начинаем обращать внимание на житейские мелочи, ценить каждый рассвет и заход солнца, пение птиц, дышать полной грудью и радоваться тому, что ты и твои близкие здоровы.

Спектакль ульяновцев эмоционально встряхивает зрителя. Александр Кур-

зин в роли Оскара — быстро взрослеющий десятилетний мальчишка, который за оставшиеся ему 12 дней не без помощи Розовой дамы проживает огромную, насыщенную жизнь, наполненную не только открытиями и восторгом от новых ощущений, но и разочарованиями. Он успевает прожить в своем воображении полноценно, на полный вдох то, что многим не удастся за всю большую, отведенную нам Богом, жизнь.

Для любого актера роль ю-летнего мальчика — это испытание на профессионализм, когда нужно менять пласти-

ку, интонации, модель поведения, а в этой роли еще и учитывать физическое и моральное состояние героя. В актере был и азарт от собственных проделок, и ребячество, и постепенное взросление, и даже мудрость, как говорится, не по годам.

Мне не довелось увидеть первую редакцию этой постановки с Клариной Шадько, но думаю, что диалоги, выстроенные тогда между героями, теперь были переориентированы на зрителя. И в итоге получился в определенной мере иммерсивный спектакль, в действие которого порой очень активно втягивается зритель. Реплики апарте, прямые обращения, в определенные моменты даже физический контакт — всё ориентировано на то, чтобы эмоционально зацепить, вывести из так называемой зоны комфорта. И актеру удается это сделать!

На наших глазах мальчишка-проказник, который легко мог поджечь кота и признаться в этом в письме Богу, становится взрослым зрелым мужчиной, пережившим и первую любовь, и первые разочарования, успевший жениться и прожить красивую счастливую жизнь с любимой, познать цену настоящей дружбы и предательство. И все это благодаря прекрасной Розовой даме — сиделке, которая сумела найти именно те слова и рассказать те истории, которые поддержали умирающего (и главное, осознающего это) мальчишку и дали возможность прожить ему оставшиеся дни в радости, веря в себя, в Бога и в других. В новой редакции спектакля сделан прекрасный ход — в финале показывают видеозапись последнего монолога Розовой дамы в исполнении Кларины Шадько, который ее героиня произносит после смерти Оскара. И там есть такие слова: «Спасибо, что мне выпало узнать Оскара. Ради него я старалась быть забавной, выдумывала разные небылицы. Благодаря ему я познала смех и радость. Он помог мне поверить в Тебя. Меня пе-

реполняет любовь, она жжет мое сердце, он дал мне ее столько, что хватит еще на много лет». И в этом монологе — весь жизненный опыт актрисы, она наполняет его собственной мудростью. Монолог звучит как наставление нам, молодым (и тем, кто старше), любить ближнего своего, научиться дарить друг другу радость.

Интересно было наблюдать за реакцией молодых зрительниц, которые были явно не подготовлены к такому открытому и активному «общению». Они и смеялись, и смущались, и начинали живо, тут же, обсуждать происходящее, порой забывая, что их слышит весь небольшой зрительный зал. Пару раз пришлось их даже утихомиривать. Но, с другой стороны, такая живая, трудно сдерживаемая реакция (и в силу возраста в том числе) говорит о том, что одна из главных задач была решена — их зацепило то, что они увидели и услышали. Уверена, что эти девочки задумаются над более серьезными вещами, происходящими вокруг и придут в театр снова за новыми эмоциями.

Для меня в категорию удачных постановок попадают те, после просмотра которых о них думаешь, анализируешь, продолжаешь «душевно трудиться» еще какое-то время. «Оскар и Розовая дама» ульяновцев — в этой категории. И в том числе потому, что один из главных посылов спектакля — сказать молодежи, чтобы спешила жить, но при этом научилась ценить каждое мгновение, останавливаться и запоминать минуты и часы, наполненные радостью и счастьем.

В декабре 2021 года спектакль «Оскар и Розовая дама» был удостоен специальной премии жюри Федерального фестиваля «Театральный Олимп» (Сочи) — «За сценическое сохранение памяти о легендарной актрисе Кларине Ивановне Шадько».

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото предоставлены ЦДА им. А. А. Яблочниковой

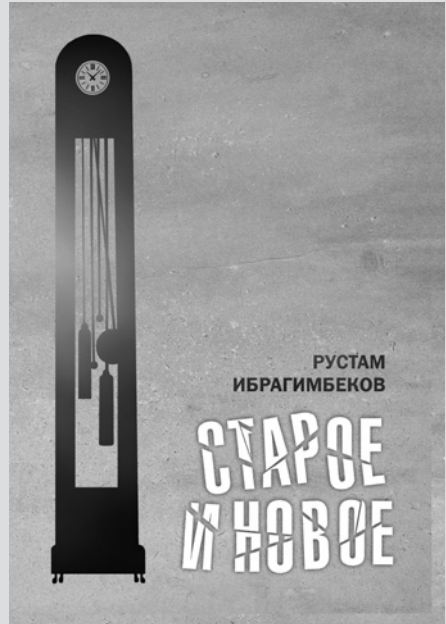
ЭНЕРГИЯ ПОСЛАНИЯ

*Рустам Ибрагимбеков. Старое и новое. Избранные пьесы в 2-х томах.
Баку, Издательство Ганун, 2021.*

Представлять этого человека нет никакой необходимости — имя Рустама Ибрагимбекова, прозаика, драматурга, киносценариста, театрального и кинорежиссера, продюсера, лауреата Государственных премий, народного писателя Азербайджана, заслуженного деятеля искусств Азербайджана и России, обладателя множества престижных премий разных стран, педагога, давно распахнуло государственные границы во все стороны. Создатель многих пьес, получивших известность далеко от СССР, киносценариев, по которым поставлены фильмы, любимые несколькими поколениями не только наших соотечественников, Рустам Ибрагимбеков давно и по праву считается одним из классиков второй половины XX столетия.

Собранные в двухтомнике пьесы свидетельствуют о том, что они и сегодня *могут и должны* быть востребованы театрами, потому что в какой-то мере еще больше обострилась наша общая потребность в живых человеческих характерах, духовных устремлениях, противостоянии беспамятству, бескультурии, забвению таких понятий, как нравственность, благородство, чувство собственного достоинства, связь поколений... И когда молодые и не очень молодые режиссеры пребывают в глубокой задумчивости: что же поставить, если классика множество раз перечитана, а современная драматургия не привлекает, хочется посоветовать им вернуться к пьесам Рустама Ибрагимбекова. В них много живого, обострившегося с десятилетиями. Потому что это — литература.

В коротком предисловии автора к двухтомнику Рустам Ибрагимбеков рассказывает о том, что первую свою пьесу написал в **1971 году** (полвека назад!) по просьбе **Георгия Александровича Товстоногова**: режиссеру очень понравилась опубликованная в весьма популярном и востребованном журнале «Дружба народов» повесть молодого писателя «**На 9-й Хребто-**



вой». Так появилась пьеса «**Женщина за зеленой дверью**». В БДТ спектакль не вышел, но появился в **Вахтанговском театре**, затем **Анатолий Васильев** поставил по ней свой дипломный спектакль в **Уфе**, шли спектакли и во многих других театрах. А тем временем был написан «**Похожий на льва**», затем «**Дом на песке**», «**Похороны в Калифорнии**». Позже — «**Ищу партнера для нечастых встреч**», и дальше, дальше... Каждая из этих пьес привлекала режиссеров известных советских и европейских театров тем, что едва ли не выше прочего ценилось для школы русского психологического театра: характеры непридуманных людей в сложном сплетении их взаимоотношений, из которого и прорастает духовный, нравственный поступок, являющийся мерилем всего. Это точно сформулировал сам Ибрагимбеков: «Мо-

жет же маленький глобус служить моделью громадного земного шара».

Когда перечитываешь эти и другие, к сожалению, менее популярные пьесы, которые вполне могут быть востребованы сегодня, составившие двухтомник «Старое и новое», покоряет их вневременность. Нет, никуда не ушли от нас поднятые в них вопросы, невозможность отыскать порой однозначный ответ, необходимость осмысления каждого следующего своего шага. Они живут, пульсируют неотступными проблемами, которые каждый обязан решить для себя, потому что возникают они так или иначе у всех. Пьесы остались сегодняшними, хотя написаны давно — и в этом невымысленная причастность к тому, что мы называем классикой.

Творчество Рустама Ибрагимбекова, как уже говорилось, было не просто широко известно — оно было чрезвычайно востребовано в самых разных точках отнюдь не только нашей страны, по той причине, что в них всегда решались очень важные проблемы человеческого бытия и человеческой нравственности вне определенного отрезка времени через, казалось бы, совсем простые и незатейливые сюжеты. И потому что они были по-настоящему современными, а вечная точка театра по современным авторам известна и поистине неутолима. Но самое главное, конечно, заключено в том, что пьесы Рустама Ибрагимбекова, как и его сценарии, как и его проза, это — подлинная литература. В традициях, что очень тонко и причудливо сочетают в себе элементы русской психологической и национальной литератур, становясь тем самым фактом мировой культуры.

Как быстро летит время!.. Кажется, банальнее этой фразы трудно выдумать что-то, а куда денешься от ощущения: словно в песочных часах струятся песчинки, в каждой из которых запечатлено наше неповторимое настоящее. Вот оно уже проходит, уходит в прошлое, становится воспоминанием... И невозможно удержать, продлить — мерно и неутомимо, безучастно течет тонкая струйка, оставляя в нас лишь память. Но песочные часы переворачиваются, и вновь текут песчинки — они уже отсчитывают секунды на-

стоящего. Это понимаешь, читая сегодня пьесы Ибрагимбекова: вспоминаешь виденные по ним спектакли и отчетливо осознаешь, что их время не только не прошло, но и открыло многое для дня нынешнего.

В одном из давних интервью Рустам Ибрагимбеков говорил: «Я знаю свою профессию и очень горжусь этим. Но ведь этого недостаточно для того, чтобы быть автором. Необходимо еще потребность высказаться, потребность в Послании. Это возникает, как огонь, как любовь, как влечение. И когда это в тебе есть, о чем бы не писал, это чувство, эту энергию послания ты кодируешь словами, и тогда читатель ощущает эту энергию, она воздействует на него эмоционально. То же самое происходит в кино и театре. Какой бы грандиозной ни была постановка, сколько бы денег на нее ни потратили, спектакль или фильм не затронут душу, если нет энергетического авторского воздействия. Читая любое произведение, я сразу чувствую, что за этим стоит — душа или просто профессионализм, авторское послание или же его имитация. И второе, что очень важно: для чего мы все это делаем? Чем мы движимы? Почему возникает такое стремление? Я себе это объясняю так: человечество уже сложилось в единый организм. А в любом организме есть клетки, которые борются с инфекцией, так называемые макрофаги. Вот люди искусства занимаются тем же: они помогают нашему выживанию, поддерживая в людях человеческие качества... И задача настоящего искусства помогать человеку подавлять в себе низменные человеческие качества. При этом каждый раз, когда я сажусь перед листом белой бумаги с намерением что-то написать, я испытываю чувство неловкости, помня, что до меня был Шекспир, Толстой и многие великие. И помогает мне преодолеть сомнения только одно: в этом мире есть вещи, которые знаю только я, и рассказывать о них могу только я... И мой долг — внести в общую картину мира свой маленький фрагментик; талантлив он или нет, судить читателю, зрителю, потомкам...»

Рустам Ибрагимбеков создал уникальный авторский театр «Ибрус», в котором ставил свои пьесы. Театр существовал в **Бак**у и

в **Москве**, где приобрел множество восторженных поклонников, получивших счастливую возможность сравнения спектаклей, поставленных разными режиссерами и самим автором. В «Ибрусе» родился удивительный спектакль **«Последний поединок Ивана Бунина»**, раскрывший перед зрителем неизвестные страницы жизни писателя в эмиграции и встречи с азербайджанской поэтсой-эмигранткой **Банин**. Ибрагимбеков поставил вместе со **Светланой Враговой** в московском театре **«Модернъ»** незабываемый спектакль **«Петля»**, а в театре **«Et Cetera»** под руководством **Александра Калягина** пронзительное **«Утро туманное»**.

Слова писателя приходят на память не только когда речь идет о таких широко известных его пьесах, как **«Похожий на льва»**, **«Похороны в Калифорнии»**, **«Женщина за зеленой дверью»**, и о таких памятных, как **«Петля»** и **«Последний поединок Ивана Бунина»**, не говоря уже о сценариях, любимых абсолютным большинством зрителей: **«Белое солнце пустыни»** (совместно с **Валентином Ежовым**), **«Утомленные солнцем»**, **«Урга — территория любви»** (совместно с **Никитой Михалковым**). Кроме того, нельзя не назвать три великолепных сценария, по которым в разные годы один из интереснейших современных режиссеров **Роман Балаев** снял поистине пронзительные ленты — **«Храни меня, мой талисман!»**, **«Ночь светла»** и **«Райские птицы»**. И наконец фильмы, снятые **Расимом Оджаговым** в Баку (**«Перед закрытой дверью»**, **«Допрос»**, **«Другая жизнь»**, **«Храм воздуха»** и т.д.), без которых невозможно представить не только азербайджанское, но советское кино 70–80-х. В каждом из названных и не названных здесь произведений Рустама Ибрагимбекова бьется, подобно беспокойному, встревоженному пульсу, мысль о человеческом назначении, об исчезающей буквально на глазах духовности, о необходимости внятной «энергии послания»: чтобы слышали, чтобы задумались, пока не поздно...

Может быть, все обусловлено тем, что пришел писатель в театр в то время, когда он был еще для нас храмом, алтарем, трибуной. Может быть, от того, что формировался Иб-

рагимбеков как личность в ту недалекую по расстоянию, но невообразимо отдаленную по «результату» эпоху, когда над нами царил и властвовал девиз, сформулированный замечательным советским писателем Юрием Германом: «Я отвечаю за все!» Может быть, от того, что природой, происхождением, воспитанием ему даны мудрость и прозорливость человека, твердо знающего, что есть только «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас».

... Не могу забыть, как в 10-х годах нового века судьба привела меня в Баку. В офисе театра «Ибрус», находящемся в Старом городе, есть высокая застекленная веранда. Точнее было бы назвать ее просторным балконом, на котором можно сидеть за столом, пить чай или кофе с вкуснейшими восточными сладостями и любоваться одновременно крышами Старого города и открывающимся как будто прямо перед тобой, словно страница книги, видом Каспийского моря, не похожего ни на одно море в мире. Рядом с этим балконом — кабинет Рустама Ибрагимбекова. Здесь он пишет. Наверное, вспоминает. Наверное, мечтает (почему-то мне кажется, что этот очень серьезный, умудренный человек по-мальчишески склонен к мечтам). И в большом окне раскрывается перед ним Вечность: крыши старой крепости, море и бескрайнее небо.

Мне довелось провести предвечерние, еще наполненные заходящим солнцем, часы на этом балконе. Прекрасные часы созерцания и погружения в мысли о далеком и не ушедшем, не растаявшем в течение веков, десятилетий, лет. Часы выпадения из всего того, что Пушкин назвал «жизни мышья суета». И представилось, как должна выглядеть ночь на этом балконе или из окна расположенного рядом кабинета писателя — темная, таинственная, наполненная звуками и шорохами южная ночь. И еще непременно — наполненная звездами: крупными, яркими и манящими. Тогда и возникает это твердое и отчетливое ощущение, которое наполняет душу, будит мысль и заставляет писать, творить — есть только «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас».

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

«НЭП: ХЛЕБА И ЗРЕЛИЩ!»

Было время, когда московские критики и настоящие театралы ездили из Москвы в Ленинград на все премьеры **Г.А. Товстоногова** в БДТ, **И.П. Владимирова** с **Алисой Фрейндлих** в Театр им. Ленсовета, к **З.Я. Корогодскому** в ТЮЗ. Наверное, кто-то ездит на питерские премьеры и сейчас. Но это уже другая, частная история. А тогда, в 60-е, в 70-е годы прошлого века это было явлением почти массовым. Мне кажется, что в наше время в Петербург надо ездить на вернисажи в **Музей театрального и музыкального искусства**. Сами идеи выставок уникальны. Можно только диву даваться безграничной фантазии генерального директора музея **Натальи Метелицы** и ее сотрудников, будь то грандиозные выставки, как юбилейная к **100-летию** музея, которая волшебным образом вписалась в интерьер **Шереметевского дворца**, сказочная выставка, посвященная юбилею **М. Пегина** в основном здании, или маленькая, поистине фантастическая

выставка **«В круге Дягилевом. Пересечение судеб»**», где были собраны 135 портретов из 25 музеев российских и зарубежных, практически, всех великих людей искусства первой половины XX века. Это они составили круг Дягилева. Известно, что многие таланты открыл миру именно он... К каждой выставке выпускаются редкой красоты альбомы-буклеты, которые представляют собой и большую научную ценность. В этом музее не знают, что такое «развеска», когда картины и фотографии ровно вешают на стену, каждая содержит массу открытий — то, чего мы никогда не видели и могли никогда не увидеть: театральные эскизы, письма, документы, личные вещи великих актеров, что хранились глубоко в фондах музеев или у коллекционеров.

Таким уникальным проектом стала одна из последних выставок 2021 года — **«НЭП: хлеба и зрелищ!»**, к 100-летию исторического решения X Съезда Партии большевиков принять «Новую экономическую поли-

Выставка «НЭП: хлеба и зрелищ!» Фрагмент экспозиции





Фрагмент экспозиции

тику». Выставка открыла интереснейший пласт театрально-музыкально-эстрадных явлений 20-х годов XX века Советской России, в том числе, и огромное количество частных театров, театриков и антреприз, причем, большинство экспонатов представлены впервые. Время экспериментов и открытий, единственное десятилетие в нашей истории, 1921–1931, когда «все было можно». Первая часть «**Земля дыбом**», состоявшаяся два года назад, была посвящена экспрессионизму в раннем советском театре и представляла «высокие жанры»: драму, оперу, балет. А обращение к жанрам «низким», «хлеба и зрелищ!», показала неразрывную связь «низкого» с «высоким». Продолжение исследования театральной жизни этого периода, в основном Петрограда-Ленинграда, стало естественным для команды кураторов дилогии: научных сотрудников фондов музея **Елены Грушвицкой** (автор идеи и главный куратор), **Дарьи Рыбаковой** и **Ольги Краевой**. Надо заметить, что это — нечто новое в музейном деле, когда выставки сочиняют сотрудники разных отделов. Работа в музее, с точки зрения Натальи Метелицы, должна быть раз-

нообразной, увлекательной и творческой. Наверное, поэтому в Петербургском музее работает много молодых театроведов.

Моим гидом была Ольга Краева: «На выставке «Земля дыбом» все было болезненным, трагическим, — говорит она. — На эту выставку мы взяли все веселое, развлекательное. У нас была идея создать такие контрапункты: жизнь ведь была тяжелой для массы людей. Но потом отказались от этой идеи и сделали апофеоз радости, счастья, красивых женщин — всё то, что было востребовано в то время. Мы впервые связали экономическую историю страны и искусство, хронологически отталкиваясь от НЭПа, периода 1921–1931 гг. 11 октября 1931 года была запрещена вся частная торговля. НЭП начал сворачиваться с конца 27-го года. Все это отразилось на театральной и концертной жизни, и в 29-м году его, практически, уже не было. Для нас принципиально было закончить выставку балетом «Болт». Это 31-й год. Спектакль, как известно, не вышел, он стал символом конца...»

Все обычно и необычно. Первое, на что обращаешь внимание, афиши: на плохой бумаге крупными буквами напечатаны зна-



Выставка «НЭП: хлеба и зрелищ!» Фрагмент экспозиции

комые имена, чаще других — **Леонид Утесов**. Как эти афиши 20-х годов сохранились и в фондах музея, и в Театральной библиотеке, и у коллекционеров?.. Собранные вместе, именно они создают атмосферу 20-х годов. В них сама жизнь. А рядом фотографии и подлинные эскизы декораций и костюмов, такие яркие, многоцветные для представлений всех, как выразилась Ольга Краева, нетеатральных форм развлечений: тут и эстрадные ревью, и обозрения, и цирк, и кино, и цыганские романсы, и неповторимые эстрадно-акробатические танцы, и мюзик-холл... Каждый жанр представлен каким-то известным именем. **Чарли Чаплин** как символ безумно смешного кино, доступного и любимого массовым зрителем. Цирк — французская борьба — знаменитым **Иваном Поддубным**. А рядом ярчайшие эскизы костюмов **Валентины Ходасевич** для группы «Народной комедии» под руководством **Сергея Радлова** с цирковыми артистами. Театр черпает новые идеи из цирка и кино. Клоунов и акробатов используют в спектаклях. Сергей Радлов с Валентиной Ходасевич ставили и оперетту «Женихи на колесах», куда привне-

сли элементы цирка, и народных форм театра. Там были костюмы-трансформеры, у девушек в кордебалете — лампочки в юбках и т.д. К счастью, сохранились эскизы, фотографии, и можно себе представить, как это было. С «Женихами на колесах» связана такая история: известный театральный критик **С. Макульский** написал большую положительную статью об этом спектакле. Ее напечатали. А дальше шла приписка: мнение редакции не совпадает с мнением автора статьи. Мы считаем, что все это посредственно, неинтересно, вторично и вообще, какая-то гадость. Но публика верила критику, и зал на спектакле был полон.

Своеобразным эпиграфом к выставке стала огромная стеклянная витрина, где расположилась инсталляция, которая вводит в атмосферу эпохи, быта того времени. Там есть все: и прекрасная дама в шляпке и белом платье (оно взято в Александринском театре и сшито из дореволюционных нижних юбок), канарейки, копилка, журнал мод, но с рисунками Ходасевич, гитара и много-много коробочек как символ изобилия — всё можно купить. Эти коробочки раскиданы повсюду. **Юрий Сучков**, бу-



Выставка «НЭП: хлеба и зрелищ!» Фрагмент экспозиции

дучи театральным художником, много лет сотрудничал с Театральным музеем, и всякий раз он создает как бы театральную декорацию, находя самые неожиданные решения пространства. Особый дух времени в его инсталляции — в огромных стеклянных объемных витринах: то это витрина магазина, то закулисье и т.д.

Путешествие по выставке «НЭП: хлеба и зрелищ!» продолжалось почти два часа. Ольга Краева обращала мое внимание только на самые интересные экспонаты, у каждого из которых была своя история. Известно, что одним из самых популярных жанров эпохи был цыганский романс, который звучал не только в ресторанах, но и на эстраде. Какие имена на одной из афиш! Знаменитый гитарист **Сергей Сорокин** (он когда-то ставил все цыганские сцены в «Живом труппе» в Театре им. А.С. Пушкина, ныне Александринском, с **Николаем Симоновым-Протасовым** и **Ольгой Лебзак-Машей**, которую именно Сорокин и научил петь цыганские романсы); известные певицы — **Тамара Церетели**, **Нина Дулькевич**, **Катюша Сорокина**. Они не были цыганка-

ми, но стали лучшими исполнительницами цыганских романсов.

Отдельно Ольга Краева выделила **Рину Зеленую** как необычайно популярную певицу. На выставке демонстрируется фрагмент фильма «Путевка в жизнь», где Рина Зеленая поет для беспризорников. Ольга рассказала: «У нас несколько рисунков-портретов юной Рины Зеленой, которые нарисовал архитектор **Евгений Адольфович Левинсон**. В 20-е годы он был театральным художником, а она работала в театре «Крот» в Одессе, где будущий архитектор родился, а потом в кабаре «**Балаганчик**» в Петрограде. Мы счастливы, что нашли эти рисуночки, они никогда нигде не выставлялись, только опубликованы в книжке Рины Зеленой».

Одним из самых популярных жанров на эстраде были танцы. Исполнителями эксцентрических танцев были, например, известные артисты балета Театра оперы и балета им. С.М. Кирова (ныне Мариинского) **Елена Люком** и **Борис Шавров**, а также **Петр Гусев** и **Ольга Мунгалова**, которые в то время были в Студии молодого балета **Георгия Баланчивад-**



И. Дунаевский, Л. Утесов, Д. Шостакович в период работы над эстрадно-цирковым представлением «Условно убитый». 1931

зе (будущий знаменитый **Жорж Баланчин** жил еще в Петрограде). На эстраде и в этой Студии отрабатывали приемы, которые потом приносили в большой балет: танго, чарльстон, шимми, спортивные танцы, акробатику и т.д. Все это богатство представлено было на выставке в фотографиях, эскизах костюмов **Т. Бруни** и других художников.

Ольга Краева продолжает рассказ: «Большая часть экспонатов этой выставки взята из коллекции **Георгия Марковича Полячека** (он был известный в Ленинграде режиссер и историк эстрады). Он собирал материалы об эстраде, огромную коллекцию. Чего там только нет: тексты эстрадных миниатюр, газетные вырезки, фотокопии с фотокопий... С точки зрения научной она бесценна. Мы пришли к человеку, у которого она хранится: открывает шкаф,

а там несколько полок больше метра в высоту. Это всё не обработано пока. Там у него и оперетты, и какие-то развлекательные оперы в Малеготе. Кое-что мы сумели отобрать для выставки».

В одной из витрин я обратила внимание на шикарную афишу: танцовщицы как из фильма «Кордебалет». Это что, мюзик-холл? Ольга ответила: «Это гёрлс **Касьяна Голейзовского**, которые были в Москве и в Ленинграде, 30–40 девушек в весьма откровенных костюмах. Нечто подобное было в мюзик-холлах под руководством **Бориса Григорьевича Гутмана**». Конечно, какой мюзик-холл мог быть без этих красавиц, но чтобы один из выдающихся хореографов XX века, Касьян Голейзовский, создал, видимо, один из первых в России такой ансамбль гёрлс... Это было еще одно открытие.

На что невозможно не обратить внимание — на большую фотографию: совсем молодые **И. Дунаевский, Л. Утесов, Д. Шостакович**. Оказалось, что это фотография 1931 года — время работы над обзорением «**Условно убитый**». И. Дунаевский тогда руководил музыкальной частью Мюзик-холла, Л. Утесов со своим **Тea-джазом** тоже работал там, а Д. Шостакович с ними сотрудничал. Переходя из зала в зал, я с Утесовым не расставалась. Он был главным героем на самых разных афишах. Итак, какое место Леонид Утесов занимал во всей этой театрально-музыкальной системе?

Ольга Краева: «Утесов, действительно, был везде. Он приехал в Петроград в 1922 году и поступил сразу в два коллектива, частную антрепризу «**Свободный театр**», и в оперетту «**Палас-театр**». В оперетте он играет комические роли, а в «Свободном театре» и поет, и танцует, и исполняет куплеты, и играет в пьесах серьезных и несерьезных. Утесов — это осуществленная мечта о синтетическом актере, которая была у многих режиссеров. У Леонида Осиповича это было в крови. И он был работяга, в нем было желание — и развиваться в себе и то, и это. Он театрального института не окончивал. Дебютировал в цирке мальчиком на побегушках, потом попробовал одно, другое, ра-



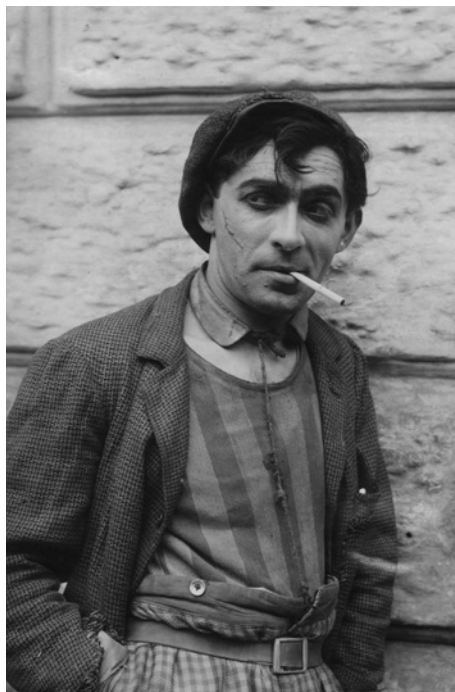
Н.П. Акимов.
Эскиз костюмов Зархина
Зотика Францевича и его жены
к спектаклю «Мандат»
Н. Эрдмана для артистов
И.С. Зонне и О.Н. Мухиной.
1925

ботал и в Театре оперетты, и в Театре миниатюр, где играл в вечер несколько ролей. Он все умел. И далее — Теа-джаз. Джаз Утесова — это не совсем джаз, как и у Дунаевского — это театр, эстрада с элементами джаза. Нам важно было показать «Музыкальный магазин» Н. Эрдмана и В. Масса. Там было много интересного, в том числе пародия на гёрлс Голейзовского на фото, а это эскиз костюма на двух человек, отбивали чечетку в одном костюме. Из этого спектакля родился фильм «Веселые ребята». Этот саксофон принадлежал музыканту из оркестра Утесова. На фотографии Утесова трудно узнать — художавый очаровательный юноша. Это герой фильма «Карьера Спирьки Шпандыря» 1926 года. Он был потрясающим актером в конце 20-х».

В 20-е годы в Петрограде было много те-

атров неакадемических. И создатели выставки сумели уделить внимание каждому, в том числе и двум опереточным. В «Палатеатре» какое-то время был Утесов и царила **Елизавета Ивановна Тиме**, ведущая актриса Александринского театра; во главе **Музыкальной комедии** стояли **Михаил Ксендзовский** и **Алексей Феона**. Всем известно имя выдающегося советского режиссера **Николая Петрова**, создавшего в 20-е годы театр «**Вольная комедия**», а до революции и после он был известен как конференсье **Коля Петер**.

Один из самых интересных разделов выставки — спектакль «**Тартюф**» в постановке Николая Петрова, **Владимира Соловьева**, в сценографии **Николая Акимова**. В нем были заняты будущие народные артисты **Юрий Сергеевич Лавров** и **Бо-**



Л.О. Утесов — Спирька Шпандырь в кинофильме «Карьера Спирьки Шпандыря». 1926

рис Анатолевич Горин-Горяинов. Спектакль начинался как некая стилизация под старину. А потом в один момент и декорации, и костюмы, и музыка менялись, все слетало, и актеры в современных костюмах играли современную историю. Там были интермедии: семь грехов «тартифства» на самые актуальные темы; там были персонажи-враги: с огромными головами с портретным сходством с западными политическими деятелями. Все должно было смываться потоками воды как очищение. Но этого не происходило... Острые интермедии производили большее впечатление, чем аллегорические потоки воды. Казалось, что всего было слишком много — и злободневности, и яркости, и смеха...

Наши молодые режиссеры часто думают, что они первооткрыватели. На самом деле, все уже было придумано выдающимися режиссерами и художниками в 20-е годы при минимальных средствах.

В **Малом оперном театре** при постановке современной оперы «**Джонни наигрывает**» **Э. Кшенека** использовались радио, звукозапись, кино. На сцене был разводной мост, по мосту бежал локомотив, на сцену выезжал автомобиль и т.д. Сценограф — **Владимир Дмитриев**.

Выставка заставила профессионалов по-новому взглянуть на деятельность частных и государственных театров и театриков, театрално-музыкальных предприятий в это единственное свободное десятилетие: с 21-го по 31-й год, таких, как кабаре «Балаганчик», «Свободный театр», «Вольная комедия», **Театр «Комедия»**, «**Сатира**», «Народная комедия», мюзик-холлы, театры оперетты, эстрадные обозрения... Конечно, не все спектакли и представления были безукоризнены по вкусу и качеству исполнения. Но все дурное как будто само отмирало. Именно там рождались новые театральные и музыкальные формы и сформировалась целая плеяда выдающихся артистов, режиссеров, музыкантов, композиторов, художников во всех жанрах: Сергей Радлов, Николай Петров, Николай Акимов, **Николай Фореггер**, **Юрий Анненков**, Касьян Голейзовский, **Федор Лопухов**, Рина Зеленая и Леонид Утесов, Валентина Ходасевич, Татьяна Бруни, **Елизавета Якунина**, Дмитрий Шостакович, Исак Дунаевский. Далеко не полный список...

Последний зал выставки «НЭП: хлеба и зрелищ!». 1927-й год. Десятилетие Великого Октября. Шикарные эскизы к «**Героическому действу**» **Василия Небольсина** художника **Федора Федоровского**, эскизы колесниц к Первомайскому параду и параду 7 ноября. Но, как было сказано в самом начале, НЭП и вольная жизнь закончились. Постепенно стали закрывать одни театры, объединять другие. В прессе пошла яростная борьба за высокое идейное искусство.

Создатели выставки нашли очень точный финал. Целый раздел посвящен балету Д. Шостаковича «**Болт**» в Государственном академическом театре оперы и балета в Ленинграде. К счастью, сохранился весь комплект эскизов декораций и костюмов, партитура Шостаковича, афи-



Т. Г. Бруни.
Эскиз костюма Головоушки
к балету «Болт»
Д. Д. Шостаковича. 1931

ша, программка... Все было передано в музей сразу, как стало ясно, что спектакля не будет. Посетители выставки смогли это увидеть и представить себе, каким был бы спектакль. 8 апреля 1931 года генеральная репетиция с публикой. Балетмейстер Ф. В. Лопухов, дирижер **А. В. Гаук**, художники **Т. Г. Бруни** и **Г. Н. Коршиков**. В главных ролях **О. П. Мунгалова** и **Б. В. Шавров**. Тема балета — вредительство на заводе. Все могло быть весьма скучно и примитивно, если бы Шостакович не написал потрясающую сатирическую музыку для множества интермедий отрицательных персонажей, а Татьяна Бруни не сделала для них необыкновенные костюмы. У каждого свой танец. Как напомнила Ольга Краева, рассказывая об этом спектакле, к тому времени уже прошло несколько процессов. Не расстреливали, но могли посадить, если ты не выработал план. Так остроумно, иронично говорить на тему производства, вредительства и так смешно представить всех отрицательных персонажей уже было нельзя. Слиш-

ком долго репетировали. «Болт» обвинили в дивертисментности и во всех прочих грехах. И судьба спектакля была решена. Но участники и авторы об этом не знали, когда собрались после генеральной репетиции, имевшей огромный успех, на вечеринку у Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. На огромной фотографии все участники спектакля и гости. В центре счастливый, радостный Шостакович в обнимку с **Татьяной Вечесловой**, **Михаил Зощенко**, известный историк балета **Иван Иванович Соллертинский**... Кого там только не было. На завтра была назначена премьера. Она уже, как известно, не состоялась.

На этой трагической ноте завершилась прекрасная выставка «НЭП: хлеба и зрелищ!» в Санкт-Петербургском Музее театрального и музыкального искусства, одна из последних в 2021 году. Кураторы собрали интереснейший материал о мастерах легкого жанра в 20-е годы XX века, подарив нам много неожиданных, ярких открытий.

Мая РОМАНОВА

И МИРЫ СОПРИКОСНУЛИСЬ

В Таганрогском камерном театре (ТаКТе) прошли премьерные показы спектакля «Мойры Богудонии» по пьесе **Константина Фёдорова (Санкт-Петербург)**. Поставила его главный режиссер театра **Нонна Мальгина**.

Это спектакль для взрослых, который можно смотреть и с детьми. Пьеса написана для театра кукол и называется «Мойры Петроградского района». С разрешения автора ТаКТ изменил название и перенес место действия на таганрогскую землю, в рыбацкий район Богудония. Константин Фёдоров приехал на премьеру и на творческой встрече со зрителями отозвался о спектакле: «Потрясающие куклы (и работа с ними!), интересные визуальные и режиссерские решения, хороший и разнообразный юмор, удивительно органичный перенос места действия».

Текст пьесы был адаптирован к таганрогским реалиям, но осталось главное: то, что незримо объединяет Санкт-Петербург и старый Таганрог — особая мистическая дымка. С переносом места действия из Петроградского района в Богудонию, самый загадочный район Таганрога, блестяще справилась актриса и драматург ТаКТа **Екатерина Андрейчук**.

На сцене «черный кабинет». Артисты одеты в черные штаны и балахоны с капюшонами. Висящие рыбацкие сети, старые деревянные бочки, ящики (сцениграфия **Константина Илюхина**). Куклы планшетные. Планшеты для вождения кукол — старинные магазинные вывески. Их то раскладывают на ящики и бочки, то убирают. Причем, располагаются они по-разному — то наклонно, то на нескольких уровнях...

«Мойры Богудонии». Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

Слева сверху — сияющий круг. Луна? Солнце? В начале спектакля нам показывают в этом круге парад таганрогских памятников — Чехову, Раневской, Петру I, Александру I... И появляются слогги: «Бог», «и», «я», которые постепенно складываются в слово «Богудония», определяющее локацию происходящего.

Таганрогский камерный театр не впервые внедряется на территорию театра кукол. Уже поставлено несколько сказок, в которых драматические артисты уверенно демонстрируют навыки кукловодства. И в «Мойрах Богудонии» мы видим, как они виртуозно водят своих персонажей. Актеры так трепетно относятся к куклам, так достоверно проживают их сценическую жизнь, что кажется, даже дышат вместе с ними.

Куклы изготовлены из проволоки, ниток, кусочков ткани. Мы видим каркас человека, каркас его лица. Художник-технолог идет от шаржирования каждого персонажа к его сути. Куклы при-

думаны и сделаны с добрым юмором. Это и наполненный внутренней жизнью детдомовский мальчик Вова с трогательным взглядом, и утрированно поверхностная красотка Лера со вздернутым носиком и зелеными волосами... А воспитатель детского дома Воспиталка, как она именуется в пьесе, — дана в профиль. Артист-кукловод отдельно водит ее голову в замысловатых кудряшках и отдельно — туловище с выдающимся бюстом в обтягивающем мини-платье. Плоскостно выполнена и неразъединимая группа детдомовских детей со сцепленными руками. А у Парикмахера загораются красным светом глаза, когда он замышляет очередное злодеяние. Собака двигается словно на коротких ножках, которых на самом деле нет, а есть только хребет с бахромой по всей длине и мохнатая голова.

Старый рыбацкий поселок, сползающий в море, с разрушающимися от времени домишками-хижинами — вот ме-



Парикмахер — К. Илюхин, Лера — Л. Илюхина

сто жительства трех мойр, богинь судьбы. Они здесь так давно, что помнят даже фашистскую оккупацию. Роли мойр исполняются артистами «в живом плане». Клото (**Константин Илюхин**) прячет нити судьбы, Лахесис (**Екатерина Андрейчук**) отмеряет длину жизни, Атропа (**Людмила Илюхина**) обрезает нити жизни, когда подходит срок. Для этого у нее специальные ножницы, из-за потери которых и завертелась вся карусель. Нити судьбы в спектакле — зеленые лазерные лучи, эффектные в темноте сцены.

Атропа потеряла ножницы, когда ходила в магазин за продуктами. Мойры отправились искать потерю. Во это время старая рыба, которую Атропа тайно держит в бочке, перепутала, переплела нити судеб. Как теперь быть? В Богудонии наступает пора, когда никто не умирает, а люди, чьи жизненные пути никогда не должны были пересечься, встречаются.

Уставший от жизни пенсионер Сергей Аркадьевич, во хмелю уснувший в сугробе, не замерзает насмерть, а разбужен беспородной бродячей собакой. Бизнесмен Вадим попадает в страшную автокатастрофу, но на нем ни царапинки. Рассыпанные после аварии документы подбирает детдомовец Вова, которого обижают дети: уж очень не похож на них этот то ли вундеркинд, то ли аутист... Лера и Вадим встречаются с Вовой у забора детского дома, напоминающего тюремную решетку. И оказывается, все они нужны друг другу. И есть место в их судьбах и для пенсионера Сергея Аркадьевича, и для бездомной собаки.

Но Парикмахер, нашедший ножницы, решает исправить мир, очистить его от бедных, больных и несчастных. Он считает, что имеет право определять, чья жизнь имеет смысл, а чья напрасна. Чувствуя себя сверхчеловеком и не принимая мир в его многообразии, Парикма-



Вова – Е. Андрейчук

хер парит в воздухе, светя горящими красными глазами. Но не ему, человеку, решать — кому жить, а кому умирать. Это прерогатива высших сил. И они, мойры, тут же появляются, останавливают Парикмахера, отбирают волшебные ножницы.

Спектакль захватывает зрителя, заставляет думать и сопереживать. Побуждает оглядеться вокруг, понять — кто рядом с тобой, кому нужна твоя помощь. И многообещающе выглядит в финале протянутая Вове рука Вадима. А то, как Вова, Вадим и Лера сидят на крутящейся вокруг своей оси платформе, дарит надежду на хорошие перемены в их жизни.

В одной из сцен, ближе к финалу, Атропа нежно гладит мальчика по голове. До этого мойры не прикасались к персонажам, существуя лишь в своем обособленном мире, наблюдая за происходящим и в нужный час обрезая нити. В конце этой истории два мира — простой челове-

ский и иной, фантазийный, — соприкасаются. Недаром высшая комиссия отправляет сестер-мойр на пенсию с формулировкой «за очеловечивание».

Спектакль окончен, зрители выбирают из подвала (экспериментальная сцена «Андеграунд» на 25 мест). Но еще не раз они вспомнят и глупенькую Леру, оказавшуюся доброй и отзывчивой к чужому горю. И ее спутника Вадима, оттаявшего сердцем. И одинокого Сергея Аркадьевича, поначалу боящегося брать на себя ответственность за живое существо, собаку, но все-таки решившегося на это. И Вову, над которым издеваются сверстники... Ловишь себя на том, что думаешь о персонажах как о живых людях, забывая, что это — куклы. Куклы, очеловеченные таганрогским театром и ставшие твоими добрыми то ли соседями, то ли друзьями.

Алексей КЛИМАШЕВСКИЙ

Фото Анны ЧЕРНО

ОБИТАТЕЛИ ИНВАЛИДНОЙ УЛИЦЫ

«**П**очему нет рая на земле» — спектакль Санкт-Петербургского театра «ТриЧетыре», поставлен по одноименной повести израильского писателя **Эфраима Севелы**. Долгожданная премьера стала настоящим событием в театральном мире Санкт-Петербурга. Спектакль твердо и уверенно завоевывает зрительскую любовь и признание.

Текст Эфраима Севелы — глубокий, трогательный своей искренностью, неповторимым национальным колоритом, интернациональным чувством юмора, позволяющим с высоты пережитого взглянуть с улыбкой, а иногда и с откровенным хохотом на совсем не смешные, а порой трагичные события из истории Инвалидной улицы в предвоенном Бобруйске и жизнь всего нашего советского государства в целом. Только человек, проживший и переживший всё это, может с такой видимой легко-

стью шутить о не смешном, но таком родном, понятном и неповторимом периоде своей жизни. Только такой уникальный мастер слова может увлечь незатейливой историей о судьбе еврейских детей каждого, втянуть читателя (а следом и зрителя) в пестрый мир персонажей, событий, чувств и переживаний аборигенов белорусского городка с полным, как говорят сейчас, эффектом присутствия.

Автору инсценировки **Татьяне Шеремет** удалось сохранить уникальный авторский язык и при этом создать на основе повести вполне самостоятельную историю, сделав главным ее героем слепую русскую девочку Машу, которая в оригинальном источнике является одним из персонажей, встретившихся на жизненном пути еврейского мальчика Берэле Маца и его друга Эфраима.

Мария (**Марина Вершинина**) пережила многое и многих, именно в ее одино-

«Почему нет рая на земле». Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

кой стариковской квартире и начинается далекая, но такая трогательная и близкая нам история. Простая и максимально функциональная сценография задает тон и настроение всему действию. На сценической площадке нет ничего лишнего. Шторы на окне становятся экраном для кадров исторической хроники и сюжетных видеозарисовок, они же в нужный момент превращаются в брезентовые стены шатра — цирка шапито, ими, как театральным занавесом, отбиваются фрагменты сюжета. Холодильник, хлебница, стеклянные банки с крышками, трость-клюшка героини, винтажный ридикюль, ремень, перчатки, шляпки, кусочки ткани — всё идет в дело, каждое «ружье», висящее на стене, обязательно стреляет в нужный момент.

Одним из удачных элементов постановки является простой, понятный и поэтому очень точный, цепляющий за живое и находящий отклик в зрительской реакции визуальный ряд. Художник-постановщик спектакля **Александр Зыбин**, четко отбирая выразительные средства, создает не просто набор картинок из прошлого, как

иногда бывает в спектаклях в стиле ретро. В сценическом пространстве на глазах у зрителя из знакомых каждому предметов возникает атмосфера предвоенного времени, сценическая правда, иногда смешная, а иногда страшная. Так детские черно-белые фотографии, которые постаревшая Мария достает из потрепанного семейного альбома, сначала просто изображения малышек из предвоенного времени, которые на наших глазах становятся самими детьми. Озвученные актрисой, звонкие и разноголосые, «отрастившие» тонкие трогательные ребячьи ножки (пальчики героини спектакля), они гибнут на наших глазах, пробитые черным дыроколом, с громким щелчком, похожим на выстрел, один за другим. Фотография за фотографией, ребенок за ребенком... Четкая методичная работа бездушного механизма: дырки в бумаге, дырки в людях. Просто, емко, страшно... Пробитые фотографии кучкой заброшены в альбом, как в братскую могилу для воспоминаний. Только что они смотрели на нас и улыбались. Щелчок — и что от них осталось?



Сцена из спектакля

Только память, щемящее чувство вечной тоски и боли.

Но спектакль не об этом, хотя в зрительном зале смех и слезы всегда рядом на протяжении почти полутора часов. Всё это время зритель ни на минуту не выпадает из истории. Трагические моменты сменяют комические. Скучать некогда, плакать некогда, долго смеяться тоже не получается, когда живая история затягивает тебя в свой водоворот.

Ридикуль в рюшках становится ворчливой еврейской мамашей, ремень — отцом Берэле, стариковская трость — одноногим сторожем-инвалидом Иваном Жуковым, пустые стеклянные банки у хлебного магазина (деревянная хлебница и холодильник) — голодными горожанами в очереди за хлебом. Весь взрослый мир, придуманный художником Александром Зыбиным, состоит из нескольких обычных предметов быта и собирается героиней спектакля на наших глазах. Только главные герои — дети: Мышонок — Берэле, его друг Эфраим, девочка Таня и слепая нищенка Маша — цельные, достоверные и настоящие — вырезан-

ные из дерева планшетные куклы. Они характерные, яркие, с четкими запоминающимися лицами. Это их история, их мир, а всё остальное окружение — лишь собирательные образы: живая декорация, дробная и обобщенная, уже потерявшая с годами свою индивидуальность и значимость для главных героев истории.

Постановочная группа спектакля, удачно подобранная команда профессионалов — вот еще один из основных компонентов успеха постановки и залог ее долгого, надеюсь, сценического существования. Это **Тигран Сааков**, режиссер спектакля — номинант на Высшую театральную премию Санкт-Петербурга «Золотой Софит» за лучшую режиссерскую работу в театре кукол. Художник-постановщик спектакля Александр Зыбин, получивший «Золотой Софит» как лучший художник в театре кукол в 2020 году. Автор музыки к спектаклю — композитор **Антон Алексеевский**, сумевший придумать музыку, создающую настроение и передающую временные, национальные и эмоциональные краски этой простой истории.



Сцена из спектакля

Спектакль «Почему нет рая на земле» стал настоящим бенефисом для актрисы Марины Вершининой. Это практически моноспектакль. Практически, потому что помимо 25 разных по технике и характеру артистов-кукол, на протяжении всей постановки героиня ведет постоянный диалог с Голосом автора воспоминаний, писателем, сценаристом, одним из основных героев — повзрослевшим мальчиком Эфраимом. Мы не видим его, но голос сам по себе рождает множество воспоминаний и ассоциаций. Текст рассказчика в спектакле читает известный российский актер театра и кино — **Вениамин Смехов**. Вениамин Борисович — бесспорный Мастер своего дела. Его голос делает со слушателями удивительные вещи. Благодаря таланту артиста, история Эфраима Савелы оживает, а спектакль приобретает нечто незримое и неуловимое, то, что некоторые зрители называют его душой. Голос автора становится полноценным партнером героини постановки. Но большим и чутким сердцем всей истории, его мотором, двигателем и соавтором спекта-

кля является Марина Вершинина. Актриса, чьи голосовые особенности, рук, энергии, пластики, вокальных данных и мастерства кукловода хватило на то, чтобы оживить всех совершенно разных кукольных персонажей и мощно и бесповоротно захватить на полтора часа зрительское внимание и эмоции. Виртуозно жонглируя нашими чувствами, реквизитом, текстом, историями и персонажами, достойно партнерствуя с невидимым Смеховым, споря с ним, поддерживая, не сбиваясь и не выходя из образа главной героини и одновременно обитателей Инвалидной улицы...

Я не скажу вам, почему нет рая на земле. Понять и согласиться или не согласиться с этим утверждением можно, посмотрев спектакль Тиграна Саакова в театре «Три-Четыре», или прочитав повесть Эфраима Савелы с одноименным названием. Но я бы посоветовал сделать и то, и другое!

Алексей МАКАРОВ

Фото Константина ПЛАКСИНА

«ФЕВРАЛЬ. ДОСТАТЬ ЧЕРНИЛ И ПЛАКАТЬ!...»

10 февраля исполнилось 185 лет со дня смерти **А.С. Пушкина**. Дата некруглая. Но какое это имеет значение? По традиции в **Святогорском монастыре** у могилы поэта монахи отслужили Литию, на которую каждый год приходят жители **Пушкинских Гор** и сотрудники **Музея-заповедника «Михайловское»**. Приносят цветы. Двадцать лет (с 1994 по 2013) в этот день у могилы поэта собирались участники **Пушкинского театрального фестиваля**, специально приехали из **Пскова** — актеры, режиссеры, театральные критики и ученые-пушкинисты — участники творческой лаборатории. Кто-то из них произносил Слово о Пушкине. Этот ритуал возник с первого фестиваля и стал очень важен для всех. Почему **Владимир Рецептер** и учредители фестиваля выбрали первую декаду февраля? Хотели быть с Пушкиным в день его смерти? Мы же едем на кладбище в день смерти своих близких. К тому же, как объяснили местные священники, в христианской культуре дни усновения встречаются так же светло и торжественно, как дни рождения святых, а Пушкин, если можно так выразиться, а Поэт в пророческом чине. И все-таки есть удивительная магия чисел...

10 февраля 1837 года умер Пушкин, **8 февраля 2019 года** умер артист **Сергей Юрский**, чья жизнь и творчество были тесно связаны с Пушкиным. **8 февраля 1996 года** на **Третьем Пушкинском театральном фестивале** состоялся концерт Сергея Юрского «**Пушкин и другие**». Вот уж воистину: «бывают странные сближенья»...

Уже почти десять лет во Пскове проходит театральный фестиваль, который называется Пушкинским, но к Пушкину и фестивалю, который создавал и которым руководил В.Э. Рецептер, не имеет никакого отношения. Да и проходит он не в феврале, а в сентябре-декабре, и с пушкинскими датами никак не связан.

Памятные февральские даты навевали воспоминания о тех счастливых фестивальных, теперь уже далеких годах, о которых одни забыли, а новое поколение и не знает. Между тем, Пушкинский театральный фестиваль во Пскове был явлением уникальным. Он родился в 1994 году. Народный артист РФ Владимир Рецептер, увлекавшийся пушкинистикой, вместе с известным московским театральным критиком **Александром Свободным** организовали во Пскове фестиваль. Он должен был стать не просто обычным авторским фестивалем, где в афише будут только пушкинские произведения. Возникла счастливая идея — создать внутри творческую лабораторию крупнейших ученых-пушкинистов, соединить усилия отечественной научной пушкинистики с театральной, которую еще предстояло создать. На эту идею откликнулись такие выдающиеся ученые и писатели как ученый секретарь Пушкинской комиссии РАН **Сергей Фомичёв**, **Александр Чепуров**, **Станислав Рассадин**, **Валентин Непомнящий**, **Вячеслав Кошелёв (Великий Новгород)**, **Валентин Курбатов (Псков)**. Уже в Первом фестивале приняли участие **Петр Фоменко** и **Анатолий Васильев**, оба они имели к тому времени большой опыт работы с пушкинскими текстами. Приезжал во Псков и **Олег Ефремов**, делился мыслями по поводу постановки «**Бориса Годунова**», а потом привез и свой спектакль — весьма спорный, но где он сам гениально играл Бориса. Все приезжавшие режиссеры участвовали и в дискуссиях на заседаниях лаборатории. Ученые к каждому фестивалю готовили доклады. Возникали самые неожиданные темы, они открывали нам неизвестного Пушкина. Какие между ними возникали споры! А какие споры возникали между пушкинистами и практиками театра! Порой на лаборатории бывало интереснее, чем в театральном зале.



В. Рецетпер, П. Фоменко, Е. Соколинский

Мне повезло все эти годы быть участником Пушкинского театрального фестиваля. В фондах «Радио России» хранятся более двадцати моих передач, звуковая летопись. Как он создавался, как его деятельность была направлена на подготовку к пушкинскому юбилею, предлагаю узнать из цикла «У театральной карты России». Эфир состоялся 21 декабря 1999 года и был посвящен 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина.

... В феврале 1999 года состоялся VI Пушкинский театральный фестиваль, который подводил более чем успешные итоги театрального движения к Пушкину за шесть лет существования. Организаторы ставили перед собой задачу: к юбилею Александра Сергеевича создать «Театральное собрание сочинений А.С. Пушкина». По крайней мере, несколько первых «томов» сумели подготовить. Если соединить афиши всех шести фестивалей, получится более ста пушкинских спектаклей всех жанров. Их создатели — выдающиеся режиссеры: П. Фоменко, О. Ефремов, Э. Някрошюс, А. Васильев, Т. Чхеидзе,

Ю. Любимов, Г. Тростянецкий — список огромен. Конечно, тон задавали петербургские и московские театры. К ним присоединились театры Новосибирска, Красноярска, Смоленска, Вологды, Орла, Омска, Ростова-на-Дону и других городов России плюс Вильнюс и Каунас, Германия и Франция...

Так случилось, что один из создателей этого фестиваля А.П. Свободин несколько месяцев не дождал до дня Пушкинского юбилея. Вступительное слово, которое он произнес на открытии Шестого Пушкинского, сегодня воспринимается как его завещание.

А.П. Свободин: «Я считаю для себя большой честью участвовать в открытии этого фестиваля. Пушкин — больше, чем поэт, шире, чем культура. Это явление особое, российское. Мы сверяем с Пушкиным нашу жизнь. И даже те, кто не читает Пушкина, все равно находятся под его влиянием. Нас окружает пушкинская аура. 1937 год — столетие гибели Пушкина. Я не буду вам напоминать, что за ужасный это был год. Те, кто не пережил это, до конца не пой-

мут. Но поверьте, это было так. И народ воспользовался этой датой, кинулся к этому алтарю, к этому человеку, этому светочу. Трудно поверить, но именно тогда в Москве на памятнике Пушкину были выбиты слова: «И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал. И в мой жестокий век восславил я свободу и милость к падшим призывал». Это дорогого стоит.

В 1949 году исполнилось 150 лет со дня рождения Пушкина. И вновь проходила ложная кампания на нашей земле, это был пик борьбы за приоритеты, пик борьбы с космополитизмом. Не буду говорить, что это такое. И тогда звучали слова Пушкина против этой кампании: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

И вот сегодня 200 лет со дня рождения Пушкина. Вы знаете, какая година в нашей стране, как трудно то, что мы переживаем. Третий пушкинский юбилей. Пушкин остается символом надежд. А что ждет Пушкин от нас? Задумайтесь над этим. Позвольте мне прочитать стихотворение, обращение поэта к другу».

И А.П. Свободин прочел юношеское послание Пушкина «К Жуковскому».

В 1999 году было сразу два Пушкинских фестивалей: один в феврале во Пскове, второй — в декабре в Москве под названием «**Пушкинская сцена**», завершившим юбилейный год. Для московской афиши были отобраны лучшие фестивальные спектакли разных лет — три «**Бориса Годунова**»: Александринского театра (режиссер А. Сагальчик) АБДТ имени Г.А. Товстоногова (режиссер Т. Чхеидзе), МХАТа им. А.П. Чехова (режиссер О. Ефремов); «**Карантин**» Московского Театра на Покровке (режиссер и исполнитель роли Пушкина Сергей Арцибашев), Оренбургская «**Капитанская дочка**» (режиссер Р. Исафилов), спектакль А. Васильева «**Моцарт и Сальери. Реквием**» (Театр «Школа драматического искусства»), «**Пушкин. Дуэль. Смерть**» (Московский ТЮЗ, режиссер К. Гинкас), «**Граф Нулин**» Национального молодежного те-

атра Республики Башкортостан (режиссер И. Сакаев), «**Маленькие трагедии**» Молодежного театра «**Открытое пространство**» из Орла (режиссер Г. Тростянецкий). А еще Народный молодежный театр «**Предел**» из Скопина Рязанской области со спектаклем «**Моцарт и Сальери**» в исполнении Владимира Дея и его юного сына, ныне известного артиста Ильи Дея, «**Пиковая дама**» Центрального театра кукол им. С. Образцова (режиссер Е. Образцова, художник С. Алимов). Был еще и своеобразный подарок гурманам: главы из «**Евгения Онегина**» читал известный ученый-пушкинист Валентин Непомнящий. Это далеко не вся афиша, в которой было более двадцати спектаклей, большинство экспериментальных.

Так получилось, что на фестивале «Пушкинская сцена» в центре внимания оказалась «**Русалка**»: своеобразный спектакль В. Рецетера «**История читательских заблуждений**» (**Возвращение пушкинской «Русалки»**), где соединились Рецетер как исследователь-пушкинист, вступивший в полемику с академическим вариантом текста «Русалки», и актер, создавший моноспектакль по этому произведению. В это же время произошло еще одно очень важное событие: вышла в свет прекрасно изданная книга с текстом «Русалки» в интерпретации В. Рецетера (над исследованием этого текста автор работал более 20 лет) и с иллюстрациями М. Шемякина, которую получили в подарок участники фестиваля. Свою «Русалку» представил Новосибирский молодежный театр «**Глобус**» в постановке В. Фильштинского. И еще одна «**Русалка**», студенческая, в гитисовской Мастерской П.Н. Фоменко. Слух об этом спектакле распространился не только по Москве, но дошел и до Петербурга, тем более, что в основу его легла версия В. Рецетера.

Привычный режим работы, который был во Пскове: с утра заседание научной лаборатории, а вечером спектакли — старались сохранить и в Москве. Участники, хоть и не в полном составе, собрались, подготовили интереснейшие доклады, уда-



Миндаугас
Карбаускис

лось провести творческие встречи, обсуждения спектаклей и даже круглый стол, где шел разговор не только теоретический, но и практический — о спектаклях, которые были представлены на фестивале. Выступавшие невольно оглядывались на тот путь, который прошел Театр Пушкина за шесть лет существования театрального фестиваля во Пскове. Вспоминали замечательную формулу П.Н. Фоменко об «очаровательной бездне», которая существует между пушкиноведами и сценой, и как эта «бездна» сократилась за шесть лет.

Участие Петра Наумовича в Пушкинских фестивалях во Пскове — это особая тема. Каждый его приезд был праздником. Со своими студентами 1-го курса ГИТИСа он участвовал в Первом фестивале в 1994 году, — тогда показали «Пушкинские уроки». На втором фестивале Петр Наумович давал «Пушкинский мастер-класс». Много позже, когда он ставил уже в своем театре «Египетские ночи», Фоменко привез всех участников спектакля во Псков, и на малой сцене Псковского театра драмы состоялся прогон первого акта. Это было чу-

до, тончайшее, изысканное действо, одно из самых сильных моих, да не только моих театральных впечатлений.

И вот 4 декабря 1999 года члены пушкинской лаборатории **С.А. Фомичёв**, **Е.К. Соколинский**, В. Рецпертер, все петербуржцы, московские и питерские театральные критики собрались в тесной аудитории ГИТИСа смотреть спектакль студентов третьего курса Мастерской П.Н. Фоменко «Русалка». Автором этой работы был **Миндаугас Карбаускис**. С первой сцены спектакль заморозил соединением чудесного и реального, бытового, лирики и гротеска, своими метафорами. Одна из лучших сцен — венчание Князя и Княгини. По идее, фольклорная сцена. Но все действие где-то за белыми занавесями, на которых только тени в фантазмагорической пляске, девичий визг и нестройный хор пьяных голосов, в него вмешивается песня утопленницы о двух золотых рыбках. И сразу у зрителей возникает воспоминание о сцене, которая была недавно: Князь и Дочь мельника играют на мостках и следят за такой же рыбкой из сетей Мельника,



Сергей Фомичёв

за ее предсмертными трепетаниями. Даже если не знать пьесы, возникает ощущение, что это не к добру... «Русалка» оказалась очень изящным спектаклем.

После окончания спектакля руководитель пушкинской лаборатории Владимир Рецептер взял бразды правления в свои руки: «Сегодня выездная лаборатория в Российской академии театрального искусства (так в то время именовался ГИТИС — М.Р.). Мы обсуждаем работу студентов. Лично я имею удовольствие смотреть ее второй раз. Я даже приезжал специально на дополнительный просмотр и интересовался у педагогов, изменилось ли что-либо. И сегодня я увидел бездну «движения» от предыдущего просмотра к сегодняшнему. Мы пришли к Мастеру, у которого большой опыт работы над пушкинскими текстами, опыт перенесения их на сцену, как учебную, так и профессиональную. Наша задача — собрать этот опыт. А потом одному, а может быть, группе молодых режиссеров дать в руки театр, который бы стал мемориальным, скажем условно, пушкинским театром. Они бы занимались постоянно Пушкиным, и тогда

бы дорога к этому театру, в конце концов, продолжилась. Сейчас мы все только еще на пути к Пушкину».

Не дождавшись молодых режиссеров, В.Рецептер сам создал такой театр при **Петербургском Государственном Пушкинском театральном центре**, предварительно набрав курс в Петербургской театральной академии с дополнительным изучением Пушкина. Они учились пять лет. Он подготовил труппу для своего театра. И его студенты, а потом и артисты участвовали в Пушкинских фестивалях во Пскове. И это всегда было интересно.

Затем Владимир Рецептер предоставил слово Петру Наумовичу Фоменко.

П.Н. Фоменко: «Сейчас стало модно говорить, что Юбилей прошел, и слава Богу. Потому что юбилейная годовщина — страшное испытание. Знаете, мне кажется, Пушкина не убудет, хотя всякое «датское» паломничество мешает. Я хочу сказать, что наши учебные пушкинские

работы мне важны, потому что они очень сложны и, я думаю, несут характер больше филармонический, если говорить о бережности к слову. И нужна определенная отвага, потому что мы все отдаем себе отчет в том, как трудно воспринимается то, что мы делаем.

Для меня эта сегодняшняя работа дорога, потому что в силу неудач, ошибок, трудностей восприятия, может быть, она способна вести в то средоточие, к которому приблизятся режиссеры будущего, обратившиеся к Пушкину. Работа Миндаугаса Карбаускаса являет собой театр, который можно сравнивать с другими. Техника его работы имеет интонацию, отличающую, в частности, литовских мастеров режиссуры. И есть вопрос у меня к самому себе: «А нужно ли на Пушкине оттачивать эти режиссерские «оселки», получать эти зуботычины, удары? И мне кажется, что прекрасный поэтический Пегас — это конь, с которого очень полезно и важно падать. Пушкин должен это простить... Да, ошибки сегодняшнего дня мне дороже некоторых достоинств. Почему? Потому, что в них есть, на мой взгляд, мужество медленного чтения, погружения в стих, выяснения его законов, писанных и неписанных, произнесения пушкинского стиха, соотношения мысли и размера, интонационного строя и т.д. и т.д. Тут режиссером вложен огромный труд, в котором я не участвовал. Я только смотрел несколько раз эту работу. Все-таки, наверное, надо обязательно бросаться в эту воду, в эту стихию пушкинскую. Пушкин написал трагедию, я имею в виду «Русалку». Как сложно сегодня ставить трагедию, не обретая в ней, не ощутив мораль. Сегодня юмор — это, во всяком случае, нечто, дающее право потом повести в те тайники страдающей души, трагических предчувствий, магических и мистических тайников, которые есть в «Русалке». Потому что юмор и реакция на него — аванс доверия. Можно будет, пользуясь им, вести дальше. Это то, что предстоит. И мне кажется, здесь есть какие-то актерские моменты, в первую очередь, у Мельника, позволяющие сказать, что эта работа достой-

на серьезного внимания». (Мельника играл **Алексей Колубков**, Князя — **Евгений Цыганов**, Русалку — **Анна-Дитрих Крета** из **Швейцарии**. — *М.Р.*)

Думаю, Петр Наумович лукавил, все время говоря об ошибках. Это была, скорее, форма защиты, на всякий случай.

С.А. Фомичёв: «Сегодня мы посмотрели работу учебного театра. И странно было бы подходить к этой работе с оценочными критериями. Стоило ли выбирать для учебного спектакля неоконченную работу Пушкина? Но Пушкин — это человек, поэт, писатель, который мыслит отрывками, классическими отрывками, имеющими свойство запечатлеваться навек: «Октябрь уж наступил...» — отрывок, «Пир во время чумы» — отрывок, а «Египетские ночи»? Таково мышление художника, который в отрывках видит мир. «Русалка» — пьеса странная. Да, мы знаем, что она не закончена. Есть бесчисленное количество продолжений этой пьесы. В данном случае, театр избрал ту текстологическую версию, которую предложил В.Э. Рецептер.

Я бы не хотел говорить, что мне не понравилось. А в смысле удач, там много удач. Для творческой лаборатории такого рода спектакли совершенно необходимы. Заглаженный Пушкин — это самый паршивый Пушкин. Когда идет поиск в учебном театре, это всегда интересно, пусть со своими перехлестами. Но главное — им это интересно. Я же вижу это».

Е.К. Соколинский: «В этом спектакле мне понравилось, что в определенные моменты возникала такая глубина текста, которую редко увидишь. Я очень увлекся Вашей швейцарской студенткой. Ее героиня — это женщина, не девочка какая-то, а женщина, которая уже носит омут в себе. Эта метафора и режиссерски сделана, и актерски. Я чувствую, насколько это сложное существо, сколько в ней не крестьянской, а какой-то царственной стати, благородства, нездешности. Трудно играть сверхъестественное существо. Но она носит в себе

это «сверхъестественное». Здесь нет злобы, ненависти, но есть что-то такое, что сверх нашего человеческого понимания. И как приходит к финалу режиссер! Как он выстраивает этот контрапункт: Князь — обычный человек, но на него с одной стороны направляет ружье обыденный мир, мир обычной логики, а с другой — подстерегает мир сверхъестественного. Как ему с этим ужиться? Для меня эти куски очень интересные. Конечно, молодой режиссер, простите, есть какие-то вещи, которые раздражают. Тем не менее, я очень рад, что видел сегодняшний спектакль».

В.Э. Рецетер: «Это очень театральная, художественно осмысленная история. Она услышана именно в этом порядке сцен, поэтому Вы поставили открытый финал, какой и есть у Пушкина. Открытый. С бездной вопросов... Что еще принципиально важно? Мне кажется, Петр Наумович с одной стороны прав, когда приписывает Вас к театру литовскому и его мастерам, к которым я отношусь с высочайшим пиететом и уважением. Но, два раза посмотрев эту работу, я почувствовал, насколько вы различаетесь. Вы по-фомуновски и по-русски устремлены к смыслу, заложенному в тексте и в вещи. Эта тенденция — драгоценнейшая!»

Я уже не помню, прошло более двадцати лет, наверняка в обсуждении принимали участие театральные критики, но в моей передаче других записей не было. Я помню, что в результате возникла какая-то особая душевная атмосфера, и разговоры продолжались долго. И Петр Наумович, оказавшись «среди своих», тоже разговорился, стал вспоминать свои пушкинские работы.

П.Н. Фоменко: «Я могу сказать о своем опыте. У меня почти все связано с телевидением. Я ставил «Повести Белкина» пушкинские почти все, последним был «Гробовщик». Это была огромная Голгофа. (Телевизионные спектакли Фоменко по «Повестям Белкина» — абсолютные шедевры. Но они появлялись в течение десяти



В. Непомнящий, В. Рецетер, П. Фоменко

лет: 1981 г. — «Выстрел», 1984 г. — «Метель», 1991 г. — «Гробовщик». — М.Р.). Я думаю, что театр пушкинский больше всего — театр слова. До сих пор я счастлив, что мне удалось услышать **Яхонтова**. У меня нет окончательных суждений по поводу того, как надо. Я не знаю. Не знаю и, вероятно, не узнаю. Мои собственные работы по Пушкину (не оттого, что я хочу заниматься таким стриптизом исповедальным), работы вполне удачные. И «Метель» — очень дорогая для меня работа, и «Гробовщик»... Кстати, при Сталине «Гробовщика» не издавали. У меня есть такое издание «Повестей Белкина», без «Гробовщика». И на телевидении, это были 70-е годы, меня уверяли, что «Гробовщик» не достоин Пушкина. Мне кажется, что никто не подведет итоги, обращаясь к Пушкину... Мне очень важна Ваша книга, Владимир Эммануило-

вич, Ваша «Русалка». Издание уникальное, редкое, оно будет не последним в истории постижения «Русалки», которая была оперой, как некоторые другие сочинения Пушкина, оказавшиеся закрытыми для восприятия многих. Ох, уж эти либреттисты, что сам Даргомжский, что Модест Ильич! Я имею в виду «Пиковую даму». Как сейчас возвращаться к Пушкину, чтобы иметь продолжение?..

(«**Пиковая дама**» — одно из любимых пушкинских произведений П.Н. Фоменко, он говорил об этом в интервью не раз. И ставил, кажется, пять раз, начиная с 1969 года, в разных местах и дважды на ТВ, в 1987 году — знаменитый спектакль в **Театре им. Евг. Вахтангова**, а в 1988 году у себя на курсе в ГИТИСе. Последняя пушкинская работа Петра Наумовича — «**Триптих**» («**Граф Нулин**», «**Каменный гость**», «**Сцены из Фауста**») на малой сцене его Театра. Это один из лучших спектаклей Фоменко. Премьера состоялась в **2012 году**. Он успел записать «Триптих» на ТВ. **9 августа 2012 года** Петр Наумович скончался. «Триптих» оказался его заведением... — *М.Р.*)

... А удачи и неудачи нынешней работы, — продолжал он. — ... Я люблю ее за то, что она похожа только на самое себя. Эта попытка Миндаугаса... у нее есть свой воздух. Ее, может, надо судить более точно по ее законам, хотя они еще подчас обрушиваются, эти неписанные и писанные правила, потому что канва словесности стала основанием для того, чтобы потом можно было поступать более свободно. Но вот существует эта канва поэтическая, ритмическая, аритмическая, если угодно. Есть и музыка, и интонационный строй, который тоже залог действия... И мне кажется, что это и есть учеба. Я Вам очень благодарен, что сегодня в учебе нашей и Миндаугаса была какая-то вера. Она вспомнится...»

Прошло много лет с той встречи с первой дипломной работой режиссера Миндаугаса Карбаускиса. Она осталась в памя-

ти. Как остался в памяти и тот вечер, героем которого, в результате, был Петр Наумович Фоменко. Уже десять последних лет Карбаускис возглавляет **Театр им. Вл. Маяковского**, где поставил десять спектаклей, а всего их в его копилке — двадцать пять. 28 января ему исполнилось пятьдесят лет. Такая игра цифр.

Закончить хочу цитатой из статьи **Александра Соколянского** в «**Общей газете**» в феврале 1999 года «**Пушкинисты примиряются с артистами**» (первое важное событие юбилейного пушкинского года): «Пушкинский фестиваль — не проект, загодя подготовленный к юбилею, а живое и существенное явление современной культуры. Его внутренняя жизнь наладилась и может оказаться счастливой. Если она оборвется, это будет серьезной потерей».

Да, эта жизнь была счастливой двадцать лет, несмотря на все сложности и проблемы. Но сколько было радостей и открытий! «Театральное собрание сочинений А.С. Пушкина» было создано, но кажется, от него не осталось и следа.

Беда случилась в 2014 году. Во Пскове после долгой реставрации открыли Театр драмы, пришли новые люди к руководству и в области, и в театре. И решили взять фестиваль в свои руки. Во главе театра и фестиваля встал **Василий Сенин**, ученик П.Н. Фоменко, однокурсник Миндаугаса Карбаускиса. Владимира Рецепттера о новых хозяевах забыли предупредить. Вот такой парадокс...

Сегодня в руководстве театра и фестиваля люди известные своими «ультрасовременными» взглядами, а вместо лаборатории знаменитых ученых-пушкинистов — очередная лаборатория молодых режиссеров и драматургов, каких по стране десятки. В афише **XXVIII Пушкинского театрального фестиваля** я с трудом нашел один скромный пушкинский спектакль. Почему бы не поменять тогда название фестиваля?..

Мая РОМАНОВА

Фото из сборника «Играем Пушкина». СПб. 2001

ХОРЕОГРАФ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

К 130-летию К.Я. Голейзовского

Касьян Ярославич Голейзовский — одна из знаковых фигур мировой культуры. Став наследником и продолжателем новаций **Михаила Фокина** и **Александра Горского**, он создал собственный стиль экспрессивной хореографии, раскрывавшей эмоциональный мир человека. Творчество Голейзовского проложило мост между академизмом **Мариуса Петипа** и хореографией XX века. Его творческие поиски и открытия подготовили появление **Леонида Якобсона**, **Джорджа Баланчина**, **Юрия Григоровича**, **Мориса Бежара**.

Немногие артисты удостоились чести работать с Мастером. Его вдохновляли лишь истинные таланты. Увы, время уходит и уже почти не осталось тех, кто работал с Касьяном Ярославичем. Тем ценнее воспоминания балерины **Большого театра Елены Рябкиной** — истинной музы Голейзовского, на которую он поставил пять номеров. «Дорогим нашим солнышком, Алёнушкой» называл ее в письмах сам Касьян Ярославич.

— Как в вашу жизнь вошел Касьян Голейзовский? Когда вы познакомились с его творчеством?

— Когда я перешла в пятый класс, нашим педагогом стала супруга Голейзовского Вера Петровна Васильева. Умная, интеллигентная, рафинированная — она бы-

ла настоящим источником вдохновения гения. Много было поставлено на нее. Тогда же я впервые увидела и самого Голейзовского. Он пришел к нам в класс по инициативе Веры Петровны, чтобы поставить для нас номер. Это была миниатюра «Valse oubliée» («Забытый вальс»)

Елена Рябкина

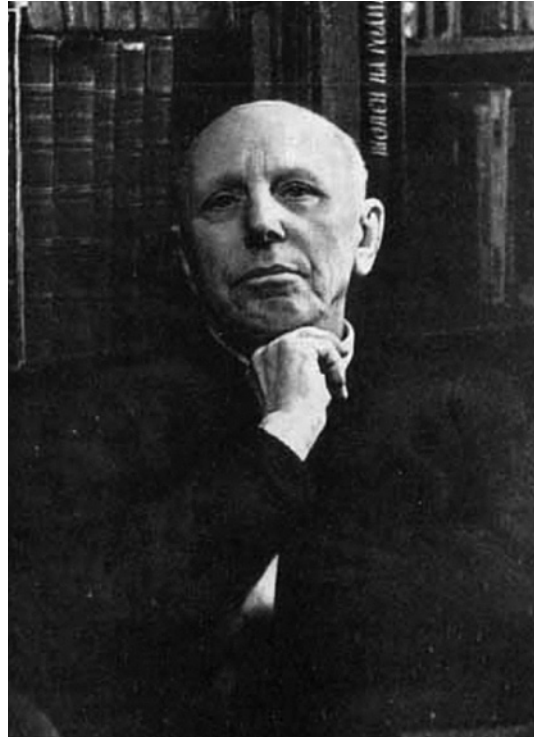


Ф. Листа, который танцевали три девочки, среди которых была и я. Работа с Касьяном Ярославичем поразила непривычной свободой движения, его новым пониманием. Репетировали мы с радостью и очень ждали выступления! Помню, Вера Петровна ночью дошивала нам костюмы перед концертом. Касьян Ярославич не признавал тяжелых одеяний, пышных юбок — он любил красивое тело. Поэтому костюмы его исполнителей всегда были лаконичны. Еще в школе он поставил для меня «Мелодию» А. Дворжака. Моим партнером был Александр Лавренюк. Нам было по семнадцать лет, и мы не знали каких-то глубоких чувств, страстей. Касьян Ярославич все это понимал и поставил поэму первой любви. Это был дуэт зарождающегося чувства, дуэт легких прикосновений. Тогда Голейзовского упрекали в эротике, а ведь его хореография проникнута целомудрием! Все его творчество было служением Красоте — он воспевал красоту чувств и красоту человеческого тела.

Поначалу приобщаться к стилю Голейзовского мне, ученице хореографического училища, выученной в строгих канонах классики, было очень нелегко. Все было непривычно и ново. «Вздохни руками, а здесь ты как веточка на ветру», — говорил Касьян Ярославич. А его сложные поддержки! Помню, в той же «Мелодии» я в глубоком прогибе вишу вниз головой — голова затекает, невозможно дышать, а он в это время продумывает, как выразительнее сделать руки! «Ты у него в руках, как шарфик, — объяснял Касьян Ярославич, — не бойся приподнять плечи и опустить их как вздох». Голейзовский ваял нас как скульптор.

— Каждый исполнитель, с которым работал Голейзовский, так или иначе вдохновлял его.

— Это было некое сотворчество. Касьян Ярославич был необыкновенно чутким. Он очень хорошо угадывал индивидуальность каждого исполнителя, а подчас и раскрывал новые стороны его дарования. Например, номер «Печальная пти-



Касьян Голейзовский

ца» на музыку М. Равеля ставился тогда, когда я была очень одинока. На душе у меня было печально. Он почувствовал мое состояние и поставил номер об одиночестве раненой птицы. Вся стая улетела, а она осталась одна. В этом номере много чувств и переживаний: борьба за жизнь, боль от одиночества, страх смерти. А хореография лаконичная: движения графичные, ломкие. «Печальная птица» пронзает своим трагическим звучанием.

Голейзовский часто вносил изменения в свои номера. Например, для спектакля 1962 года «Скрябинiana» (А. Скрябин был одним из его любимейших композиторов) было собрано четыре состава и знаменитую «Мазурку» танцевала не только Катюша Максимова (хотя, конечно же, это был ее номер), но и Ната-



«Мазурка». Е. Максимова

ша Филиппова, и Людмила Богомолова, и я. Касьян Ярославич для каждой вносил изменения, учитывая ее индивидуальность. Например, у меня были хорошие вращения, и он мне прибавил двойные пируэты. И у каждой получалась своя «Мазурка». Или тот «Вальс» Штрауса, который я танцевала в 17 лет, будучи еще ученицей. Он ставился еще на Веру Петровну Васильеву в тридцатые годы. Работая со мной, Касьян Ярославич, учитывая мои индивидуальные особенности, привнес такие новые элементы, что, по сути, заново поставил этот вальс. Он стал моим на всю жизнь: я танцевала его и на Всемирном фестивале молодежи 1959 года в Вене на открытом воздухе, и в многочисленных концертах, и уже

закончив сценическую карьеру. По мере творческого взросления мы меняем репертуар, а с этим номером невозможно было расстаться — настолько он точно выражал мою индивидуальность.

— *Каковы были источники вдохновения Голейзовского? От чего он отталкивался?*

— Прежде всего, музыка. Он всегда очень тщательно выбирал музыкальный материал. Для миниатюры ему нужно было произведение с драматургией: было начало, затем усиление — крещендо и финал. Если в музыке этого не было, то Касьян Ярославич откладывал ее и искал другое произведение. Музыка будила его творческую фантазию. Например, он очень хотел сделать со мной номер «Ave Maria» на музыку Ф. Шуберта. В этой миниатюре не было задника, все утонуло во тьме хаоса, и лишь луч света, как и сама Мария, соединял небо и землю. Или его вдохновляло произведение А. Скрябина «К пламени». У Касьяна Ярославича была очень интересная задумка: в пустыне усталые и измученные бредут четыре пилигрима, мечтающие о глотке воды. И вдруг им видится вожденная вода в образе женщины. Что это — живой источник или дьявольское искушение? Не в силах сдержать себя пилигримы бросались к женщине, но она истаивала в воздухе как мираж. Голейзовский придумал здесь очень интересную хореографию. К сожалению, ни тот, ни другой номер он сделать не успел.

Литература, поэзия (а Касьян Ярославич знал огромное количество стихов наизусть), любимый им фольклор, несомненно, вдохновляли его на творчество. Один из его шедевров — балет «Лейли и Меджнун», поставленный в Большом театре в 1964 году, родился из увлечения Голейзовского персидской поэзией. Он вообще был необычайно эрудированным человеком.

Голейзовский очень любил сам процесс постановки, он буквально купался в нем. Когда ставился «Лейли и Меджнун», там были замечательные исполнители в обоих составах: Стручкова, Бессмертнова,

Васильев, Лавровский. Касьян Ярославич не мог остановиться, он все время сочинял что-то новое для каждого. И когда уже сроки поджимали, Голейзовский пригласил Григоровича. И Юрий Николаевич помог завершить, можно сказать, закольцевал этот спектакль.

— *Знаменитые вечера 1960 года в Зале Чайковского, в которых участвовали лучшие танцовщики Большого, ознаменовали возвращение Голейзовского в любимый театр. Ваша мама Алла Сергеевна Цабель была причастна к ним.*

— К сожалению, Касьян Ярославич долгое время был отлучен от любимого театра, работал на других сценах, но, думаю, тяжело переживал разлуку с Большим театром и его первоклассными солистами. Тем радостнее было возвращение!

Моя мама была заведующей балетной труппой Большого театра (это было до моего выпуска из школы). Иногда мы — создатели и участники тех памятных концертов 1960 года — собирались у нее на квартире, обсуждали допоздна нашу работу.

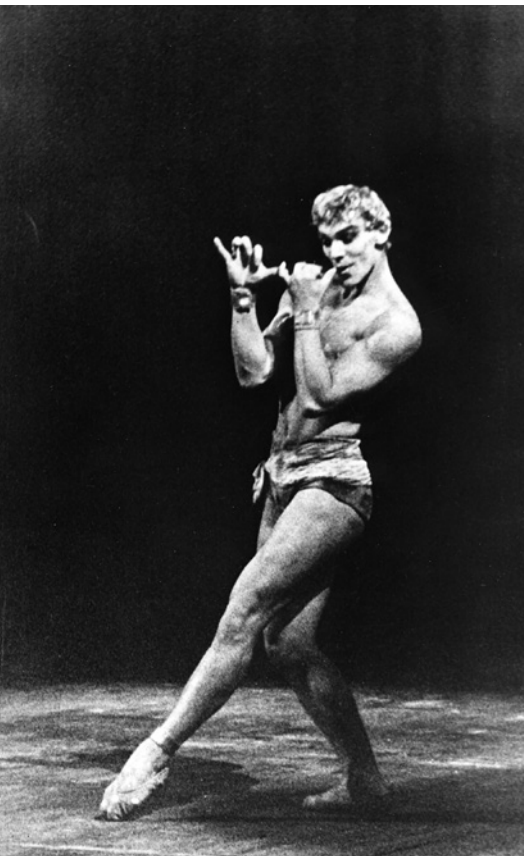
Изначально этот концерт в Зале Чайковского замыслился как вечер хореографии Голейзовского и никого другого. Он сочинял его как спектакль: все было по определенному сценарию, номера шли по тематике. Сначала — первая встреча, зарождение и развитие чувства, затем кульминация — экстаз, и метаморфозы любви. Вместе с Александром Бегаком я танцевала номер «Радость» на музыку С. Рахманинова — достаточно сложную и симфоничную. Я настолько была увлечена ею, что буквально растворялась в мелодии, танцевала интуитивно. И что самое интересное, в отличие от других номеров Голейзовского, я не смогу воспроизвести хореографию «Радости», настолько там все шло от чувства. Но с тех пор я обожаю музыку Рахманинова! И в этом заслуга Касьяна Ярославича.

Вообще, он умел увлекать. Голейзовский приходил на репетиции очень подготовленным, всегда знал, чего хотел от нас. Часто для вдохновения читал нам прекрасные стихи, давал слушать музыку.



Нарцисс — В. Васильев

Касьян Ярославич был открыт для всего нового в хореографии. Они с Верой Петровной часто ходили на постановки молодых хореографов. «Искусство не терпит застоя. Оно должно обновляться, как обновляется природа», — считал Голейзовский и нас приучал к пониманию нового в искусстве. А еще призывал своих танцовщиков наблюдать жизнь — людей, птиц, животных — и привносить увиденное на сцену. Знаете, эти наблюдения по его заветам очень помогали нам, исполнителям, понимать, что мы делаем на сцене. И не только в миниатюрах Голейзовского, но даже в классических партиях. Ведь каждый арабеск меняет свою форму в зависимости от внутреннего состояния исполнителя.



Нарцисс — В. Васильев. 1960

— Мне кажется, ему все было интересно. Ведь Голейзовский любил и исследовал движение в самых разных жанрах: прекрасно рисовал, лепил. И во всех его скульптурах и рисунках присутствует выразительная линия. Касьян Ярославич был поэтом линии.

— Да, несомненно. У него было богатейшее ассоциативное мышление. Когда он гулял у себя на даче, то мог придумать поддержку, вдохновившись переплетенными ветвями дерева! Природа вдохновляла Голейзовского, он читал ее как книгу. А еще после него осталась большая библиотека. И, к сожалению, она абсолютно не изучена.

— На сегодняшний день номера в постановке Голейзовского можно использовать в некоторых международных конкурсах артистов балета. Но их почти не берут. Почему?

— Многие коллеги из-за рубежа упрекают нас в забвении наследия Голейзовского. Все очень сложно. Чтобы подготовить тот или иной номер, нужно понять его замысел, войти в стиль Голейзовского, овладеть техникой его хореографии. Там и плие глубже, и поддержки сложнее, и руки не по позициям. А на это нет достаточного времени — ни в театрах, ни в училищах. А жаль! Мне кажется, если бы молодая поросль проходила через хореографию Голейзовского, ее это очень обогащало бы исполнительски. Как когда-то меня. После работы с Касьяном Ярославичем я даже чисто классические партии танцевала по-иному, более свободно и осмысленно. И ведь со стороны современных танцовщиков интерес есть. Они хотят танцевать хореографию Голейзовского, она им интересна. В 2017 году по инициативе Сергея Полунина в Лондоне была поставлена «Скрябинина». Там собралась интернациональная команда исполнителей: русские, канадцы, австралийцы. Наталья Осипова блестяще исполнила знаменитую «Мазурку», а вместе с Сергеем Полуниным они танцевали дуэт «Мечты», поставленный когда-то на меня и Станислава Власова. По моему, прекрасно исполнили.

— В одном из писем Касьян Ярославич писал: «произведения самых величайших гениев... в конце концов превращаются в антики, становятся достоянием музеев». Сегодня, на фоне господства разных форм современного танца, не превратилось ли наследие Голейзовского в музейное достояние?

— Нет. В отличие от наследия многих его современников хореография Голейзовского остается вне времени. Его работы актуальны, они волнуют и сейчас. А знаете, почему? Они о вечном, о человеческих чувствах, о любви.

Беседовала Анна ЕЛЬЦОВА

«ТЫ УЖЕ ЗНАЕШЬ ОТВЕТЫ?..»

О спектакле Театра им. Вл. Маяковского «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» не раз вспоминалось на протяжении тех десятилетий, что отделяют от его премьеры — **23 февраля 1990 года**. Чем так обжег, захватил он тогда, что помнится не просто отчетливо, но болезненно-остро? Тем ли, что пьеса была написана неизвестным нам в ту пору английским драматургом **Томом Стоппардом** и переведена **Иосифом Бродским**, чьи стихи доходили до нас в виде почти слепых машинописных копий? Непривычной, но создающей целый мир сценографией **Дмитрия Крымова**? Нестандартностью толкования известнейшего сюжета шекспировской трагедии? Точной, поистине ювелирной работой режиссера, в которой органично соединились черты **Евгения Арье**, закончившего **психологический факультет МГУ**, а затем учившегося в **ЛГИТМиКе** в мастерской **Георгия Александровича Товстоногова**? Незаурядными свершениями молодых артистов, вчерашних студентов?..

Евгений Арье



Разве разберешься во всем этом три десятилетия спустя?

Спектакль жил очень долго, менялись исполнители, но «каркас» был выстроен настолько жестко, что изменений почти не ощущалось. Лишь с каждым годом все острее звучала финальная фраза: «В следующий раз умнее будем...» Потому, наверное, что с течением времени осознавалось более и более отчетливо: другого раза не будет никогда и ни для кого. Нет у жизни черновиков — все пишется набело единственным раз...

Этот спектакль стал событием — его смотрели по несколько раз, он затягивал, подобно воронке, в водоворот событий Эльсинора, куда однокашники Гамлета попадали, словно в бурлящий котел страстей и... предавали того, кто считал их друзьями. Не по злому умыслу предавали, в силу так сложившихся обстоятельств, преодолеть которые не хватило то ли нравственной стойкости, то ли нежелания вступать в конфликт, то ли просто душевной инертности. Точно и ярко играли своих обре-



«Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Сцена из спектакля. 1991

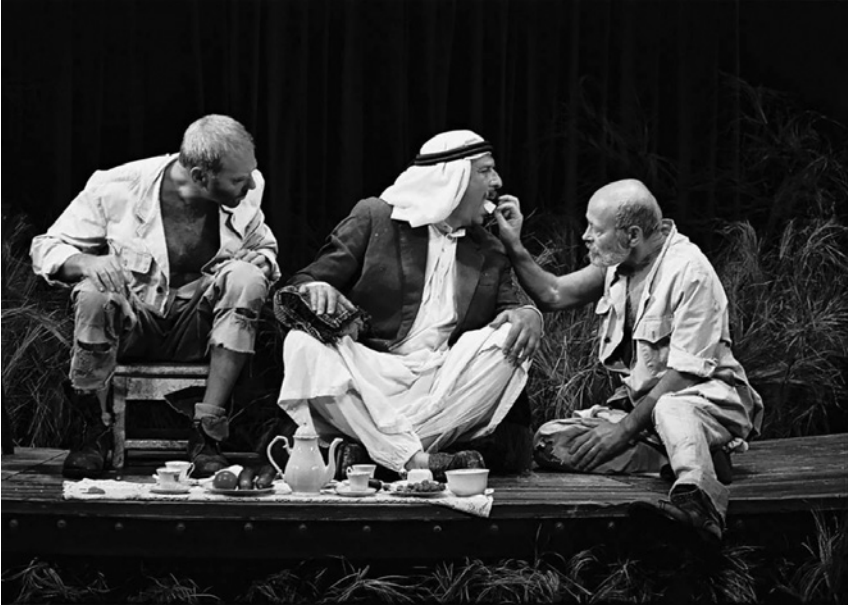
ченных персонажей **Сергей Голомазов** и **Стафис Ливафинос...**

И почти всякий раз с воспоминанием этим всплывал из каких-то глубин спектакль Евгения Арье, столь громкой славы, к сожалению, не снискавший — «**Телевизионные помехи**» венгерского писателя и драматурга **Кароя Сакони** на малой сцене **БДТ им. М. Горького**. Тема человеческого одиночества, неумения не просто понять, но хотя бы услышать друг друга даже в тесном семейном мире, где не только дети отделены от родителей, но и все они — друг от друга. Евгений Арье увидел в этом явление, чреватое страшными и горькими последствиями, не случайно: душевная глухота, барьеры, выстроенные самыми близкими людьми между собой, замкнутость исключительно на себе — это стало для молодого режиссера сложной психологической задачей, о которой необходимо было заявить во всеулышанье.

Известие об уходе из жизни Евгения Михайловича Арье **19 января 2022 года** стало ударом даже для тех, кто знал его толь-

ко по поставленным спектаклям — всегда необычным, каждый из которых обогащал не просто школу, свидетельствуя о том, что русский психологический театр неисчерпаем, но становился своего рода мостом через бездну. Бездну бессмысленных развлечений, в которую сегодня нередко влечет театр, еще более резко разводящий людей по разные стороны, и твердый, правда, все более отдаляющийся берег гармонии. Берег, подобный, наверное, в каком-то смысле абажуру в доме булгаковских героев: притягивающему, согревающему, объединяющему самых разных людей...

В одном из давних интервью Евгений Арье говорил: «Сегодня театры идут по пути супермаркета, они стараются угодить всем: у нас все есть, ты только приди! А для нас очень важно не становиться супермаркетом. Мне бы хотелось, чтобы театр оставался искусством, простите за пафос. У театра есть только одно преимущество перед всеми остальными: он происходит здесь и сейчас, в твоём присутствии и с твоим участием. Если этот момент исчезает, у те-



«Деревушка». Сцена из спектакля. 1996

атра нет никаких оснований для существования. В кино всегда лучше декорации, спецэффекты, визуальный ряд. А в театре есть жизнь... Театру приходится конкурировать с кино, с сериалами, с мюзиклами, и это сложный поиск нового языка. Сегодня даже ощущение правды изменилось. С другой стороны, сейчас правит постмодернизм во всех сферах искусства. Это то, что я ненавижу, это абсолютный тупик. Я считаю, что постмодернизм привел искусство в страшный кризис, из которого оно сейчас еле-еле начинается выходить». И сегодня мысль режиссера звучит еще более современно, на мой взгляд.

... Через год после премьеры «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Евгений Арье с группой своих учеников (он преподавал на курсе **А.А. Гончарова** в **ГИТИСе**) уехал в **Израиль**, где построил с нуля театр, начав со спектакля по пьесе Стоппарда. Это было сложно и вдвойне, и втройне — если не

больше.

Надо было привыкать к климату, учить язык, завоевать зрителей (не только эмигрантов,

которым, конечно, все оказалось бы по сердцу), но и коренных израильтян, доказать им, что есть русский психологический театр в стране, фактически, не обладавшей театральной традицией. Корни этого театра — в школе русского психологического, но суть его — современный европейский. Для этого нужно было придумать емкое имя своему еще не родившемуся детищу — оно нашлось: «**Гешер**», что в переводе означает «**Мост**». И Евгений Арье мог бы с полным правом повторить поистине философскую фразу Сухова-Кобылина: «Я стою на мосту...», в том центре нависшего над водой (бездной) строения, с которого почти одинаково просматриваются берега: тот, что остался позади, и тот, что пока еще смутно брезжит впереди... Вряд ли схожее ощущение было у проработавшей до Арье этот путь театра «**Габима**». Они ехали на Землю Обетованную задолго до образования государства Израиль, язык предков начали изучать еще в Москве, во время первых репетиций. За их спиной были триумфальные гастроли по Европе. Да, им тоже

пришлось преодолеть немало трудностей, но во многом — иного порядка.

В 80–90-е годы XX столетия эмиграция означала процесс, в каком-то смысле равный тому, что происходил в послереволюционные годы: мучительный, тяжелый, когда под значительным отрезком жизни подводится жирная черта. Когда все начинается с чистого листа, но уйти, избавиться от памяти — невозможно. И казалось, что это — навсегда...

Могли ли мы думать, что скоро многое изменится, что те, с кем расставались, еще смогут вернуться в родные пенаты? Но когда это стало возможным, с каким же чувством устремлялись мы к нашим «потерянным», с каким щедрым душевным гостеприимством встречали они нас!..

Можно ли забыть, как радовался приезде группы Союза театральных деятелей, в которой были знакомые и незнакомые не только из Москвы и Ленинграда, но и из бывших республик СССР артисты, режиссеры, критики, Евгений Михайлович Арье, встречавший нас в своем театре «Гершер»!.. Это было в начале нового столе-

тия, уже после триумфальных гастролей его труппы в Москве в **2003 году** со спектаклями «Деревушка» израильского драматурга **И. Соболя**, «Город. Одесские рассказы» по **И. Бабелю** и «Раб» — инсценировке романа **И.Б. Зингера**.

Я вспоминаю до сего дня эти гастроли, удивительную точность выбора репертуара. Три года спустя после приезда в Израиль Евгений Арье искал пьесу, в который зрителям открывался бы совершенно особый мир: сотканный из воспоминаний, перебрасывающих свои хрупкие мостики в настоящее, помогающие осмыслить и прочувствовать главное, неизменяемое в постоянно изменяющейся реальности. И именно в это время, словно знак свыше, в театр пришла пьеса Иешуа Соболя. Роли сыграли блистательные **Саша Демидов**, **Нелли Гошева**, **Леонид Каневский**, **Владимир Портнов** (в то время служившие в труппе), замечательные, плохо известные и совсем неизвестные нам артисты. Герой Йоси приходит на кладбище на могилы родных, и взрослый, умудренный жизненным опытом человек вновь превращает

«Раб». Сцена из спектакля. 2002





«Якиш и Пупче». Сцена из спектакля

ся в подростка, пытающегося понять: что есть краткий миг, зовущийся Настоящим? Куда легче попасть — в завтра или во вчера?

Удивительная нежность, пронизывающая этот спектакль, навсегда осталась в памяти. Как остается и непреходящее чувство того, что обостряется с годами жизни, с потерями: во вчера попасть легче, но попасть в завтра мы обречены. В одиночестве.

Когда я писала об этом спектакле после гастролей «Гешера», написала и о том, что рассказала мне завлит театра **Елена Ласкина**. После премьеры Иешуа Соболев повез артистов в ту самую деревушку, где прошло его детство. Никогда прежде никто из них не был в этой части Земли Обетованной, еще плохо зная страну. Насколько же были все потрясены, увидев в этой деревушке ту самую траву, немного напоминающую высохший от солнца ковыль, которая была придумана художником **Александром Лилянским** в качестве основного элемента сценографии!

Покорил и спектакль «Раб». Евгений Арье был автором инсценировки, выразитель-

ной сценографии и постановки (режиссером стала **Лена Крейндли**, нынешний генеральный директор театра). Как обнаружил и сделал ярким театральным полотном Арье исторический роман Исаака Башевиса Зингера, написанный много десятилетий назад, остается для меня загадкой и сегодня. Но в философском трактате о твердыне веры, которая только одна и может дать человеку чувство свободы, а собственно романские линии любви, преданности и долга служат иллюстрацией мощи религиозной идеи и иудейского мессианства, Евгений Арье обнаружил те человеческие черты и связи, которые объяснимы, наверное, лишь с точки зрения психологии. События, начавшиеся в XVII веке, незавершенны, по сути своей, именно потому, что движимы человеческими характерами и психологическими особенностями. В отличие от Зингера, у Евгения Арье именно вопросы и сомнения становятся плотью сценического действия. И отношения еврея Якова, прекрасно сыгранного **Сашей Демидовым**, и ставшей его женой польки Ванды (это бы-



«Диббук». Сцена из спектакля

ла ярчайшая работа **Евгении Додиной!**) не столько иллюстрируют мысль писателя о том, что корни иудаизма прорастают в почву православия, являясь знаком трагедии, сколько зывают к чувству. Несмотря на то, что сын Якова и Ванды (которую он называет Сарра) по законам иудаизма навсегда признан изгоем, рабом — ведь в жилах его матери текла не еврейская кровь.

Жизнь доказывает, что вера, свобода — вопросы отнюдь не ума, а сердца, души. Полагаю, что Евгений Михайлович Арье знал это, потому и расставил такие акценты в спектакле. Очень хотелось спросить его об этом. Но было неловко...

Этот мудрец и философ Евгений Арье обладал и великолепным чувством юмора. Он поставил в своем театре пьесу «**Якиш и Пупче**» **Ханоха Левина**. Вместе с израильскими зрителями наша группа хохотала до слез над парой уродливых молодых людей, озобоченных исполнением завета «плодитесь и размножайтесь», прибегая к самым немислимым «рецептам». А ближе к финалу начинала буквально затапливать нежность к этим нелепым, таким наивным

и милым персонажам. Спектакль по пьесе израильского классика Евгений Арье позже поставил в **Рижском русском драматическом театре им. Михаила Чехова**, он был показан с невероятным успехом на фестивале «**Встречи в Одессе**». Автор нового перевода, постоянный помощник режиссера **Катя Сосонская** сказала, на мой взгляд, очень важное о режиссере: «У Евгения Михайловича есть одна особенность: когда он начинает работать с артистами, они в него мгновенно влюбляются. Он очень внимательный к актерам режиссер, со своим почерком. Люди это чувствуют и ценят. В Риге понадобилась всего неделя для установления абсолютного контакта. Да и в знаменитом московском театре «Современник»... очень известные артисты через несколько дней уже считали его своим. У Арье есть харизма, он мгновенно находит точки соприкосновения с актерами. Все происходит на интуитивном уровне, он не ищет специальных подходов, так получается». Обновленная реальность позволила, к нашему счастью, Евгению Михайловичу Арье ставить спектакли не толь-

ко в разных странах мира, но и в России. Нет смысла повторять всего, что было написано и сказано о его спектаклях **«Враги. История любви»**, **«Скрытая перспектива»**, **«Папа»**, поставленных в последнее десятилетие в **«Современнике»**, **«Идиот»** и **«Евгений Онегин»** в **Большом театре**.

Сразу после того, как мир облетело известие о кончине режиссера, в Интернете появилась подборка фрагментов интервью с Евгением Арье разных лет. Хочется процитировать несколько из них, чтобы представить себе: слышу его голос. Вот это, например: «Театр всегда должен быть на один шагочек впереди. Если он начинает работать как парикмахерская или как кафе, просто обслуживать зрителя, в какой-то момент обнаруживается, что публика уже не ждет ничего другого. Зритель хочет прийти после работы, получить удовольствие за час двадцать минут, выйти из театра и забыть о спектакле в ту же секунду». Или это: «Мягко говоря, я ненавижу такой театр — превращающий объемную пьесу в фельетон. Делать памфлеты или капутники, используя большую литературу, мне неинтересно». Это сказано было по поводу пьесы **С. Ан-ского «Диббук»**, своего рода визитной карточки театра **«Габима»**. Точнее — о современных ее интерпретациях, потому что вариант **«Габимы»** Арье считал явным устаревшим. Он хотел поставить пьесу, но понимал, что она должна звучать сегодня иначе: «Я прочел пьесу, не увидел в ней ничего, кроме мистики, и понял, что в изначальном варианте ее сегодня ставить невозможно». Но когда он нашел ответ на вопрос: о чем это может быть сегодня, родился по-настоящему волнующий, задавающий самых разных зрителей спектакль, показанный в Москве через несколько лет после тех гастролей, о которых я вспоминала... И еще одно, не менее важное: «Приходят молодые актеры, они замечательные ребята, но они не знают просто ничего. Дело не только в образовании. Мы же книги не в школе читали. Читали, потому что невозможно было не читать. Я вырос в простой семье: мама — врач, папа — инженер... Никто мне не говорил: возьми книжку и чи-

тай. Но читали целые собрания сочинений. Мы — гиганты по сравнению с молодежью... Я много работал со студентами в Израиле и США, сталкиваюсь с молодыми актерами в театре. Иногда у меня волосы встают дыбом: имя Бомарше, например, им неизвестно, и я иногда вижу, что они вообще не понимают, о чем идет речь. У них другой ассоциативный ряд...

Театр жив, но он другой. Он волей-неволей приспособляется к зрителю, обслуживает его. Зрители зачастую даже не знают, что за спектакль и кто драматург. Они просто хотят увидеть медийных актеров. Да, есть еще слой людей, которым интересны спектакль, режиссер, трактовка. Но он тонок. Я не сноб, просто это очень важно — чем живет человек! Люди подвержены манипуляции, и когда внутри у них пустота, манипулировать ими гораздо легче».

...Масса, представленная в спектакле **«Раб»**, была именно такой — с легкостью поддающейся манипуляциям. Религиозным, проверенным и утвержденным веками. Потому и задумываться над ними было не нужно. Просто исполнять, неукоснительно верить. В своем спектакле Евгений Арье тонко и мудро вычертил линию чувства, помноженного на стремление знать и понимать. Польская крестьянка бесконечно задавала вопросы своему ученому мужу: о добре и зле, о справедливости, разумности, мироустройстве. Ответить на некоторые не может даже он, верный идеологии Зингера в том, что к сладости познания приводит только горький путь опыта. Именно так обретается свобода. Всю жизнь Арье задавал вопросы — не только своим артистам и зрителям. Себе самому...

Когда я узнала, что Евгений Михайлович Арье ушел из жизни, в памяти почти мгновенно возникли слова раба Якова над телом умершей жены, которые мысленно прозвучали к нему, мудрому, замечательному человеку и режиссеру: «Ты уже там? Ты уже знаешь ответы на все вопросы? Горькое стало сладким?..»

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото с официального сайта Театра «Гешер»

Ушла из жизни заслуженный работник культуры РФ **Инесса Константиновна СИДОРИНА**.

С ее именем неразрывно связано любительское театральное движение России начиная с конца **1950-х** годов, когда во **Всероссийском Театральном Обществе** был организован **Кабинет народных театров**, и она, молодой театровед, выпускница **ГИТИСа** пришла работать в ВТО. Более **40 лет** она возглавляла Кабинет. Вместе со своими единомышленницами **М.Ю. Корбиной** и **С.М. Ганцевич**, которые, как и она, с великой ответственностью и творчески начали свою деятельность по развитию любительского театра в профессиональном Союзе.

Эта деятельность сыграла в судьбе любительского театрального движения страны выдающуюся роль, во многом определившую путь, которым оно прошло. Были сформулированы основные задачи Кабинета, пришло осознание, что «... любительский театр не просто «досуг», а возможность обогащения искусства, что искусство не может делиться на «самодеятельное» и «профессиональное», что театр — понятие цельное», — говорила Инесса Константиновна в одном из своих интервью. Она была настоящим лидером. Под ее руководством к работе любительских театров было привлечено внимание видных деятелей профессионального театра, педагогов высших учебных театральных заведений Москвы, Ленинграда, других городов СССР. Была организована целая сеть режиссерских лабораторий, выпущено большое количество специальной литературы в помощь режиссерам любительских театров. Последние лет **16** она уже не работа-



ла в СТД, но плоды ее труда и ее коллег по развитию и поддержке любительского театра в нашей стране, живы и сегодня.

Я познакомилась с И.К. Сидориной в середине 80-х, тогда и началось наше сотрудничество. Я многому училась у нее... Режиссеры любительских театров более старшего поколения хорошо помнят и Инессу Константиновну, и Кабинет, куда всегда можно было заглянуть с радостным сообщением или поделиться своими проблемами, выпить чашку чая, поговорить по душам, получить поддержку, узнать что-то новое...

Светлая память об Инессе Константиновне сохранится в сердцах всех, кто знал и помнит ее.

Алла ЗОРИНА

Фото из семейного архива И. Сидориной

4 февраля 2022 года в возрасте **84 лет** ушел из жизни старейший артист **ТЮЗа им. А.А. Брянцева**, заслуженный артист России **Владимир Сергеевич ТОДОРОВ**.

Владимир Сергеевич родился 10 июня 1937 года. В **1958 году** окончил **Ленинградский государственный институт им. А.Н. Островского** и был принят в труппу **Калининградского областного драматического театра**, а в **1960 году** — в труппу **Ленинградского ТЮЗа им. А.А. Брянцева**. За годы работы в театре сыграл более **60** ролей.

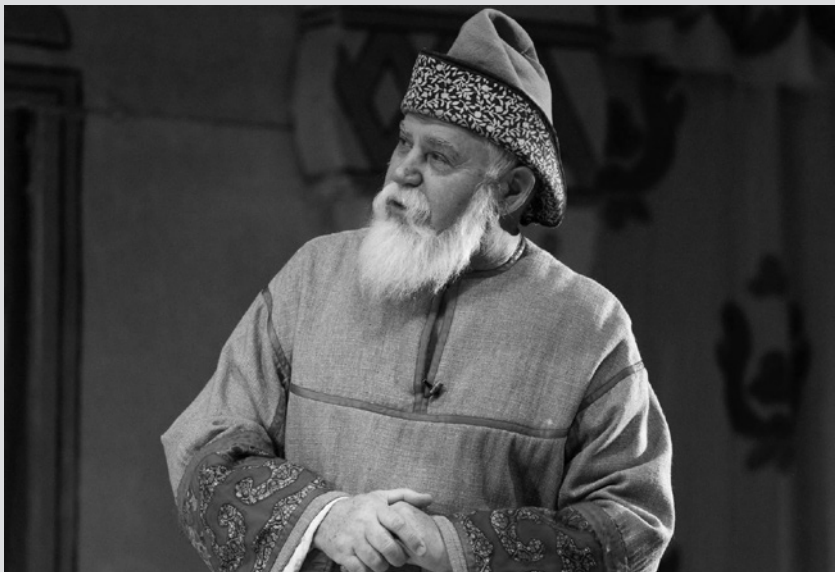
Владимира Тодорова принимал на службу сам Александр Брянцев и первые выходы на сцену молодого артиста состоялись еще в первом здании театра, на Моховой, там, где сегодня расположен Учебный театр. Владимир Сергеевич был единственным представителем современной труппы, кто застал перемену художественных эпох: от Брянцева — к **Корогодскому**, от Моховой — к Пионерской площади. Сохранились архивные кадры, на которых молодой Владимир Тодоров в 1962 году выступает ведущим торжественной церемонии открытия нового здания.

Важная часть творческого пути Владимира Тодорова была связана со спектаклем **«Конёк-Горбунок»**. Будучи совсем молодым артистом, он выходил в массовых народных сценах, впитывая все традиции легендарной постановки, которая является ровесницей театра. В **2013** году Владимиру Сергеевичу, как старейшему артисту труппы, было доверено **седьмое** режиссерское возобновление «Конька-Горбунка»: все эти годы он сохранял спектакль, проводил репетиции с новыми артистами, посвящая каждого в вол-



шебное таинство легендарной постановки. Благодаря ему спектакль остается живым, ярким, художественно целостным и невероятно любимым зрителями всех поколений. Сам Владимир Тодоров до последних дней выходил на сцену в этом спектакле в роли **Рассказчика**.

Более **60-ти лет** Владимир Тодоров был актером ТЮЗа, за это время им было исполнено множество прекрасных ролей. Яркие образы артист воплотил в постановках **«Олеко Дундич»**, **«Сотворившая чудо»**, **«Мамаша Кураж»**, **«Бывшие мальчики»**, **«Ронья — дочь разбойника»**, **«Ундина»**, **«Маленький принц»**, **«Дом, где разбиваются сердца»**, **«Поллианна»**, **«Парень из прошлого»** и других.



«Конёк-Горбунок». В.Тодоров в роли Сказочника. 2013

Коллектив ТЮЗа всегда с большой любовью и уважением относился к Владимиру Сергеевичу, с большим вниманием — к его многочисленным творческим идеям и задумкам, которые всегда воплощались в жизнь. Несмотря на почтенный возраст, Владимир Тодоров был полон

энергии и активен в театральном процессе.

Театр скорбит об утрате вместе с родными и близкими Владимира Сергеевича Тодорова.

Коллектив ТЮЗа им. А.А. Брянцева

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 6–246/2022

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 № 5-245/2022



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

«Школа жен» в Курском государственном
драматическом театре им. А.С. Пушкина

«Четвертый стул» в Саратовском театре драмы
для детей и молодежи «Версия»

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

35-летие Московского театра Олега Табакова

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Идиот» в Государственном академическом
Малом театре

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru