

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1-251/2022



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

«Вот и лето прошло, словно и не бывало...», — как просто и грустно написал в своем стихотворении Арсений Тарковский. Да, время мчится слишком быстро, и с каждым годом мы подмечаем это с печалью. Жизнь скоротечна, но — интересна в любые периоды нашего бытия по-разному. А жизнь театральная, при всем нашем сетовании на то, как многое исчезает, многое мельчает, подменяется суетой и скандалами, все равно остается одной из важнейших составляющих нашего с вами существования. Могут потускнеть краски, могут перестать быть актуальными какие-то проблемы, но искусство, театр продолжают искать и находить, создавать события, пусть и порой несопоставимые, но чем-то притягивающие зрителей в зал...

Мы готовили этот номер, стараясь собрать для наших читателей то интересное, что происходило в поздневесенние и летние месяцы, потому что театр — как жизнь — не ведает остановок. В номере, открывающем новый сезон, вы узнаете много интересного в разделе «Мир музыки», прочитаете об одном из интереснейших не только в нашей стране Театре кукол, Вологодском «Теремке», а также о прошедших фестивалях. Некоторые из них имеют давнюю и славную историю, а региональный фестиваль с интригующим названием «Интонация» впервые прошел в Белгороде. Немало любопытного произошло и в российских городах — премьеры, юбилеи людей театра, мастер-классы и лаборатории.

В нашей постоянной рубрике «Вспоминая» мы, конечно же, не смогли не напомнить о двух важных датах выдающихся режиссеров, которые ушли из жизни в разные годы: в июле исполнилось 90 лет со дня рождения Петра Наумовича Фоменко, а в августе — 20 лет, как нет Валентина Николаевича Плучека. Мы храним память о них, об их неизмеримом вкладе в отечественное театральное искусство и верим, что ваша благодарная память о них не потускнела.

В рубрике «Мастерская» мы предлагаем вам, наши читатели, познакомиться с таким интересным фактом, как освоение театром новых пространств — в частности, речь пойдет об усадьбе и прилегающем парке, где жил и работал великий русский художник Василий Поленов.

... Осень пришла раньше, чем мы ее ждали, и к многим регионам оказалась совсем не ласковой и приветливой. Но и в ней есть свое «очей очарование», а для артистов и зрителей — это пора плодоносная: нас ждут премьеры в большинстве городов страны. А мы ждем их, надеясь на лучшее...

До встречи, дорогие друзья!



На обложке: «Кармэн»,
Вологодский областной театр
кукол «Теремок»

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Курск. К. Чекалёва	2
Омск. А. Зернова	7
Самара. А. Лазанчина	12
Томск. Н. Бабенко, Т. Веснина	17

ФЕСТИВАЛИ

XIV Международный фестиваль театров финно-угорских народов «Майатул» (Йошкар-Ола, Республика Марий Эл). Е. Глебова	28
Первый региональный театральный фестиваль «Интонация» (Белгород). Э. Габриэлова	37
XV Международный театральный фестиваль «Голоса истории» (Вологда). Л. Салимова	43

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Фестиваль-конкурс «Театральная весна» (Северная Осетия). Л. Мамиева	50
---	----

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Обратная сторона медали» (Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова). В. Пешкова	53
«Дядя Жорж» (Московский театр Сатиры). Г. Степанова	58

«Незнайка и его друзья» (Московский драматический театр «Сфера»). Е. Глебова	62
--	----

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Виктор Токарев (Иркутск). Л. Тирон	66
------------------------------------	----

ЛИЦА

Владимир Гальченко (Самара). Н. Старосельская	73
Роза Бекоева (Владикавказ). Л. Мамиева	78
Юрий Каюров (Москва). Н.С.	81
Валентина Прокопенко (Абакан). М. Бекк	85
Петр Воробьев (Орел). М. Романова	87
Наталья Авдеева (Мурманск). М. Наумлюк	95
Артемий Беляков (Москва). А. Ельцова	101
Ольга Плясуля (Новосибирск). Т. Веснина	106

ВЗГЛЯД

«Сирано де Бержерак» в Театре «Около дома Станиславского». Г. Смоленская	114
--	-----

МАСТЕРСКАЯ

Творческая лаборатория Театра Наций по современной драматургии в Государственном музее-заповеднике В.Д. Поленова. А. Михалёва	119
---	-----

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Андрей Житинкин. «Приключения режиссера». В. Пешкова	123
--	-----

МИР МУЗЫКИ

Балетный фестиваль «В честь великой русской балерины Г.С. Улановой» (Йошкар-Ола).	
XXVI Международный балетный фестиваль в Чебоксарах. А. Максов	125

МИР КУКОЛ

Вологодский областной театр кукол «Теремок». Б. Голдовский	130
--	-----

ВСПОМИНАЯ

Валентина Плучека. З. Зелинская	141
Петра Фоменко. В. Пешкова	149

ЮБИЛЕЙ

Михаил Филиппов (Москва)	27
Евгения Глушенко (Москва)	112

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Николай Лебедев (Москва)	158
Кирилл Стрешнев (Екатеринбург)	159

КУРСК. Катастрофа случайности

Еще одной острой постановкой отметил юбилейный сезон **Курский государственный драматический театр им. А.С. Пушкина**. На этот раз труппа обратилась к повести **Джона Стейнбека «О мышах и людях»** в инсценировке **О. Белинского**. Только в спектакле-притче **Елены Гордеевой** (именно так режиссер определяет жанр этой истории) некая философская перемена мест слагаемых — **«О людях и мышах»**.

Как известно, название повести Стейнбека — отсыл к стихотворению шотландского поэта **Роберта Бёрнса «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом»**, чьи строки созвучны с поднятыми в спектакле проблемами ответственности, одиночества, сострадания, утраченных иллюзий, чувства вины и, конечно же, безысходного положения низших классов — отверженных, которые существовали и будут существовать в любом обществе и во все времена. Колорит эпохи

Великой депрессии передан вялым течением действия, натянутостью диалогов, беспрестанным ощущением тревоги, безнадежности и неуверенности в ком-либо и чем-либо. За основными музыкальными темами спектакля **Евгений Сетьков**, сделавший подбор музыки, точно обращается к **Эннио Морриконе** (его композиции становятся эмоциональными катаями между страхом, горечью бытия и обмачливо сладким чувством надежды) и **Джо Пёрди**, чьи мелодии буквально пропитаны душным воздухом, утомительным полуденным зноем, соленым потом работы, живущих одним днем. И все же Елена Гордеева называет свою работу притчей. Поэтому мы, ощущая дыхание «депрессивной» Калифорнии, так же явственно видим, что режиссер, при всей реалистичности постановки, выходит за пределы конкретного места и времени. Художник-постановщик спектакля **Александр Кузнецов** точно ловит ритм эпохи и, как

«О людях и мышах». Горбун — С. Тоичкин, Красуля — К. Крыженевская, Огрызок — И. Пилипенко



свойственно этому мастеру, соединяет в деталях быта реализм и метафору.

Джордж (**Евгений Сетьков**) и Ленни (**Сергей Репин**) путешествуют в поисках работы от ранчо к ранчо. Бегут от невыносимых условий существования, от самих себя, от своей судьбы. Путь их трудный, долгий и полный неприятностей, но именно им должна улыбнуться удача. Ведь они «не такие, как все» и обязательно добьются успеха в отличие от множества таких же неприкаянных и, по сути, нищих парней эпохи Великой депрессии. Умение Джорджа и Ленни держаться вместе поражает тех, кто встречается им на пути: действительно, в этом мире каждый сам за себя, и живет, постоянно оглядываясь или держа наготове револьвер.

Но вместе с тем режиссер, кажется, не идеализирует отношения этих героев. С одной стороны, Елена Гордеева показывает нам безусловную братскую любовь, в которой преданность всегда граничит с желанием обвинить младшего ребенка семьи в том, что он отнял у старших детство. Джордж, на правах старшего, не может отказаться

от возложенной ответственности не столько из чувства долга, сколько движимый каким-то исконным для всего человеческого рода чувством семейственности, духовной связи. И выкручиваться из проблем, созданных Ленни, он будет не ради собственного спасения, как это может показаться с первого взгляда, а из необъяснимой внутренней потребности быть нужным этому большому ребенку. Ленни не замечает ни бытовых, ни социальных, ни нравственных проблем вокруг себя, поэтому его единственным ограничителем становится боязнь расстроить Джорджа, ведь тот может запретить ему кормить кроликов на их будущем ранчо. Впрочем, для маленького ребенка, каким, по сути, и является Ленни, такое конкретное условие гораздо более весомо, чем абстрактные библейские заповеди. Но с другой стороны, зачастую Джордж и Ленни выглядят разобщенными, и незримая нить, соединившая их судьбы, то и дело готова натянуться и порваться...

Бригадир Рослый (**Андрей Колобинин**) — символ мужской справедливости, житейской опытности, принципиальности. По-

Сцена из спектакля





Джордж — Е. Сетьков, Кудряш — А. Аве

жалуй, самый цельный из обитателей ранчо, способный видеть истинную цену всему, но, к сожалению, попавший в компанию менее достойных представителей. Уит (**Александр Курицкий**) — молодой парень, тоже находящийся в поисках работы и более-менее сносного существования. Этот образ, прописанный штрихами и мало проявляющий себя в сюжете, у Александра Курицкого получается достаточно живым, убедительным. В отличие от автора, который не наделяет его ни историей, ни предысторией, актер дарит своему герою характер, привычки, индивидуальность.

У Огрызка (**Иван Пилипенко**) отдельная драматическая линия, неоднократно обнаруживающая параллели с судьбами главных героев. Не случайно именно он оказывается посвящен в их тайну и становится «соучастником» их мечты. Вслед за своим персонажем Иван Пилипенко переживает и некую «гармонию обреченности». Огрызок знает, что на ранчо его держат только из-за производственной травмы, но как только он не сможет выполнять хоть какую-то работу, от него непременно избавятся. Вот почему каждый свой день

он проживает без особых надежд и стремлений, принимая как данность всё, что его ожидает. Этому персонажу предстоит пройти через полную опустошенность, зарождение надежды и ее крах. Иван Пилипенко потрясающе выразил драматизм ситуации, которая кажется будничной и оттого жуткой в стенах ранчо. В итоге Огрызок, заслуживающий лучшей судьбы, сломен, растоптан не только средой и обстоятельствами, но и совестью, чувством вины. Пожалуй, никто из второстепенных персонажей этой постановки не наделен таким спектром чувств, а мотив утраченных иллюзий выражен предельно остро.

Кудряш (**Александр Аве**) пронизан отращением ко всему живому на свете, но видно, что эта агрессия направлена не на внешний мир, а на самого себя. Он духовно слаб, и вместо того, чтобы выколачивать из себя недостатки (впрочем, это удел сильных), пытается заглушить чувство неполноценности бессмысленной злобой, попытками уличить других в слабости — физической или нравственной — и наказывать. Многозначительно Александр Аве отыгрывает сцену с обнаружением мер-



Джордж — Е. Сетьков

твой жены Красули. Отношение Кудряша к погибшей супруге здесь выглядит довольно неоднозначно. Создается впечатление, что на поиски Ленни он бросается не из желания немедленно отомстить за жену, а из стремления учинить самосуд.

Карлсон (**Максим Карпович**), наряду с Кудряшом, тоже апологет насилия, но если мотивы поведения Кудряша понятны и явно содержат психологическую подоплеку, Карлсон поражает тем, как буднично говорит о жестоких вещах, не принужденно и даже временами немотивированно проявляет агрессию. И это спокойствие, кажется, пугает не меньше вспышек Кудряша. Не случайно именно револьвер Карлсона предрешит судьбу главных героев, и именно из его уст прозвучит совет, как «гуманно» прикончить живое существо, чтобы оно не успело ничего почувствовать в то время, как «ничего не почувствовать» в подобной ситуации способен разве что сам Карлсон.

Вообще мотив бессмысленной злобы в этом мужском мире выражен более чем ярко. Можно сказать, что эти эпизоды даже страшнее финала. Эмоциональный на-

кал ощущается на сцене еще за несколько минут до непосредственной вспышки агрессии и вызывает смесь животного страха, отвращения, горечи. Провокация Кудряшом Ленни со всеми вытекающими последствиями — невероятно сильная сцена (постановщик сценического боя — **Андрей Колобинин**). Расстановка персонажей, нагнетание атмосферы, отдельные выкрики наблюдателей, отрывистые движения — резко, страшно, вызывающе.

Среди этого мужского мира затерялась Красуля (**Кристина Крыженевская**), молодая супруга Кудряша, вызывающая неоднозначное впечатление. Она отчаялась в браке и провокативным поведением пытается компенсировать отсутствие внимания со стороны мужа. Но это именно провокация, игра, а не действительные попытки грубо, разнузданно соблазнить каждого на своем пути. Красуля очень мало побыла в браке и в принципе еще слишком молода, чтобы выглядеть столь многоопытной женщиной. Может ли девушка, которая только что с детской наивностью рассказывала о своих несбывшихся мечтах, настолько огрубеть за несколько месяцев брака с



Ленни — С. Репин

Кудряшом? Возможно, в этом заключается задача режиссера — показать неизбежность судьбы хорошенькой героини, попавшей в мир жестоких мужчин и не нашедшей в нем места. Кристина Крыженевская поистине хороша в сцене, предшествующей смерти Красули. Вот здесь она показывает трагизм ситуации, катастрофу случайности.

«Мы счастья ждем, а на порог валит беда...», — писал в упомянутом стихотворении Роберт Бёрнс. Это — перманентное роковое состояние персонажей спектакля. Мотив утраченных иллюзий — не только судьба Красули. Мечты Джорджа и Ленни о собственном ранчо, где не придется ни от кого зависеть и думать о выживании, возвращают нас в русскую литературу и заставляют так или иначе вспомнить «На дне» Горького. В отличие от обитателей ночлежки у Горького, Огрызок и Горбун и так прекрасно понимают, что находятся «на дне», но благодаря Джорджу в них зарождается надежда на лучшую долю и шанс изменить себя и свою жизнь. Как только мечта приобретает осязаемые формы и, кажется, с каждым днем становится все ближе, герои преобразуются внешне. И Джордж, и Огрызок держатся увереннее, их спины уже не так сгибаются

под тяготами бытия, и даже новая одежда выглядит более празднично. Но сначала Красуля, а потом и трагические обстоятельства (связанные, опять же, с этой героиней, которая не может простить всему мужскому роду свою сломленную мечту и оттого бессознательно, уже после своей смерти, разрушит мечту других) уничтожат иллюзию. Первым не побоятся озвучить эту горькую правду Горбун — ему не привыкать принимать действительность такой, какая она есть. Для **Сергея Тоичкина** роль чернокожего Горбуна стала прекрасной возможностью проявить глубину драматического таланта. Роль превосходная, потому что именно в ней — вечная история об отверженных, лишенных права считаться людьми. Актер избежал гротеска и клише, тактично и аккуратно подал социально-политическую и общечеловеческую проблематику.

Утрата иллюзий надламывает главных героев, их потрясенное сознание к финалу начинает рождать пугающие своей осязаемостью метафорические образы плохого и хорошего, преступления и наказания. Проводником в мир правильного и неправильного для Ленни становится тетя Клара (**Нина Полищук**), которая здесь не просто

образ-воспоминание в устах Джорджа и в сознании Ленни. Полумистическая фигура, которая мыслит теми же ценностями и категориями, что и Ленни, — это его совесть. Иногда он забывает, кем приходилась ему тетя Клара, но помнит каждую деталь, связанную с полученным от нее: мягкий лоскут, пушистая мышка, ласковое слово, утирающий слезы платок — все эти материальные и нематериальные дары тетушки стоят у Ленни в одном ряду. Однако после неосторожного убийства на ранчо тетя Клара перестает быть колыбелью спокойствия и утешения в воображении Ленни. Незрелый разум парня не в состоянии понять, что в нем проснулась совесть, поэтому образ тетушки искажается и превращается в страшное видение, уличающее в грехах. Ленни не может убежать от него, потому что невозможно убежать от самого себя. Успокоение ему приносит Джордж, окольными путями добравшийся до заветного места, прежде чем оно будет обнаружено охотниками, жаждущими линчевать убийцу. В эпизоде от этого напряженного момента до приставленного к затылку Ленни револьвера Евгений Сетьков и Сергей Репин выкладываются

максимально. Трепетно выглядит Ленни, ожидающий порицаний от Джорджа — хорошо знакомых ему речей, которые для него своеобразный ритуал общения, подтверждающий, что всё в порядке, и жизнь пойдет своим чередом. Жалко и тревожно выглядит Джордж, понимающий, что «своим чередом» уже невозможно, и совершенно не желающий, чтобы последними его словами к Ленни были укоры и нравоучения. И он вновь говорит о рае на земле, который они возведут сами, потому что «не такие, как все», потому что есть друг у друга, потому что им одним ведома тайна мироздания. Необратимое свершается. И больше нет ни надежды, ни веры, ни тайны, потому что больше нет этого «мы».

Для работяг на ранчо наступит очередной день, а перед Джорджем навсегда закроются двери в светлое будущее. Художник Александр Кузнецов и здесь метафоричен: под крик Джорджа, который гораздо тише того, что сейчас раздается в его душе, опускаются ворота загона. Или это гильотина? Или мышеловка?

Кристина ЧЕКАЛЁВА
Фото предоставлены театром

ОМСК. Право на достоинство

В 2023 году Россия отметит 200-летний юбилей А.Н. Островского. Для Омского драматического театра «Галерка» грядущая дата стала поводом обратиться к творчеству классика. Весной театр выпустил премьеру по пьесе «**Не всё коту масленица**», а в ближайших планах еще одна постановка по пьесе драматурга. — *Дело не только в юбилее*, — поясняет художественный руководитель театра **Владимир Витько**. — *Сто лет назад в театральном искусстве возникла острая потребность найти ориентиры, опереться на что-то. Тогда был провозглашен лозунг: «Назад к Островскому!».* История развивается по спирали, сейчас мы видим в театре по-

хожие процессы, и Островский снова актуален — он напоминает об основах русского театра, критериях его понимания.

Островский, пожалуй, и вправду стал своего рода «мерой вещей» для театра, особенно когда есть потребность поговорить о моральных критериях в обществе, социальных конфликтах. Но режиссер спектакля **Сергей Стеблюк** (он же художник-постановщик) это «типичное Островское» отодвинул на второй план. На первый план вышла тема преобразования человека благодаря любви, которая дает силы преодолеть власть денег и страха.

На сцене простая обстановка дома вдовы Крутловой, мебель, обтянутая тканью



«Не всё коту масленица». Круглова — Е. Тихонова, Ахов — С. Дряхлов

«в цветочек», а на заднике, словно в дымке, увеличенная картина «**Московский дворик**» **В. Поленова**, где белоснежный храм соседствует с низенькими постройками. Там Москва — еще «большая деревня», и в этот ностальгически теплый мирок герои Островского вписаны очень гармонично. А когда на сцене в полумраке меняется декорация, за полупрозрачным задником под светом фонарей танцующие пары разыгрывают короткие и незатейливые романтические сюжеты: ухаживания, ревность...

Петухи поют, просыпается, томно потягиваясь, дочь Кругловой Агния (**Ольга Билан**). Она лучится девичьим счастьем — юная, простосердечная и смешливая. Девушка не слишком бойкая, но и не скучная: пошутить в этой небогатой на события жизни для нее особое удовольствие. Агния рассказывает матери об Ипполите, с улыбкой и рюмящем смущения: видно, что это та самая первая любовь. «Срам-то бывает у богатых; а мы, как ни живи, нико-

му до того дела нет. И хорошо, и худо, все для себя, а не для людей», — прямодушно говорит она матери, и в этих словах звучит не бесстыдство, а нежелание обманываться ни амбициями, ни переменчивым общественным мнением.

Между Агнией и Ипполитом (**Сергей Климов**) выстроено тонкое взаимодействие: обмен взглядами, полуулыбками, спрятанными от чужих глаз прикосновениями. Актерам удалось добиться того, чтобы эти отношения выглядели как трепетное чувство — земное, неглянцевое, но необъяснимо преображающее человека. Живший по накатанной Ипполит встает перед необходимостью, говоря современным языком, выйти из зоны комфорта и вытребовать у дяди-самодура Ахова причитающееся жалованье. Без этого он не «вполне человек» по социальному статусу того времени, да и по самоощущению тоже. Видно, что побороть привычку покорности для него труднее всего: сменить тон с робкого на уверен-



Маланья — Е. Вельямина

Феона — В. Киселева, Ахов — С. Дряхлов





Агния — О. Билан, Круглова — Е. Тихонова, Ахов — С. Дряхлов

ный, не уйти, склонив голову, когда дядя гонит вшащей.

Любопытно смотреть, как распрямляется герой Климова: из обаятельного, но нескладного и наивного юноши он постепенно превращается в молодого человека с твердым взглядом и чувством собственного достоинства. В характере Ипполита проявляется несвойственная ранее практичность: ведь только что отчаянно угрожал Ахову зарезаться на его глазах, а теперь деловито достает заранее припрятанные под столом документы, чтобы взять с дяди необходимые подписи. В дубль с Сергеем Климовым играет молодой артист **Максим Конев**: его герой обаятелен юной горячностью и порывистостью.

Можно сказать, что именно тема внутреннего достоинства стала движущей силой спектакля. И в ком оно зримо проявлено, так это в Дарье Федосеевне Кругловой. Статная, несуетливая героиня **Елены Тихоновой** — безусловная удача убедительной в интонациях и жестах актрисы. Круглова и посочувствует, и строгим взглядом обожжет, и «дурочку состро-

ит». Она пряма, беззлобна и действует из глубокого понимания житейского счастья — того, что лучше богатства. А потому главного не уступит и отпор наглому богачу Ахову даст спокойно и выдержанно.

Ермил Зотыч Ахов — многогранная работа **Сергея Дряхлова** — исполнен достоинства внешнего, но по ходу спектакля все глубже раскрывается масштаб его внутренней ущербности. Порой кажется, что в актерском ансамбле Дряхлову досталась самая трудная задача: вроде бы пустяковый человек этот сытый, самодовольный Ахов, а все же что-то пронзительно трагичное читается в его образе. Ведь и он не чужд теплу: впадает в ступор от шутиwego поцелуя Агнии. Неужто влюблен, очарован? И вот он протягивает девушке конфетку, неумело изображая ухаживание. Смешон этот ухажер, несмотря на внешний «форс». Неуклюжий самодур убеждает себя и других в своем могуществе, но реальность ускользает от него, и трудно поверить Ахову, что у окружающих есть своя, непонятная ему воля. Он тоже проживает внутреннее преображение, но бо-



Агния — О. Билан, Ипполит — С. Климов

лее жесткое, чем его соперник Ипполит, и безотрадное.

Роль ключницы Ахова, Феоны, в дубль исполняют **Татьяна Майорова** и **Валентина Киселева**. Опытные актрисы создают объемный образ прислуги «себе на уме», в котором комическое не заслоняет душевных, человеческих черт. С азартом рассказывает Феона Кругловой о том, как живет ее богатый хозяин — а живет-то он на грани абсурда, в одури, в нелепости. Другой, более трогательный мир чудаков воплощает блаженная кухарка Кругловых Маланья, мастерски сыгранная **Екатериной Вельяминовой**. Слов у актрисы почти нет, но режиссер придумал для нее яркие сцены на грани реального и ирреального. Маланья пугает одно с другим, засыпает на ходу, все делает невпопад. То с выразительнейшей сосредоточенностью охотится на муху. То доводит до суеверного ужаса Ахова, проходя с косой (аки смерть) на двор, когда Агния говорит ему: неплохо, мол, если старый, богатый муж через год-два помрет... В образе Маланьи проявляется нарочитая театральность,

сдвигающая планы повествования от бытового в фантазийно-абсурдный, который набирает обороты от сцены к сцене.

С мнимой легкостью и юмором перед зрителем раскрылись наполненные чувством характеры, чей внутренний конфликт порой увлекает сильнее, чем сюжетный. Поначалу кажется, что режиссер растворяется в артистах, но нет — застройка спектакля хитрее и любопытнее ожидаемого «актерского театра». Мелодрама обрастает элементами гротеска и мистики, а в финале обобщается до притчи. Перед зрителем открывается ясная картина одиночества Ахова, когда он чуть ли не в горячке пристает к окружающим: «ну поклонись». Но сверкнувшая молния словно обозначает, что не вернется его бывшее могущество — не поклонятся. Эти добродушные и прямые люди осознали свое право на достоинство и теперь их ничем не прельстишь. Зритель с теплом встречает такое прочтение пьесы: вроде бы и классика, но живая, неожиданная, душевная.

Анна ЗЕРНОВА

Фото предоставлены театром

САМАРА. Судьба пассионария

В Самарском муниципальном театре драмы «Камерная сцена» состоялись премьерные показы спектакля Софьи Рубиной по пьесе Александра Игнашова «Алабин. Паралич сердца». Уже второй месяц на каждом спектакле в зрительном зале — аншлаг и тишина, отражающая сосредоточенность публики на произнесенном со сцены слове, психологических нюансах. Театр создал историческое повествование о жизни выдающегося российского государственного деятеля второй половины XIX века, ставшее современным, актуальным спектаклем, вскрывающим болевые точки нашей действительности. Присущее премьере актерское волнение улеглось, и то, что поначалу прочитывалось вскользь, как подтекст, теперь звучит ярче и весомее.

Участник четырех войн, создатель Самарского знамени, под которым от турецкого ига была освобождена Болгария, Петр Ала-

бин как гласный городской Думы, управляющий Губернской палатой государственного имущества, а затем и как городской Голова, способствовал строительству в городе чугунолитейного и кирпичного заводов, театра, типографии, кондитерской фабрики, Пастеровской, метеорологической и телефонной станций, водопровода. Приложил все усилия для того, чтобы через Самару была проложена железная дорога из Москвы на Урал и в Сибирь. Его имя увековечено в городе в названиях областного историко-краеведческого музея, одной из станций метро. На волжской набережной Алабину установлен памятник. И, кстати сказать, театр «Камерная сцена» находится в здании, построенном внуком Алабина, архитектором Петром Щербачевым. При этом о государственной деятельности и личной жизни Алабина самарцы знают не так много. Лишь однажды, больше тридцати лет назад небольшим тиражом изда-

«Алабин. Паралич сердца». Алабин — А. Якиманский, Бес — А. Бирюков





Сцена из спектакля

ли сборник исторических документов, но получить к нему доступ можно только в областной научной библиотеке. Ни художественных фильмов, ни спектаклей о Петре Алабине до этого момента не было.

В отличие от многих театров, развлекающих публику незатейливыми комедиями, созданный Софьей Рубиной театр драмы «Камерная сцена» уже не первое десятилетие формирует репертуар из сценических версий лучших произведений русской и мировой классики, обладающих и художественным, и воспитательным потенциалом. У творческого коллектива есть своя публика, с каждым годом все больше фестивальных и конкурсных наград.

Рассказывая о судьбе Петра Алабина, прозванного современниками самарским Дон Кихотом, спектакль Софьи Рубиной, в первую очередь, о том, ради чего живет и должен жить русский человек — о нашем самосознании, о вере в человека и в Бога, о самопожертвовании, о борьбе с гнилью чиновничьего бюрократизма. Столкнове-

ние взглядов обывателей, гласных Думы, чиновников, военачальников с морально-этической позицией Алабина обжигает прямыми параллелями с реалиями наших дней, а семейные беседы Алабиных вызывают воспоминания о собственном детстве. Пьеса и спектакль не случайно названы «Паралич сердца». Алабин знает, что этим диагнозом обречен на смерть, в отличие от массы чиновников, живущих и процветающих с нравственным параличом в сердце.

Размышляя об этом спектакле, вспоминаешь патристическое звучание пьес **Константина Симонова**, **Леонида Леонова**, **«Вечно живых» Виктора Розова**, **«Рядовых» Алексея Дударева...** Самарский драматург Александр Игнашов пишет не только о наших современниках. Едва ли не каждая вторая его пьеса основана на документальном материале, будь то исторические хроники **«Нюрнберг. Скамья подсудимых»**, **«Молчун»**, **«Страсти по самозванцу»**, или метафорические притчи **«Стояние Зои»**, **«Сказание о звере мамонте»**.



Варвара в молодости — В. Кавтасьева, Алабин в молодости — К. Барахта

Сцена из спектакля



Алабин прожил 71 год, из них почти 40 лет — в Самаре и, видимо, поэтому режиссер взяла за основу местные сюжетные линии, выстроив из них художественный образ «самарского Алабина». В исторических документах, в пьесе и в спектакле это человек импульсивный, с непростым характером, имеющий больше недоброжелателей, чем единомышленников и друзей. Смертельно больной, находящийся под домашним арестом, он не сломлен духовно. Интересен обыгрываемый драматургом исторический парадокс: по подписанному императором манифесту, Алабин, признав вину, подлежит оправданию, если же он будет настаивать на своей невиновности — следствие над ним будет продолжено. Голод в Поволжье, смерть жителей губернии от испеченного из гнилой муки хлеба, растянувшееся на несколько лет следствие по так называемому «хлебному делу» подталкивают Алабина к переосмыслению прожитого, обрекают на муки совести: так в его доме появляется видение Беса, так вновь и вновь всплывают в памяти воспоминания...

Пьеса начинается с резкого диссонанса: звон разбитого стекла разрезает ночную тишину дома, в котором чувствуется скорый приход смерти Алабина. Озлобленные горожане так выражают свое отношение к бывшему градоначальнику. Называя горожан обывателями, драматург и режиссер расширяют конкретную социальную ситуацию противопоставления героя и толпы до философской оппозиции пассионарий — филистер. Театр интересует философская дилемма: чем грех отличается от ошибки и какова цена искупления? Спектакль дает возможность увидеть в Алабине трагическую личность шекспировского масштаба — и государственника, и патриота, и человека.

Такое внимание к пьесе «Алабин. Паралич сердца» неслучайно. Я знакома с двумя ее вариантами. Первый, написанный в 2017 году, — камерный, в нем действуют Петр Алабин, его жена Варвара, их дочь Александра и Чиновник, временами принимающий облик Беса. В феврале-мар-

те 2021 года в Самарском художественном театре состоялись несколько эскизных показов, в которых главную роль исполнил заслуженный артист России **Олег Белов**. Уже тогда было известно, что актер вскоре покинет Самару, а эскиз не станет спектаклем. К тому же, пьесой заинтересовалась Софья Рубина. По ее просьбе драматург написал второй вариант пьесы, в котором интимная драма душевных терзаний Алабина перемежается массовыми интермеццо: картинами городской жизни настоящего и эпизодами прошлых лет, всплывающими в сознании героя воспоминаниями и видениями.

Изобретательно зонировует, расширяет небольшое сценическое пространство лаконичная и образная сценография **Георгия Пашина**, благодаря чему режиссер выстраивает мизансцены одновременно в нескольких временных плоскостях. Наиболее эффектной, гармоничной, берущей за душу стала сцена воспоминания о праздновании Рождества в семейном кругу. Алабин здесь — любящий и любимый отец, глава и центр притяжения большого дружного семейства. Живописности сцене у рождественской елки добавили воссозданные по открыткам того времени красочные карнавальные костюмы (художник **Ольга Никифорова**). Запоминается своей эмоциональностью и образностью танец, символизирующий освобождение болгарского народа от многовекового турецкого гнета (балетмейстер **Наталья Холопова**).

В роли Петра Алабина — заслуженный работник культуры Российской Федерации **Алексей Якиманский**. Актера можно поздравить с настоящей творческой удачей. Перед нами больше, чем бенефисная роль! Психологически точный, многогранный образ Алабина развивается, набирая глубину, свойственную высокой трагедии. Отдадим должное режиссеру: Софья Рубина не идет по пути придания актеру портретного сходства с героем, важнее здесь — попадание в характер. Алабин морально унижен, но не сломлен: он, как и прежде, силен духом, крепок ве-



Александра —
М. Полунина,
Чиновник —
К. Барахта,
Алабин —
А. Якиманский,
Варвара
Васильевна —
О. Миронова-
Крылова

рой. Таким его видят авторы спектакля, таким его играет артист. Алабин не просит о снисхождении, он требует справедливости, и этим вызывает уважение.

Не всегда гармоничен творческий тандем супружеской пары Алабиных. **Оксане Мироновой-Крыловой** в роли Варвары Алабиной недостает психологической убедительности — актриса слишком увлекается мелкими жестами и, лишь начиная петь, обретает естественность и выразительность. **Андрей Бирюков** в роли Беса пластичен, вкрадчив, ехиден, но временами слишком предсказуем. Предельно достоверна и чистосердечна дочь Алабина Александра в исполнении **Маргариты Полуниной**.

Многие актеры, перевоплощаясь в дватри образа, в считанные мгновения создают психологически убедительные харак-

теры. Так, например, весьма интересны Молодой Алабин и Молодой чиновник (**Кирилл Барахта**), Мастеровой, Гласный Думы и Ваня (**Дмитрий Борисов**). Особо хочется отметить **Ирину Черепанову** в контрастных ролях Торговки, Монахини и мадемузель Ленов.

Песня «Ах, Самара-городок» становится лейтмотивом спектакля, но из-за многократного повторения — лейтмотивом слишком монотонным. История Алабина гораздо шире, чем самарская, она интересна не только жителям этого города, и спектакль на это не просто претендует, он этим живет.

Анна ЛАЗАНЧИНА

Фото предоставлены театром «Камерная сцена»

ТОМСК. Одна абсолютно счастливая семья

В мае в Томском областном театре драмы состоялась премьера лирической комедии «**Мухи тоже умеют целоваться**». Выход спектакля был приурочен к 50-летию юбилею творческой деятельности **Валентины Бекетовой** — единственной народной артистки не только в Томской драме, но и в театрах Томска.

Для своего бенефиса Валентина Алексеевна выбрала пьесу молодого российского драматурга **Ксении Никитиной**. «Мухи тоже умеют целоваться» — история отношений супружеской пары Мэгги и Уилла. Отношений непростых, ведь герои спектакля, словно лед и пламя, существуют в режиме единства и борьбы противоположностей.

Пока зрители рассказывают по своим местам, на сцене звучат отрывки из аудиодневника, который всю свою жизнь ведет Уилл.

Персонаж, которого играет заслуженный артист России **Евгений Казаков** — неисправимый романтик, до зрелых лет сохранивший в себе дух стремящегося к

приключениям мальчишки. Он из тех, кто верит во встречу с инопланетянами, грезит о путешествиях в неизведанные миры, мечтает открыть новые цивилизации, а в свободное время пытается собрать у себя в гараже космический корабль. Однако жить с таким человеком нелегко: ведь для того, чтобы соорудить звездолет, Уилл не задумываясь разберет семейный автомобиль. Вот и Мэгги то и дело сердится на его фантазии.

Зато Уилл может, не выходя из комнаты, организовать захватывающее путешествие на каное на родину Кинг-Конга, таинственный остров На-Пали. И вместе с ним так легко улететь в космос, к звездам. Пусть этот полет воображаемый, зато головокружительные фантастические впечатления от него будут самыми что ни на есть настоящими и останутся на всю жизнь.

Он и познакомился с Мэгги на просмотре документального фильма о средневековых рыцарях. Правда, Уилл узнал доста-

«Мухи тоже умеют целоваться». Сцена из спектакля





Мэгги — В. Бекетова, Уилл — Е. Казаков

точно неприглядные факты о рыцарях: «под доспехами у них копошились вши и блохи, а пахло от них так, что ни один приличный человек с ними и стоять-то не захочет». Но все же, как истинный Рыцарь, Уилл берет на себя обязанность защищать свою Принцессу Мэгги.

Уилл — романтик нового времени, люди, совершающие научные открытия, для него настоящие маги, а «книга книг» — журнал National geographic. Именно из него Уилл узнал множество любопытных фактов, в том числе и то, что мухи тоже умеют целоваться. Новые научные знания Уилл примеряет к своей жизни, фиксируя с юных лет в аудиодневнике собственные маленькие открытия. Например, такое: «С открытыми глазами спать нельзя. Мэгги просыпалась в десяти случаях из десяти. Открывание глаз во время сна вызывает агрессию». Идеальный мир, существующий в сознании Уилла, постоянно подвергается проверке на прочность, вступает в конфликт с грубой реальностью.

Режиссер **Анна Литвякова** виртуозно и в тоже время не без иронии разрабатывает в спектакле тему мечтаний, грез и иллюзий.

На сцене постоянно присутствуют юноша и девушка (**Александр Горяинов** и **Дарья Омельченко**), предстающие перед зрителями в самых разных образах. Это фантомы, сопровождающие Уилла и Мэгги на протяжении всей их совместной истории. Их сцены решены как пластические композиции (хореограф **Екатерина Авдюшина**). Вот Принц и Принцесса — то ли из сказки, то ли из комикса. Она в воздушной юбочке и с короной на голове сидит на вершине башни. Прискачет рыцарь, под бравадную музыку разрушит эту башню, получит заветный поцелуй и умчится дальше, оставив Принцессу весьма раздосадованной. А вот они уже аборигены нетронутого цивилизацией острова: с упоением наслаждаются жизнью, танцуют, едят фрукты, целуются. Эта пара — открывающие новые миры астронавты, смело шагающие по пыльным тропинкам далеких планет. А еще они... пара богомоллов. Образ самки богомола, откусывающей голову своему возлюбленному, а затем съедающей его, рожден воображением Уилла в момент тяжелого семейного кризиса, когда он узнал о том, что Мэгги ему изменила...



Девушка — Д. Омельченко, Юноша — А. Горяинов

Сцена из спектакля



Зритель знакомится с героями спектакля тоже в момент их семейного кризиса. Почти через 45 лет совместной жизни с Мэгги Уилл объявляет: он чувствует, что скоро умрет, и уйти из жизни хочет так же, как некие аборигены, — для начала покинув дом и жену. Затем герои садятся в зрительный зал, и вот они уже в кинотеатре, где когда-то завязались их отношения. Спектакль развивается сразу в нескольких временных пластах. Настоящее, в котором Мэгги призывает Уилла не валять дурака, перемежается сценами из прошлого — знакомство, первый поцелуй, объяснение в любви, размолвка, тяжелый разговор после измены Мэгги...

«Ее героини — женщины, которых любят и которые любят. Они взрослеют вместе с актрисой и с годами становятся только интереснее, духовно богаче и мудрее», — писала о ролях Валентины Бекетовой **Мария Смирнова** еще в 2005 году. В спектакле «Мухи тоже умеют целоваться» актриса создает еще один образ любящей и любимой. И здесь у ее Мэгги несколько возрастов. Вот она порывистая, в чем-то даже нелепая юная девчонка, еще только предчувствующая любовь. Вот счастливая молодая девушка, которой избранник только что сделал предложение, она вся светится предчувствием будущей жизни — радостной, безоблачной, наполненной яркими событиями. А через несколько минут сценического времени это уже женщина изме-

нившая, раскаявшаяся, страдающая вместе с Уиллом и не знающая, как вновь построить то, что оказалось разрушенным.

Мэгги Валентины Бекетовой, при внешней мягкости и беззащитности, обладает жестким внутренним стержнем. Мудрость, терпение и бесконечная любовь — вот что помогает ей сохранить семью. Возмущаясь чудачествами мужа, иногда довольно утомительными, она не ломает его, позволяя оставаться самим собой. Но при этом не растворяется в нем, не теряет себя.

Оформление спектакля, созданное художником **Денисом Бабенко**, предельно лаконично. Шкаф, периодически превращающийся в экран, пара кресел и коробки с надписью «National geographic». Мир, в котором живут Мэгги и Уилл, строится из них, словно конструктор. Эти коробки могут стать лодкой, и супруги отправятся на ней в фантастическое путешествие. Но они же и кирпичи, из которых в буквальном смысле будет воздвигнута стена непонимания между героями.

Стена эта разрушится. Отправившийся умирать Уилл вернется. А все потому, что они, как ни крути, абсолютно счастливая семья. Ведь только с Уиллом Мэгги ощущает себя принцессой. А он лишь с ней чувствует себя рыцарем.

Наталья БАБЕНКО
Фото Сергея ЗАХАРОВА

Бесстрашный дневник взросления

У девятилетнего Томаса много причин чувствовать себя несчастным: мама не верит его рассказам, им недоволен отец — не так пел во время богослужения, его дразнит старшая сестра Марго, Бог может покарать моровой язвой, наконец, папа бьет маму... И все же мир ему видится в сказочном свете, и он знает, что станет счастливым. Так и записывает в своем днев-

нике, который называет «**Книга всех вещей**»: «Потом я стану счастливым».

Имя автора «Книги всех вещей» — голландского писателя **Гюса Кёйера** (перевод **Екатерины Торицкой**), лауреата многих престижных премий в области детской литературы, в том числе и **Премии Астрид Линдгрен**, томским зрителям открыл режиссер из Самары **Артем Устинов**. По словам режиссера, в пове-



«Книга всех вещей». Томас – Т. Абаскалов, Отец – В. Хворонов, Мама – О. Ульяновская, Марго – Н. Гитлиц

сти о 9-летней мальчишке его привлекло соединение магии и обычной жизни, юмора и жестокости. В рамках **Арт-лаборатории Международного фестиваля-школы современного искусства «Территория»** и компании **СИБУР**, которую проводил **Томский ТЮЗ**, он сделал сценический эскиз по этой повести. Атмосферная, наполненная волшебством детской мечты, игрой света и тени, юмором, музыкой и в то же время остро социальная «Книга всех вещей» очаровала зрителей и жюри, по результатам голосования была признана победителем Лаборатории актуального детского театра.

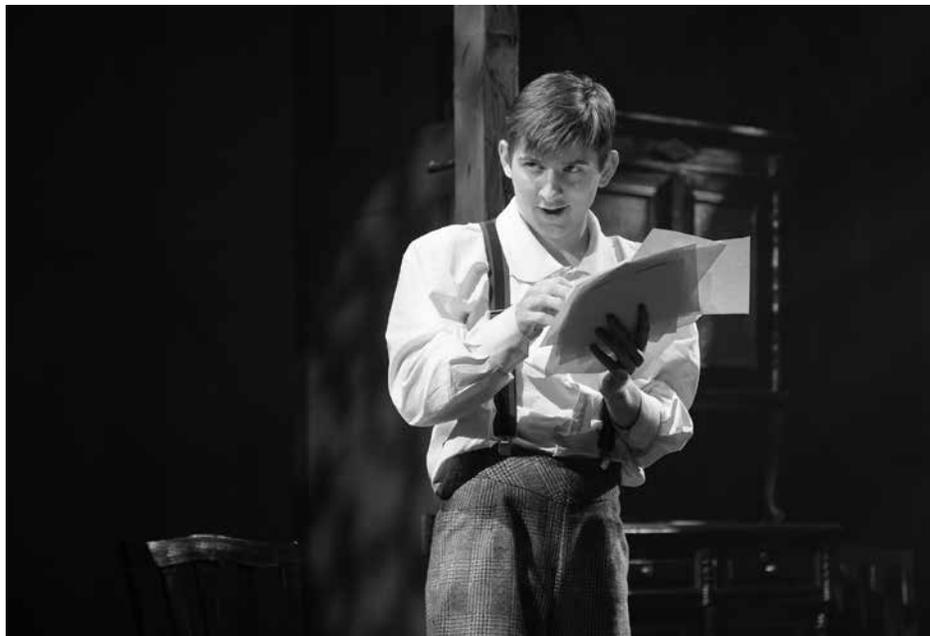
Такова предыстория появления в репертуаре ТЮЗа спектакля, который стал лучшим по итогам 43-го сезона и приглашен к участию в двух фестивалях. В октябре будет показан в Екатеринбурге на «**Арт-миграции**», в номинации «Лучший драматический спектакль

для детей в старшей возрастной категории», и в Москве, на **V Международном Большом детском фестивале**.

В двух шагах от сказки

Камерное пространство сцены художник **Игорь Каневский** и художник по свету **Наталья Гара**, согласно замыслу режиссера, превратили в территорию сказки, где реальные вещи вдруг обретают символический и даже мистический смысл. Старый шкаф под лестницей кажется хранителем тайн, а старое фортепиано звучит, как орган. Семейный стол соседствует с деревом (то ли древо жизни, то ли древо рода), крону которого образуют листья из книг. Зрители сидят прямо на сцене, в двух шагах от ангелов, которые сачками ловят солнечных зайчиков и расставляют опавшие листья на попитры.

Один из «опавших» листов-листьев поднимает с пола Томас (**Тимофей Абаска-**



Томас — Т. Абаскалов

лов) и начинает читать. Он появляется по-сказочному неожиданно: спрыгивает с пианино, где спал, отделяется от темноты и материализуется в луче света. Обращаясь к зрителям, начинает рассказывать историю о том, как летом 1951 года на улице ван Эйка после града облетели все деревья, будто осенью.

Чуть позже эту же историю он рассказывает Маме (**Ольга Ульяновская**), надеясь на ее одобрение. Взгляд героя Абаскалова доверчив и немного наивен, будто спрашивает: «Я хороший, да?» Актер точно, не фальшивя ни в одной ноте, ведет партию автора «Книги всех вещей», чья оптика настроена исключительно на волшебство и добро. Он играет мальчишеское состояние готовности к чуду. Его Томас — мальчик не только в высшей степени любознательный и с богатой фантазией, но и с добрым, отзывчивым сердцем. Волшебная «оптика» Томаса позволяет видеть в хромоножке — принцессу, в маме — мадонну, в соседке, которую все называют ведьмой, — доброту.

Художники делают очевидными для зрителей видения мальчика, его сны, мечты и фантазии. Оранжевые воздушные шары становятся тропическими рыбами, внезапно заполнившими голландские каналы; белые шары — лягушками, дождь из которых обрушится на дом после того, как папа ударит маму; хромоножка Элиза (**Аполлинария Мусинова**) превращается в балерину (на правой ноге под инвалидным ботинком окажутся пуанты), Иисус Христос (**Роман Колбин**) предстает в костюме хиппи и с крафтовым стаканчиком кофе в руке.

На пути к счастью

В это сказочное пространство режиссер помещает историю абсолютно не детскую — о домашнем насилии. Артем Устинов поставил «Книгу всех вещей» как историю взросления. На это указывает жанр спектакля — «бесстрашный дневник». Определение «бесстрашный» и есть вектор взросления. Путь к цели, которую ставит перед собой Томас — стать счастливым — лежит через преодоление страха.



Элиза – А. Мусинова, Томас – Т. Абаскалов

Страх мальчику внушают Отец и Бог Отец: тот и другой наказывают. Один – порет ремнем, другой пугает моровой язвой и египетскими казнями. В спектакле **Владимир Хворонов** в каком-то смысле играет обе роли, хотя за Высшие Силы отвечают еще два актера – **Алексей Переверзев** и **Егор Беляев**. Но именно герой Хворонова читает Ветхий Завет вслух всей семье. Причем, всегда выбирает притчи о наказании. Более того, читает их под фортепиано, которое неожиданно звучит мощным голосом органа, главного инструмента богослужений.

Такая же подавляющая манера разговаривать с домочадцами и у отца Томаса. Он говорит, будто гвозди вколачивает, не терпит возражений и стремится подчинить своей воле остальных. Всякий раз, когда отец Томаса «воспитывает» детей, на лице мамы появляется виноватая улыбка. В этой улыбке – и покорность, и боль, и отчаяние. Хотя первое появление на сцене отца – под руку с супругой, в окружении дочери и сына – оставляет о нем приятное впечатление до-

бропорядочного отца семейства. Но за благочестивым фасадом – серый сюртук, галстук-бабочка, улыбка во время фотографирования «на память» – скрывается тиран, который держит всех в страхе.

Неблагополучие в отношениях выявляют застольные сцены. За семейным столом отец устраивает выволочку Томасу за искажение слов молитвы, упрекает жену за неумение экономить деньги. Но именно за столом, где только что герой Хворонова утверждал свое главенство в доме, происходит бунт против его диктата. Марго (**Наталья Гитлиц**) исподтишка иронизирует над морализаторством отца. Скандалом завершается семейный обед с тетей Пией (**Екатерина Костина**). Ее шумное, доходящее до гротеска обвинение обескураживает хозяина дома, но он сдерживает себя при «чужих». И только попытка матери спасти Томаса от наказания завершается рукоприкладством – он бьет жену на глазах у мальчика. Пощечину маме Томас переживает острее, чем собственное унижение, когда отец порет его.



Отец – В. Хворонов

Казалось бы, Артем Устинов сосредотачивает внимание на проблемах семьи. Но за «мыслью семейной» следует мысль философская: внутри каждого человека есть силы стать счастливым, надо только перестать бояться не только того, кто внушает страх, а вообще бояться. Потому что страх держит нас в подчинении, сковывает, не дает общаться с другими людьми, видеть мир прекрасным и людей добрыми. Страх — и есть наш главный враг на пути к счастью.

Сын vs Отец

Свою заветную идею режиссер доверяет воплотить Владимиру Хворонову и Тимофееву Абаскалову. Их герои — не антиподы, но на мир смотрят по-разному.

Своим выбором притч отец Томаса утверждает, что мир основан на наказании и страхе, а значит, и на подчинении неизблемым догмам. Счастье и благополучие семьи, по его мнению, держится на дисциплине и послушании. Герой Хворонова по-своему любит жену и детей, но при этом вполне допускает рукоприкладство. Актер своего домашнего тирана де-

лает глубоко несчастным ... ребенком. Самая главная жертва насилия — он сам. Да, за этим жестким, сдержанным на эмоции человеком, буквально застегнутым на все пуговицы, можно разглядеть ребенка, который не умеет выражать свою любовь к близким иначе, чем через диктат.

Нет, возражает своими поступками его сын: основа миропорядка в семье и за ее пределами — любовь и свобода от страха. Первый шаг на пути преодоления страха он делает, когда пытается подать сигнал отцу, что Бог накажет его за рукоприкладство. Томас устраивает «красные реки» (буквально воплощает одну из египетских казней, о которых читал отец), выливая красный сироп в аквариум. Он сознательно приносит в жертву любимых меченосцев, чтобы защитить маму.

Противостояние отца и сына Артем Устинов решает не в традиционном ключе «отцов и детей» — через идейные споры и обличительные монологи, а скорее в сказочно-мифологическом. Отношения Томаса и его отца проецируются на отношения Бога Отца и Бога Сына в трактовке де-



Мама — О. Ульяновская, Томас — Т. Абаскалов

вятилетнего автора «Книги всех вещей». Не получив от Бога Отца ответа на свои вопросы, мальчик задает их Иисусу, который запросто приходит к нему домой. Он спрашивает Христа, наказывает ли его отец и узнает, что Бог Отец не жалеет Сына — отправляет на Голгофу страдать за других. В общем, у обоих непростые отношения с отцами. И оба своих отцов любят. Воображаемые диалоги с Иисусом, которые возникают на контрапункте со сценами «нравоучений», Томас записывает в «бесстрашном» дневнике.

Иисус в исполнении Романа Колбина предстает не Учителем, а скорее старшим товарищем по дворовым играм. Он пьет кофе, ест мороженое и говорит на молодежном сленге. И все же Иисус — пример для подражания.

Секрет от «ведьмы»

Домашнее насилие и отношения с Богом не мешают спектаклю быть волшебным и даже веселым. «Книга всех вещей» — это не только история о выборе своего пути в жизни и о принятии мира. Это почти ска-

зочная история, наполненная юмором, светом и добром. Как в сказке, на пути героя появляются помощники, которые подсказывают, как достичь цели. Это книги и люди, которые дают нужные советы.

«Ничего не бойся», — советует мальчику соседка, с которой папа запрещает разговаривать. Визит в квартиру госпожи ван Амерсфорт воспринимается Томасом как опасное и захватывающее приключение. Но в «логове ведьмы» мальчик неожиданно для себя обнаруживает то, что ему больше всего нравится: книги и музыкальные инструменты. Музыка Бетховена заставляет Томаса буквально парить в воздухе, а искусство художника по свету **Натальи Гара** превращает убогую каморку в таинственную пещеру. В руках героини **Ольги Никитиной** дудочка воспринимается как дудочка Крысолова, а патефон с пластинками — волшебной шкатулкой. Но когда «ведьма» говорит, что мужа ее расстреляли, потому что он участвовал в Сопротивлении, Томас понимает, что в реальном мире быть добрым значит уметь сопротивляться злу и страху.



Томас – Т. Абаскалов, Иисус – Р. Колбин

Окрыленный советом, он находит в себе смелость признаться в любви к Элизе. Героиня Аполлинарии Мусиновой помогает Томасу пройти испытание любовью — она не отвергает детские признания и подыгрывает 9-летнему мальчику, создавая образ заколдованной принцессы. Чтобы помочь мальчику избавиться от страха, героиня Ольги Никитиной дарит ему книгу и устраивает вечеринку с чтением стихов в ... доме у Томаса. Чтение стихов завершает «книжную» линию спектакля: страшные истории из Ветхого Завета о кровавых реках и дожде из жаб побежденные веселыми стихами.

Иисус запел

Сказка должна заканчиваться счастливо. И режиссер в финале неожиданно смещает акцент с борьбы на торжество милосердия. Противостояние завершается прозрением сына: отец сам испытывает страх. Страх показаться слабым мешает ему открыто проявить любовь к жене и детям. Томас жалеет отца и прощает. Перемены происходят и с отцом.

Логичным завершением «бесстрашно-го дневника» становится концерт рок-группы, в которую входят мама, Марго, Элиза, тетя Пия и госпожа ван Амерсфорт, а в роли солиста — Иисус Христос. Все они преобразились. Смена костюмов подчеркивает внутренние перемены. У мамы вместо грустной улыбки — радостная, вместо длинного серого платья — белый брючный костюм. Ольга Ульяновская в финале решительно расстается с образом жертвы. А виновник перемен — Томас — засыпает спокойно. У его изголовья садится отец. На его лице светится мягкая улыбка.

Состояние радости и удивления перед миром детства заражает зрителей с первых минут и не отпускает до конца «дневника». На аплодисментах понимаешь: то, что происходит с Томасом, имеет отношение и к тебе. Ты знаешь, как стать счастливым, и знаешь, что это просто!

Татьяна ВЕСНИНА

Фото Владимира ДУДАРЕВА

УНИКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ

15 августа исполнилось **75 лет** замечательному артисту театра и кино **Михаилу Ивановичу Филиппову**. Почти **50 лет** он служит **Московскому драматическому театру имени Вл. Маяковского** — половину срока существования этого театра, которому скоро исполнится **100 лет**. Совпадение знаменательное — ведь каждая, даже не главная работа Михаила Филиппова становится на этих подмостках значимой для зрителя, не просто заповинавшего артиста, но с каждой новой ролью проникающего все более глубоким вниманием к творчеству этого удивительного мастера, умеющего сотворить яркий, точный характер при минимуме «внешних приспособлений». За любым создаваемым образом Михаил Филиппов умеет хотя бы несколькими штрихами выделить неоднозначность своего героя. И потому, вероятно, каждый из них вызывает в зрителе сложные чувства: будь то сыгранный когда-то на сцене **Театра им. К.С. Станиславского** блистательный, незабываемый **чеховский Иванов** или почти опереточный **мсье Боярский** в **«Закате»**; закручивающий подобно смерчу своим оглуительным темпераментом партнеров и зрительный зал **профессор Кругосветлов** из **«Флодов просвещения»** или **король Лир**, сыгранный в Театре **«Эрмитаж»**; новый хозяин жизни **бармен Роберт** из **«Смотрите, кто пришел!»** или **философ Кант**; император **Наполеон** или живущий потаенной жизнью нацист **Рудольф** в **«Семейном альбоме»**... Это всего лишь несколько примеров из поистине огромного списка ролей Михаила Филиппова.

В немногочисленных интервью Михаил Иванович Филиппов признавался, что в своей обширной фильмографии ценит совсем небольшое количество сыгранного. Но мнение зрителей — иное. Его разные герои разных времен помнятся и спустя много лет благодаря той серьезной, вдумчивой работе артиста, что вложена в каждого из них глубиной и богатством лично-



сти Михаила Филиппова. Эта «точка соединения» творчества и личности в последние десятилетия стала поистине штучной, уникальной, не оценить которую по достоинству невозможно.

Необходимо еще упомянуть и четкое искусство Михаила Филиппова — его выступления с оркестром под управлением **В. Федосеева** приобрели широкую популярность в значительной степени благодаря тому, что «ощущение слова», его красоты, звучности, смыслового содержания для сегодняшней культуры значение свое утратили. А у Филиппова они не просто сохраняют, а утверждают свою первозданность.

Мы от всей души поздравляем Михаила Ивановича с юбилеем и желаем ему (и нам, зрителям!) как можно больше новых ролей, в которых его уникальный талант будет волновать, пробуждать чувства добрые и согреть всех нас!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»
Фото Анатолия МОРКОВКИНА

КОРНИ И ВЕТВИ

XIV Международный фестиваль театров финно-угорских народов «Майатул» (Йошкар-Ола, Республика Марий Эл)

Фестиваль «Майатул» в столице **Марий Эл** – давняя традиция финно-угорского театрального мира. С момента первой встречи прошло **30 лет**, за это время сложился его особый облик и широкий круг друзей и единомышленников, появились новые имена драматургов, режиссеров, художников, артистов. И не погас огонь в очаге. Этот красивый образ, отраженный в марийском слове «майатул», отражает дух фестиваля, который давно уже стал масштабным творческим движением луговых и горных марийцев, карел, коми-зырян, коми-пермяков, мордвы, удмуртов, хантов, манси, саамов, финнов, эстонцев, венгров.

Символично и то, что Гран-при самого первого фестиваля, который проходил в

1992 году на удмуртской земле в **Ижевске**, получил спектакль «**Очаг**» по пьесе мордовского драматурга **Александра Пудина**. Его поставил на сцене **Марийской национальной драмы им. М. Шкетана Василий Пектеев** – нынешний художественный руководитель этого театра. В размышлениях Василия Александровича о природе «Майатула» есть очень точные слова: «Мир не так велик, чтобы пренебрегать ростками духовного родства. В глобальном пространстве даже не очень большие народы, будучи вместе, вправе осознать свое значение для всего человечества».

Посадить дерево, сохранить фестиваль
Многие годы главным знаком «Майатула» была ладья с благодатным огнем. Гран-

Посадка деревьев на аллее «Майатул»





«Югорно». Марийский национальный театр драмы им. М. Шкетана

при вручали лучшему спектаклю фестиваля, через два года награда возвращалась, чтобы перейти в руки очередного победителя. Неизменное движение связывало национальные театры, создавая единое пространство. Сегодня главный приз – финно-угорское Древо, в его могучей кроне соединяются историческое и духовное наследия марийцев, удмуртов, карел, коми и других народов. И совсем неслучайно во время четырнадцатой по счету встречи в Йошкар-Оле в Центральном парке города появилась новая аллея, заложенная в честь «Майатула». Ее участники высадили здесь клены, вязы, ивы, дубы, и эти молодые деревца обязательно пустят крепкие корни, дадут новые побеги.

Выбрав отправной точкой Ижевск, фестиваль в разные годы проходил в Финляндии и Мордовии, но уже много лет финно-угорские театры собираются в Республике Марий Эл. Всегда в числе важных событий «Майатула» круглый стол, объединяющий директоров, худруков, режиссеров, членов жюри. В этот раз обсуждали реалии существования и перспективы развития национальных театров России. Участниками дискуссии, проходившей в **Марийском отде-**

лении СТД РФ, стали также министр культуры, печати и по делам национальностей Республики Марий Эл **Константин Иванов** и исполнительный директор Ассоциации национальных театров РФ **Игорь Троилин**.

Помимо давних, но по-прежнему острых вопросов о национальной драматургии, сохранении родных языков и привлечении в театр русскоязычного зрителя, говорили о возобновлении утраченной в последние годы практике подготовки национальных курсов в Щепкинском училище. Успешность такого опыта подтверждает сегодня театр Удмуртской республики, в чью труппу уже влились два актерских выпуска, привнеся свежую волну и открыв новые возможности.

«Образовательной» страницей для всех участников фестиваля стала лекция доктора искусствоведения, профессора кафедры культуры и искусств Марийского государственного университета **Галины Шкалиной**. Это было своего рода путешествие в глубины финно-угорской философии, где осью мира является Небесный столб, его центром – Мировая гора, и все подчиняется существующей вне времени мощной энергии «Ю».



«Зарни инь. Золотая баба». Коми-Пермяцкий национальный драматический театр

Героика небесного

Эпос каждого народа — это и его культурно-историческая память, и мировоззрение, и духовная основа. Эпические сюжеты в репертуаре национальных театров и есть та корневая система, поддерживающая их идентичность, дающая возможность наполнять исконными мотивами современные театральные тексты.

Греческий философ **Эвгемер** назвал мифологию историей, «облаченной в одежду, сотканную из чудес». Эпическую поэму **Анатолия Спиридонова «Югорно»**, написанную на русском и переведенную на марийский **Анатолием Мокеевым**, относят к самым значительным литературным произведениям, созданным в Марий Эл за последние десятилетия. Многолетняя исследовательская работа автора по сбору и изучению народных легенд, сказаний, поверий сложилась во всеобъемлющее повествование, в котором соединяются черты народно-бытового, сказочного и героического эпоса. Неслучайно доктор филологических наук **Александр Липатов** подчеркивает, что «Югорно» — полноцен-

ный народный эпос, эпическая энциклопедия духовной жизни и исторических судеб марийцев. Сегодня это произведение стало частью финно-угорской эпикки наряду с карело-финской «Калевалой» и эстонским «Калевипоэгом».

Василий Пектеев и **Роман Алексеев** поставили «Югорно» на сцене **Марийского национального театра драмы им. М. Шкетана** как большое эпическое полотно, с множеством сюжетных ответвлений и двумя пространствами — земным и потусторонним. На общий замысел спектакля, рассчитанного на очень внимательного и вдумчивого зрителя, работает пронизанная народными мотивами музыка **Сергея Макэмари**, визуальное решение **Владимира Королёва**, сочетающее в декорациях старинные сакральные знаки и элементы современного оформления, сшитые по средневековым образцам костюмы и традиционные музыкальные инструменты, точно выстроенная хореография **Андрея Дмитриева**.

Темы невидимой границы между человеком и богами, следования канонам, опас-

ности искушения, расплаты за алчность, чистоты любви и трепетного отношения к родной земле, на страже которой всегда стояли богатыри и мудрецы, объемно раскрываются в образах охотника Салия **Ивана Соловьева**, красавицы Пампалче **Марины Воронцовой** и ее отца Орчамы **Олега Кузьминых**, корыстного Пектемыра **Алексея Сандакова** и его дочери Уनावий **Светланы Александровой**, Кукушки **Людмилы Казанцевой**. Важная роль отведена глашатаям (**Павел Ефимов** и **Сергей Данилов**), которые проводят нас по лабиринтам эпической поэмы, а финальная песня в исполнении всех артистов воспринимается как молитва о сохранении этого мира.

«Что на путь земной ступило – / То в положенные сроки / Светлый мир наш покидает. / Ну а что же остается? / Остается то, что скажем. / Слово наше остается, / Память наша не иссякнет!» Строки из «Югорно» отражают и суть спектакля **«Зарни инь. Золотая баба»** Коми-Пермяцкого национального драматического театра, хотя в его основе иной эпический пласт (перевод на коми-пермяцкий **Татьяны Савельевой**, кон-

сультант **Василий Гагарин**). Постановка, обозначенная режиссером **Ириной Ткаченко** как пластический сказ, погружает в потаенный, мрачный, временами жестокий мир древних легенд и обрядов.

Мы попадаем в него так же случайно, как и главный герой Пера **Валерия Дегтянникова** – парень из сегодняшнего дня, никогда не говоривший на родном языке, ничего не знающий об истории своего народа. Ему предстоит прочитать тайные знаки тайги-пармы и осознать, что человек от нее не отделим; стать свидетелем древних мистерий, беспощадной борьбы за власть братьев Туна и Пама (**Александр Федосеев** и **Андрей Майбуров**), услышать пророчества Старухи **Алевтины Власовой**, встретить дочь солнца Зарань **Ксении Отиновой** и увидеть, как земная дева превращается в Золотую бабу – легендарного идола коми-пермяков, их охранительницу. Пера неожиданно для себя начинает понимать язык и говорить на нем, словно заново открывая утерянное знание. У него такое же имя, как у богатыря из коми-пермяцкого эпоса и постепенно он осознает, что тоже ответствен

«Серебро льна». Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми





«Сказка на бубне». Государственный театр обско-угорских народов «Солнце»

за сохранение наследия народа, к которому принадлежит.

Этот спектакль, сыгранный артистами смело и ярко, можно отнести к жанру фэнтези. Особый объем ему придают сложные сценические конструкции, фактура костюмов и грима (художник **Любовь Мелехина**), глубокая световая палитра (художник по свету **Евгений Козин**), магическая по воздействию музыка (композитор **Юлия Колченская**), интересный пластический рисунок.

Лирическая комедия «**Серебро льна**» **Национального музыкально-драматического театра Республики Коми**, для которой режиссер **Светлана Горчакова** написала совместно с **Олегом Уляшевым** пьесу и воплотила на сцене с художником-сценографом **Александром Забоевым** и художником по костюмам **Ириной Арсентьевой**, скорее, театрализованное действо, реконструкция народных календарных праздников. Каждый эпизод спектакля посвящен тому или иному событию жизни коми, но все они связаны единой нитью — льняной. В конце мая, на Елену, его сеют, в Ильин день убирают, на Покров обрабатывают,

в дни Великого поста ткут первое, особое полотно и преподносят на нем дары матушке-весне с просьбой о хорошем урожае льна и в наступившем году.

Этот спектакль показал музыкальность и пластичность труппы **Национального театра Республики Коми**, мастерское владение народными инструментами (хормейстер **Анна Попова**, балетмейстер **Ксения Поличенко**, педагог-репетитор **Александр Ветошкин**), умение артистов даже в коротких эпизодах создавать объемные характеры. Особо хочется сказать о таких персонажах, как **Ирина Зои Осиповой**, **Марпа Валентины Соколовой**, **Опнь Александра Ветошкина**, **Карлам Александра Канева**, **Тина Ангелины Шаховой**. Благодаря этому воссозданные традиции коми наполняются подлинной жизнью.

В «**Сказке на бубне**», представленной артистами **Государственного театра обско-угорских народов «Солнце» (Ханты-Мансийский автономный округ — ЮГРА)** тоже все построено на мифологии, а разыгранные сюжеты рассказывают о появлении музыки на заре человечества. Звучат *диджериду* — духовой инструмент абори-



«Эрзя. Летящий к свету». Степан Эрзя — П. Михайлов. Мордовский государственный национальный драматический театр

генов Австралии, струнные *бузуки* и *санквьянтан*, на которых еще в древности играли греки и обские угры — ханты и манси, щипковый *кантеле*, сопровождавший праздники карелов, вепсов, финнов, тувинский *чатхан*, древнекитайский самозвучающий *там-там*... И, конечно же, ритуальный бубен, предназначенный когда-то только для шаманов у различных племен и народов. Авторы идеи и постановки **Андрей** и **Сима Пронькины** показывают, что народная музыка всех стран и континентов во многом схожа и всегда играла важнейшую роль в традиционных культурах. Используя приемы теневого театра, все на том же бубне они рисуют эскимосскую сказку о том, как древние предки научились петь и музицировать. С появлением этого искусства, жизнь людей приобрела совсем иное звучание. Так же, как и у юных зрителей, вовлеченных в интерактивное действие, а точнее, — импровизированный оркестр.

Реальность земного

Выдающийся мордовский скульптор **Степан Эрзя** был человеком мира, жил и

творил в Италии, Франции, Аргентине, но в финале жизни «русский Роден», как писали о нем парижские газеты, решил вернуться на родину. Сила корней оказалась неодолимой. Пьеса **Валентины Мишаниной**, написанная к 145-летию со дня рождения Эрзы, охватывает шесть трагических лет биографии, когда Мастер добивался разрешения на въезд в СССР (перевод на эрзянский **Марии Левшановой**). Спектакль «**Эрзя. Летящий к свету**» в постановке **Бориса Манджиева**, художника **Анны Репиной** и режиссера по пластике **Рамиза Мухаметшина** сыграли артисты **Мордовского государственного национального драматического театра**. Особая роль в нем принадлежит музыке **Аркадия Манджиева**, удивительно психологичной по воздействию.

Лишь небольшими штрихами показана юность Эрзы (эту роль исполняет **Евгений Благов**), его нежная любовь к Дёле **Евгении Акимовой**, однако отсыл к прошлому важен. Именно то первое и главное чувство, пронесенное через всю жизнь, стало его оберегом, вдохновением. Спустя



«Мой дед говорил...» Любовь Ивановна — Н. Буранова, Мим — Д. Вахрушев, Песятай — С. Наговицын.
Государственный национальный театр Удмуртской республики

годы он отыщет Дёлю, которая прожила свой век без надежды, но сохранила вырезанную им когда-то деревянную фигурку, и это его потрясет. Знаменитый ваятель Степан Эрзя сыгран **Павлом Михайловым** безукоризненно. И дело не во внешнем сходстве, хотя оно поражает, а в глубине и мощи характера, в почти физическом ощущении непомерной тяжести подлинного дара художника и слишком высокой цены, которую пришлось заплатить.

Произведения Эрзя — «дети», выстраданные художественные образы, часть самого скульптора. Для советских чиновников они всего лишь «поделки», но в их трескотне по поводу творчества бывшего соотечественника явно слышен страх перед гением. Жалкий мирок партработников и академиков режиссер представляет в виде гротесковых кукол — безвольных, ограниченных, трусливых. Их неподдельный ужас станет понятен, когда на заднике сцены появится огромная тень вождя всех времен и народов и, кажется, вот-вот поглотит всё и вся.

Биографичен и спектакль «**Люди и годы**» **Горномарийского драматического театра** в постановке **Олега Иркабаева-Этайна**. Его главный герой Николай Ваштаров — прототип классика горномарийской литературы **Никандра Ильякова**, прошедшего войну, но не пережившего травлю из-за автобиографического романа «**Творчество**», написанного в 1947 году. Инсценировку этого масштабного произведения сделала **Зинаида Долгова**, но она оказалась откровенно неудачной, что повлияло и на весь спектакль в целом. Несмотря на убедительность отдельных персонажей, среди которых молодой Николай **Федора Кириллова** и уже состоявшийся литератор Ваштаров **Николая Зубкова**, родители в исполнении **Михаила Пекцоркина** и **Светланы Зотиной**, его первая любовь Катя **Нагалии Гусиновой** и ставшая музой Майя **Ольги Искоскиной**, возникало ощущение надуманности и неправды. Это тот случай, когда прикосновение к большой литературе требует не только смелости, но и особой вдумчивости, умения выделить и обострить главное.



«Песня дикой пчелки». Максим — Г. Соловьева, Лена — К. Аникина, Апыткей — Ю. Алексеев. Марийский ТЮЗ

Спектакль «**Мой дед говорил...**» по пьесе **Юлии Поспеловой** «**Лёха**» (перевод **Сергея Антонова**), поставленный на сцене **Государственного национального театра Удмуртской республики** как sound-драма (композитор **Екатерина Порсева**), напротив, покоряет искренностью и достоверностью. И дело не только в хорошей пьесе, удостоенной многих наград. Пролог, сочиненный режиссером **Ириной Астафьевой** на основе воспоминаний актеров о своих бабушках и дедушках, ими же переосмысленных и рассказанных глаза в глаза со зрителем, усиливает драматургический текст и в какой-то момент делает его нашей общей историей. Поздняя любовь деда Песятая **Сергея Наговицына** и Любви Ивановны **Наталии Бурановой** становится ослепительной вспышкой на закате жизни. Об этом вспоминает внучка Песятая — Солен нунокез **Марины Самсоновой**. Она не только главный рассказчик, но и человек другого поколения, которому предстоит прожить этот сюжет, пропустить через себя и многое понять.

Вместе с художником-постановщиком **Марией Рыковой** режиссер решает образы главных персонажей несколько комедийно, но такой ход лишь усиливает трагический финал. Дед прожил со своей Зиной (**Светлана Ложкина**) долгую жизнь, но после смерти жены не может вспомнить ни одного настоящего светлого момента. Если дом не согрет любовью, это неминуемо коснется всех: высушенную внутренней злобой дочку Лидочку (**Наталья Алексеева**), пустого и равнодушного внука Андриюшу (**Алексей Котков**). Они навещают Песятая лишь в день получения им пенсии, обвиняют почти неземную Любовь Ивановну в корысти, разрушают зыбкое счастье одиноких стариков. Но была ведь у них чистая радость от того, как вместе смотрели на звезды, ходили в театр, путешествовали на старой машине... Эту волну удалось поймать внучке, положить в основу красивой мелодии и спеть для нас.

Пьесе «**Песня дикой пчелки**» **Зинаида Долгова** написала по реальным событиям, и так же воспринимается одноименный



«В сапоге у бабки играл фокстрот». Моника — К. Ширякина, Яните — Л. Карпова, Вейни — Г. Германов.
Государственный национальный театр драмы Республики Карелии

спектакль **Марийского ТЮЗа**, созданный **Олег** **Иркабаевым-Этайном** совместно с **Алексеем Голубцевым**. В нем понятны мотивации героев, их реакции на происходящее, потому что именно душевная глухота и черствость делают близких людей чужими, а кровное родство не всегда имеет значение. Центр спектакля, его духовное ядро — старик Аптыкей **Юрия Алексева**. Именно такие люди, крепко стоящие на земле, способны изменить жизнь других. Аптыкей дает надежду беспризорику Максиму (**Галина Соловьева**) и отводит его от края пропасти, становится главной поддержкой для дочери Лены (**Клара Анникина**), пострадавшей из-за интриг бывшего мужа Миклая (**Сергей Мамаев**), переворачивает огрубевшую душу другой дочери — Кати (**Анджела Мамаева**), но главное, вновь соединяет некогда большую и дружную семью.

Драму на финском языке «**В сапоге у бабки играл фокстрот**» по пьесе **Сирку Пелтола** с артистами **Государственного национального театра драмы Республики Карелии** поставили режиссер **Кирилл Забо-**

рихин (он же создал сценографический рисунок) и художник по свету **Алексей Воронин**. Авторы музыкального оформления **Андрей Шошкин** и **Алексей Васильев** выбрали лейтмотивом композицию рок-группы «**Сплин**» «**Катится камень**», и она стала сердцебиением спектакля. Идеальная семья в идеальном пространстве — ослепительно белом. Выверенные жесты и позы, неизменный распорядок дня с общими обедами, посиделками за чашкой кофе и — полное ощущение разговора глухих.

Невидимая стена разделяет родителей и детей, и разрушить ее нереально. Для **Моники Ксении Ширякиной** и **Вейни Глеба Германова** их чада — лишь необходимый атрибут жизни, и они должны быть такими же прекрасными, как, например, кофейная чашка из тонкого фарфора. Сын и дочь нормально учатся, хорошо едят — этого, по мнению родителей, вполне достаточно. А **Тармо Дениса Никитина** и **Яните Лады Карповой** приходится самим справляться с сомнениями и страхами, и однажды они навсегда уйдут из великолепного, но без-

жизненного отчего дома. Где-то там живет восьмидесятилетняя мать Вейни, но пока родные ожесточенно спорят, что ей подарить и в итоге вообще о ней забывают, подарки становятся не нужны. А невидимый камень, совсем как в песне «сплинов», катится и катится, вызывая вибрации, все выше поднимая волну, которая однажды обрушится с силой цунами и не оставит ничего. Разрывая сюрреалистичный рисунок спектакля, актеры время от времени выхо-

дят из своих образов и рассказывают собственные истории — честные, порой очень жесткие. Прокручиваются видео из семейных архивов, и это уже живой диалог со зрителем, попытка разобраться всем вместе в происходящем на сцене и в жизни и сломать разделяющую нас стену.

Елена ГЛЕБОВА
Фото Валерия ТУМБАЕВА

ПРАЗДНИК ПРЕМЬЕР

Первый региональный театральный фестиваль «Интонация» (Белгород)

Белгород — фестивальный город. Здесь, на родине реформатора отечественной сцены, собираются участники **Всероссийского театрального форума «Актеры России — Михаилу Щепкину»**, **Международного фестиваля театров кукол «Белгородская забава»**. А нынешним летом прошел первый в истории региона фестиваль «Интонация».

Инициатором праздника стало **Белгородское отделение СТД РФ** во главе с заслуженным деятелем искусств РФ **Виктором Слободчуком**. «Многие годы я мечтал о том, чтобы и в нашем регионе проводился ежегодный форум местных театров, — говорит Виктор Иванович. — Наш фестиваль дает уникальную возможность продемонстрировать своеобразие и неповторимость творческого лица каждого участника, познакомить зрителей с театрами региона, показать белгородцам, какие прекрасные спектакли рождаются на этой земле».

Грант, выигранный в областном конкурсе, позволил осуществить задуманное. Фестиваль получил название «Интонация» не случайно. Для непосвященных приоткроем завесу: это любимое слово Виктора Слободчука, художественного руководителя Бел-

городского академического драматического театра имени М.С. Щепкина. В фестивальную афишу вошли лучшие театральные премьеры сезона 2021–2022. Экспертный совет возглавила **Ольга Сенаторова**.

Красочная, искрящаяся весельем церемония открытия «Интонации» на сцене **Белгородского института искусств и культуры** задала тон празднику. Студенты 3 курса **кафедры актерского искусства БГИИК** показали спектакль «**Скажи мне что-нибудь на твоём языке**». Грустно-ироничную прозу **Виктории Токаревой** инсценировала и поставила мастер курса народная артистка РФ **Марина Русакова**. Литературный материал, надо заметить, выбран непростой. Девять историй о любви — калейдоскоп характеров, ситуаций, настроений. Но молодой задор и увлеченность помогли исполнителям, делающим первые шаги, справиться с трудностями (диплом фестиваля «**За верность традициям русской школы актерского искусства**»).

Любительский театр-студия «Новая сцена» представил спектакль-перформанс «**Vinsent. Начало**» по роману **Ирвинга Стоуна «Жажда жизни**». Перед зрителем проходят детство, юность и молодость «ге-



«Скажи мне что-нибудь на твоём языке». Сцена из спектакля. Студенты 3 курса кафедры актерского искусства Белгородского института искусств и культуры



«Vincent. Начало». Сцена из спектакля. Театр-студия «Новая сцена»

ния с горящим сердцем» **Винсента ван Гога**. Режиссер **Ольга Михайлова**, старший преподаватель БГИИК, использует элементы пластического театра, видеоинсталляции. Экспериментальная постановка молодежного коллектива о поисках своего пути отмечена дипломом «**За синтез искусств в решении темы призвания художника**».

А вечером зал, казалось, на одном дыхании смотрел спектакль **Белгородского академического драматического театра им. М.С. Щепкина «Сотворившая чудо»** по пьесе **Уильяма Гибсона**. Пронзитель-

ную историю слепоглухонемой девочки Хелен Келлер, ставшей впоследствии писательницей, общественным деятелем, лауреатом премии «Оскар», поставил заслуженный деятель искусств Республики Крым **Юрий Маковский**. Премьера спектакля состоялась в юбилейный бенефис заслуженной артистки РФ **Оксаны Бгвиной**. На фестивальную сцену актриса вышла в роли учительницы Энн Салливан, а ее подопечную Хелен Келлер сыграла **Дарья Купавцева**. Символично, что и в жизни, и в спектакле исполнительниц связывают отношения



«Сотворившая чудо». Хелен Келлер — Д. Купавцева, Энн Салливан — О. Бгавина. Белгородский государственный академический драматический театр им. М.С. Щепкина

наставницы и ученицы. Даша, начинающая актриса, выпускница Белгородского института искусств и культуры, блестяще справилась с невероятно сложной задачей. Трудно поверить, что это ее первая большая роль в Белгородском драматическом. У Оксаны Бгавиной, доцента БГИИК, есть повод гордиться своей воспитанницей.

«Никогда не опускайте голову. Держите ее высоко. Смотрите миру прямо в глаза», — слова Хелен Келлер в финале воспринимаются зрителем как лично ему адресованное послание. Спектакль стал настоящим гимном силе духа человека, преодолевающего самые немыслимые препятствия на пути к цели. Экспертный совет вручил щепкинцам диплом «**За страстный призыв к восхождению человеческой души к свету**». Награжден и замечательный дуэт Оксаны Бгавиной и Дарьи Купавцевой. Как заметила на обсуждении Ольга Сенаторова, «Сотворившая чудо» — это образец спектакля, отвечающего всем ожиданиям белгородской публики.

Второй день фестиваля открыл **Белгородский театр кукол**. Малышам показали русскую народную сказку «**Гуси-лебеди, или Привередница**». Спектакль-долгожитель, поставленный **Яковом Мером** в содружестве с художником **Ольгой Сидоренко**, идет уже 14 сезонов. В этом камерном представлении все одиннадцать ролей исполняет одна актриса. В 2021 году не стало заслуженной артистки РФ **Татьяны Литвиновой**, но спектакль сохранили в репертуаре. Постановка получила диплом «**За яркое сценическое воплощение русского фольклора и благородное отношение к памяти ушедших коллег**», а **Светлана Щебенькова** отмечена за роль Сказительницы.

В программе фестиваля были не только спектакли, но и выставки, творческие встречи. Во время одной из них Ольга Сенаторова поделилась размышлениями о простой миссии театра в современных реалиях и его ответственности перед зрителем, о новых подходах, которые требуют время. Главный режиссер **Губкинского те-**



«Гуси-лебеди, или Привередница». Сказительница — С. Щебенкова. Белгородский государственный театр кукол

«Хандрить по-русски». Сцена из спектакля. Губкинский театр для детей и молодежи





«Огниво». Сцена из спектакля. Детский музыкальный театр

атра для детей и молодежи **Ирина Суханова** рассказала о том, как родился спектакль «**Хандрить по-русски**». Драматургия **Николая Некрасова** — нечастое явление на российских подмостках. Вдохновившись некрасовским сюжетом, Ирина Суханова поставила деревенскую сцену «**Осенняя скука**» как трагикомедию о русской тоске, сыграв в ней роль Аграфень-ключницы. Для помещика Ласукова, прозябающего в сельской глуши, время остановилось. Персонаж **Артема Окшина** ассоциируется с Онегиным, Обломовым. Один ненастный вечер, и перед зрителем проходит вся его бесцельно растроченная жизнь. Приступы меланхолии сменяются отчаянным весельем — с цыганами, народными плясками и песнями, которые готов подхватить зрительный зал. Спектакль губкинцев награжден дипломом «**За нескучное решение философских аспектов русской хандры**».

Заключительный день фестиваля привел зрителей в Белгородскую детскую школу искусств № 1, где уже более 30 лет существует **Детский музыкальный театр**. В его репертуаре музыкальные сказки, оперы, балеты, мюзиклы. Труппа — профессиональная,

а спектакли идут в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра. Не только маленьких зрителей, но и их родителей увлекли приключения героев спектакля «**Огниво**» по мотивам произведения **Андерсена**. Постановщик, главный режиссер театра **Андрей Зотов** придумал оригинальные сюжетные ходы, наполнившие старую сказку новым смыслом. Удачно вписана в либретто роль принца Фредерика, несостоявшегося жениха принцессы. Из агрессивного вояки он чудесным образом превращается в миролюбивого садовника. А король Карл и ведьма Клара, разобравшись, наконец, с кораллами и кларнетом из известной всем скороговорки, прощают друг другу давние обиды и примиряются. Счастливый поворот событий, не правда ли? Сказку «Огниво» жюри отметило дипломом «**За яркое содружество муз в звучании спектакля**».

В рамках проекта «**Наше. Всё**» состоялась встреча с приехавшим на фестиваль из Москвы выпускником ГИТИСа **Максимом Меламедовым**. Серьезный разговор шел о призвании, правде в жизни и в искусстве. «Современная режиссура — это не аттракцион... Удивить можно совре-



«Тартюф». Сцена из спектакля. Старооскольский театр для детей и молодежи им. Б.И. Равенских

менной интонацией, современными мыслями», — так определил направление своих творческих поисков молодой режиссер. Встреча, вызвавшая большой интерес аудитории, транслировалась онлайн на портале «Культура. РФ». К 400-летию юбилею **Жана-Батиста Мольера** Меламедов поставил в Старооскольском театре для детей и молодежи имени **Б.И. Равенских** «высокую» комедию «Тартюф». По его убеждению, сегодня наступило время Оргонов, людей, позволяющих лицемерам-демагогам обманывать себя.

В завершающий фестивальный вечер старооскольская труппа разыграла на щепкинской сцене мольеровский сюжет в трактовке, отступающей от привычного канона. Авторский спектакль Максима Меламедова захватил зрителей мощной энергетикой. Тема двойников, мрачное зазеркалье, которое отражает реальность искаженно — все это придает постановке философскую глубину. Режиссер отказывается от традиционной счастливой развязки. Зло в лице ханжи в сутане Тартюфа (**Петр Бежин**) остается ненаказанным.

Впрочем, и сам Мольер, чья статуя молчаливо наблюдает за происходящим на сцене, был вынужден прибегнуть в комедии к приему «*deus ex machina*» — справедливость торжествует только после вмешательства короля. Оценивая новую постановку Старооскольского театра для детей и молодежи имени Б.И. Равенских, члены жюри подчеркнули, что это новый театральный язык, отметив его дипломом с шекспировской формулировкой: «**За смелость “держать зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик”**». Награжден также исполнитель роли Оргона **Андрей Костиков**.

Пролетели три незабываемых дня фестиваля, наполненные радостью общения и творческих открытий. «Интонацию» решили проводить ежегодно, а значит, будущим летом таланты и поклонники вновь встретятся на празднике театральных премьер.

Элла ГАБРИЭЛОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

XV Международный театральный фестиваль «Голоса истории» — 2022

XV Международный театральный фестиваль «Голоса истории» — одно из крупнейших культурных событий Севера, преображающих летнюю Вологду на десять фестивальных дней в малую театральную столицу. Фестиваль носит не просто репрезентативный характер, но приглашает к диалогу времен, традиции и новаторства. Понимание и осознание времени как особой категории начинает восприниматься в рамках этого фестиваля совершенно иначе. Фестиваль высокой культуры восприятия и переживания художественного явления, интеграции исторического в современный контекст.

По сложившейся традиции на фестивале работает жюри, состоящее из независимых критиков, режиссеров и актеров, а программу собирает арт-директор фестиваля **Капитолина Кокшенёва**. Председатель, заслуженный артист РФ, актер, режиссер **Борис Галкин** совместно с театральными критиками **Ольгой Галаховой**, **Еленой Покорской**, **Алексеем Пасуевым** и театральным режиссером **Евгением Ланцовым** посмотрели одиннадцать спектаклей основной конкурсной программы. В рамках специальной программы театра кукол «История+», собранной директором **Вологодского театра кукол «Теремок» Еленой Бухариной**, критики **Ольга Глазунова** и **Анна Константинова** провели обсуждение с шестью коллективами. Также в рамках фестиваля были представлены спектакли специальной программы «Память».

«Голоса истории» — своеобразный пионер в освоении историко-архитектурного пространства средствами театрального искусства в рамках фестивального движения (фестиваль возник в 1991 году). Подобные опыты изучения и осмысления нетеатральных пространств стали особенно по-

пулярны во второй половине прошлого столетия, когда театр смело шагнул в разомкнутое несценичное пространство музея, улицы, фабрики. Игровой регистр обнаружился и в усадебных интерьерах. Усадебная культура с бытованием домашних театров определила появление таких фестивалей как «Мелиховская весна» в усадьбе **Антон Чехова** и «Толстой», расположившийся на территории музея-заповедника «Ясная поляна». В этом стремлении современного театра вновь освоить открытое пространство городской и усадебной культуры, природы видится обращение к генетической памяти театра, выходящего на улицы с дionиссийским действием, площадным театром или интермедиями Нового времени.

Вологодский театральный фестиваль не стремится возродить античные и средневековые формы театра или наоборот — выработать новые критерии, встроиться в поток-погоню за новейшими художественными открытиями. Он обнаруживает свою идентичность там, где живой театр вибрирует, трепетно откликается историческим материалом на события современности, приглашая зрителей к диалогу времен. Своеобразным лейтмотивом пятнадцатого фестиваля стал, в том числе, вопрос поиска ментальной, культурной, чувственной идентичности человека через события, разворачивающиеся в масштабах истории или в частной жизни. Спектакли, собранные в афише фестиваля, случайно или осознанно, но рассматривают человека в кризисный момент принятия решения. Конечно же, в центре внимания театра — конфликт. Однако **Царь Федор** и учитель **Януш Корчак** из «**Варшавского набата**», чужак **Андрей Ковякин** и проститутка **Шен Де** «кричат» на разрыв аорты о несправедливости, о жизни и смерти, транс-



«Маленькие трагедии». Моцарт — С. Кабайло

лируя трагическое ощущение бытия в каждом своем свершенном или не свершенном поступке. В камерных спектаклях и спектаклях большой формы мотив поиска себя и своего места в жизни, мотив выбора честного или бесчестного становится центральным.

Нижегородский государственный академический театр драмы им. М. Горького представил спектакль режиссера Искандера Сакаева «Маленькие трагедии», оказавшийся не просто драматургическими и постановочными штудиями, но и своеобразным поэтическим экспериментом над творческими, психологическими, моральными границами человека. «Опыты драматических изучений» были перенесены режиссером в плоскость исследования низменных человеческих страстей, что совершенно нивелировало поэтический пафос пушкинского текста. «Драматические искушения в 2-х действиях», а именно так определен жанр спектакля, разворачиваются как спектакль внутри спектакля, сочиненный и разыгранный Фаустом (Юрий Котов) и Мефистофелем (Сергей Кабайло). По задумке режиссера, обрамление «Малень-

ких трагедий» пушкинскими «сценами из “Фауста”» должно было вывести спектакль на уровень своеобразной духовной мистерии, повествующей о метаниях человеческой души. Конфликт света и тьмы, добра и зла, реализуется в спектакле однозначно, в пользу торжества inferнального, исключая истинно трагедийный мотив — вызов Богу. Об этом говорит и композиционное решение спектакля: режиссер приглашает зрителя к чумному пиршеству уже в начале спектакля, предлагая разделить трапезу вместе с Вальсингамом и компанией. Сакаев выстраивает фронтальную мизансцену с пластической аллюзией на Тайную вечерю, где в качестве перевернутого, вывернутого наизнанку Христа выступает Вальсингам. Вместо восторженного праздника молодости на костях смерти режиссер рисует картину мрачного, отчаянного безумия. Для него глубокая задумчивость Председателя становится не открытым финалом, как у Пушкина, но поводом к продолжению рассказа.

Сценографическое решение представляет собой условное минималистичное пространство, лишенное бытовых истори-



«Маленькие трагедии». Сцена из спектакля

ческих подробностей. Сценограф **Борис Шлямин** создает театральное пространство, в котором на фоне черного кабинета сцены возникают небрежные драматические зарисовки. С колосников свисают полотнища, покрытые пушкинскими художественными «скетчами». На планшете сцены буквально «танцуют» столы, трансформирующиеся в символические пластические композиции в зависимости от сюжета: то в дверь конторки жиды, дарующего смертельный яд Альберу; то в подиум, по которому шествует распутная Лаура. С ней же связан мотив страсти, реализующийся через ложе, которое разделяет с ней Дон Гуан; то в сундук, уравненный с гробом, в который проникает Барон, влагая не ключ, но самого себя в сундук, хранящий окровавленное золото.

Совместная работа режиссера и художника по костюмам **Ники Велегжаниновой** также впечатляет объемом образных модификаций. Герои спектакля словно бы только что сошли со страниц пушкинской рукописи — их костюмы, стилизованные под историческую одежду, мыслятся как вторая кожа, на которой выж-

жена трагическая судьба героя. Чулки и ботинки исписаны мелким неразборчивым почерком, на плечи накинут аттальный плащ их лоскутов; роковая красавица Лаура носит кроваво-красные колготки; Дона Анна (**Елена Туркова**) — «заложница» кринолина, словно своей духовной тюрьмы. Лоскнутость в костюмном решении еще раз отсылает зрителя к тому, что все происходящее на сцене лишь спектакль, разыгранный двумя господами. В переходах между сценами артисты практикуют открытый прием «сброса» позволяющий быстро выйти из образа и войти в другой.

Центральных персонажей всех четырех пьес исполняют два артиста, стремительно меняющие сценические маски на глазах у зрителя. Режиссером была придумана оригинальная схема внешних трансформаций героев, но не продуманы психологические метаморфозы персонажей, с трудом уживающихся в одном актере. Так Барон и Альбер в «Скупом рыцаре» исполняются одним артистом Юрием Котовым, вынужденным в сцене дуэли отца и сына молниеносно переходить из одного обра-



«Пинежский Пушкин». С. Старостин и Т. Бондаренко

за в другой так, чтобы не потерялась целостность рисунка роли каждого героя и одновременно показать, что оба являются сторонами одной медали. Многофигурная композиция, таким образом, сводится к двум действующим лицам, которых сопровождают странные безмолвные персонажи — Бесы Пушкина, наследующие античному хору. Множество бесов и бесенят кружат вокруг главных героев, создавая бессмысленную суету, выражая свое эмоциональное отношение к поступкам героев, но не влияя на само действие.

«Маленькие трагедии» в интерпретации Искандера Сакаева не являются каноническим философским прочтением пушкинского цикла. Театр и театральность становятся самоценными категориями, увлекающими режиссера в мир исследования человеческих страстей и пороков. Мифопоэтическая ткань произведения растворяется в обилии оригинальных постановочных решений, рисунок которых с трудом поддается актерскому исполнению. Артисты вброшены в бешеный действенный ритм перевоплощений, перео-

зданий и существуют в сложнейшем психологическом рисунке.

Спектакль «Пинежский Пушкин», представленный в конкурсной программе историко-архитектурного пространства, покорила сердца всех вологжан своей проникновенностью и искренностью. Спорным является его стилистическая вписанность в архитектуру пространства Консисторского двора Вологодского кремля. Сконструированная монументальная сценическая площадка находится в диссонансе с кирпичной стеной, но является вынужденным обстоятельством фестиваля. Однако, если обратиться к ретроспективе фестиваля, то увидим, что пространство все же трансформировалось под художественные особенности каждого конкретного спектакля. В случае со спектаклями, представленными в конкурсной программе этого года, кирпичная стена была всего лишь естественным фоном, но не местом действия и не его соучастником.

Театр «Северные сказы» представил спектакль-погружение не просто в сказочный мир, но в мир, раскрывающий само-



«Добрый человек из Сезуана». Цирюльник Шу Фу — Н. Акулов, Шен Де — Д. Костина

бытный русский менталитет. Сказочность тут сталкивается с действительностью, добродушный юмор с откровенностью, стереотипы с фактами. В исполнении композитора, фольклориста **Сергея Старостина** и актрисы **Татьяны Бондаренко** прозвучали сказки **Бориса Шергина** «**Волшебное кольцо**», «**Пронька Грязной**» и «**Пинежский Пушкин**». Драматургия повествования подчинена музыкальности прозаического текста, сказочная атмосфера рождается благодаря звучанию народных инструментов, определяющих настроение. Сказительство как особая форма народной культуры не терпит фальшивых интонаций и театральности. Сказ рождается лишь в тесном сопряжении музыки и слова, материализующих текст в фантазийные образы. Актеры становятся проводниками на территорию русской фантастической утопической реальности. Волшебный мир сказок оказывается столь же ирреален, сколько и реален, когда возникают узнаваемые знаки поведения русского человека.

Еще один смелый поступок совершили вологжане, предложив на фестиваль фак-

тически премьерный спектакль «**Добрый человек из Сезуана**» в прочтении молодого режиссера **Артема Самигуллина**. **Вологодская драма** не в первый раз обращается к творчеству **Бертольта Брехта**. В 2015 году случилась масштабная премьера спектакля «**Страх и война**» режиссера **Зураба Нанобашвили**, отличавшаяся своеобразным подходом к философии брехтовского театра. Путь к постижению театра «очуждения» в режиссерском методе Нанобашвили происходил через действенно-психологический анализ пьесы.

Режиссер Самигуллин продемонстрировал вологодскому зрителю свое знакомство с другими известными постановками этой пьесы, но не представил авторского режиссерского высказывания. Сознательное заимствование чужого художественного языка, проявляющегося в механическом воспроизведении постановочных приемов, обесмыслило редкие режиссерские попадания в брехтовскую эстетику. Двуликое существо проститутка Шен Де и ее вымышленный брат Шой Да в исполнении актрисы **Дарьи Костиной** на про-



«Добрый человек из Сезуана». Сцена из спектакля

тяжении всего спектакля существуют на грани своих эмоциональных и психологических возможностей, изначально выходя на повышенные интонации, что, вероятно, понимается режиссером как способ отчуждения актера от роли. Мелодраматизм сцены встречи с Ян Суном (**Мурад Халимбеков**) воспринимается более органично и внятно, чем безудержная и бессмысленная суета бесчисленных нахлебников Шен Де в попытках заполнить сцену. Понимание трагифарса режиссером сводится к смене звуковых и эмоциональных, настроенческих регистров, прописанных в пьесе. Отсутствие единого способа существования в ансамбле повлекло за собой появление множества карикатурных персонажей, представляющих вместо единой серой массы, про которую и пишет Брехт, разношерстную карнавальную толпу.

Агрессивная звукошумовая среда, скомпилированная из множества известных и не очень музыкальных композиций, подавляет актерскую природу и мешает восприятию спектакля. Семантический код спектакля обнуляется за счет нерационально-

го использования образов-символов. Разливанное море воды, которую никто не покупает у Вана-водоноса (**Артем Ключнев**), частично указывает на абсурдистскую природу пьесы, но перестает быть контрапунктом, когда Ян Сун и Шен Де восторженно обливают друг друга. Видеоарт, созданный **Дарьей Авдониной**, и световая партитура **Азата Чанышева** существуют независимо друг от друга, от драматического действия и актерских реакций.

Предложенный вологодским драматическим театром спектакль по Брехту, прежде всего, противоречив внутри самого себя, и, во вторую очередь, не соответствует брехтовской эстетике театра. Возможно, стоило отказаться от эффектных приемов в пользу человеческого разговора, чтобы сохранить искреннее тревожное звучание и трагическое мироощущение бытия человека, лишённого веры.

Шесть спектаклей специальной программы «Истории+» представили театры кукол. Они поведали самые разные истории — от классических сказочных сюжетов, решенных в оригинальном постано-

вочном ключе (**Творческое объединение «Таратумб», Вологодский областной театр кукол «Теремок», Московский государственный театр кукол**), до частных, буквально вписанных и разворачивающихся на фоне исторических событий. Каждый спектакль специальной программы театра кукол выходит на культурный диалог с эпохой, обнаруживая в ней противоречия и несогласия с прошлым и настоящим. Так артисты **Ивановского областного театра кукол** представили спектакль «**Левша**», сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе, почти полностью в живом плане. Режиссер, заслуженная артистка РФ **Елена Иванова** рассказала на материале повести **Николая Лескова** трагедию народного характера, не разрабатывая подробно образ самого Левши, но создавая эскизные зарисовки из узнаваемых черт императоров: оттопыренный пальчик первого, шпицрутены и военизированная политика второго. Ироническая интонация, подканная самим автором, раскрывается в спектакле через стилистику лубка. В карикатурных образах представителей власть имущих чувствуется прямой критический посыл режиссера, актуально откликающийся в современности, хотя спектакль поставлен в 2017 году.

Теневой театр используется здесь и как драматургический постановочный прием открытого сценического монтажа. В одной из сцен государь-император самолично протянул ручку с ключом в живом плане, чтобы привести в движение нимфозорию, а танцевала блоха уже на стене под восторженные «охи» публики.

Мир кукол в «Левше» гораздо беднее, менее подвижен и психологически разработан, чем живой план. Куклы и люди в этом сценическом пространстве находятся в подчинительных, иногда пренебрежительных отношениях человека реального к его кукольной миниатюре. Тульский мастер Левша небрежно подхватывает и швыряет своего маленького друга, как бы демонстрируя эти подчинительные связи между властью имущими и людьми простыми. Пра-

витель играет в игрушки, управляя государством, словно невзначай.

Совершенно иные отношения между человеком и куклой выстраиваются в спектакле «**Птифуры. Бабушки**». **Санкт-Петербургский театр «Кукольный формат»** рассказал трогательную историю о душевных и не очень, добрых и вредных, скучающих и веселых, одиноких старушках-веселушках. В исполнении актеров **Екатерины Ионас, Кирилла Смирнова** и **Татьяны Ионас** появились такие хрупкие, прозрачные, ускользающие образы самых разных бабушек, окружающих нас ежедневно, негласно определяющих наш внутренний моральный закон — признания и уважения мудрости. Режиссер **Анна Викторова** выстраивает драматургию спектакля не на сквозном сюжете и даже не на фрагментарных мини-историях. Она переносит смысловой акцент на взаимоотношения, которые возникают между артистами, куклами и зрителями. В этой связи каждый является активным соучастником действия, наполняющегося живыми чувствами и эмоциями. Таким образом, сюжет становится второстепенным, а чувства первостепенными.

«Звездное небо надо мной и моральный закон во мне», — слова **Иммануила Канта** могли бы стать своеобразным девизом фестиваля «Голоса истории», исследующего сознание и восприятие человека в пространстве и времени. «Необозримую даль расширяет связь, в которой я нахожусь, с мирами над мирами и системами систем, в безграничном времени их периодического движения, их начала и продолжительности». Устремляясь на эти поиски первооснов бытия сквозь художественные структуры, вопрошаем вслед за героями спектакля «Левша»: «Где наша Россия?» и отвечаем: под открытым небом, там, где разворачивается такой очень нужный фестиваль — «Голоса истории».

Лейла САЛИМОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ИСКУССТВО ОБОГАЩАЕТ

Фестиваль-конкурс «Театральная весна» (Владикавказ)

Думала ли когда-нибудь маленькая **Амелия Вирко**, сама напоминающая сказочный персонаж, что за роль **Зайчика** награду ей будут вручать именитые мастера сцены – председатель Союза театральных деятелей Северной Осетии, заслуженный артист РФ **Казбек Губиев** и народный артист РФ, художественный руководитель Академического русского театра имени Евгения Вахтангова **Владимир Уваров**.

Фестиваль-конкурс «Театральная весна» – долгожданное событие для народных театров и любительских коллективов рес-

К. Губиев, В. Уваров и юная актриса Амелия Вирко



публики. В нынешнем году он отличился и количеством участников в возрасте от 5 до 30 лет, и качеством представленных заявок. Это еще раз подтверждает, что **Владикавказ** по-прежнему остается культурной столицей **Северного Кавказа**, где любят и ценят театр, способствуя рождению и становлению новых творческих студий.

Одним из самых молодых экспериментальных коллективов Владикавказа – «Школой кино и театра» (ШКиТ) – руководит **Лейла Теблоева**, предоставившая под театральную студию свой небольшой домик. Здесь репетируют и ставят спектакли, которые проходят с неизменными аншлагами. «Я сама росла в творческой атмосфере, мои родители дружили с нашими любимыми актерами, и мне важно было это сохранить и продолжить, – рассказывает Лейла Теблоева. – Большую роль в жизни студии играет республиканский СТД, и я хочу поблагодарить его руководителей за внимание и помощь».

Подведение итогов «Театральной весны» прошло в торжественной атмосфере, в зале собрались участники и номинанты со всей республики. Приветствуя победителей конкурса, **Казбек Губиев** поздравил всех от имени министра культуры РСО-Алания **Эдуарда Галазова** и подчеркнул, что этот фестиваль – знаковый. Он дает представление о творческом процессе в самых разных районах Северной Осетии и в Южной Осетии, показывает, с каким настроем работают режиссеры и актеры любительских театров. По словам **Владимира Уварова**, в республике, которая всегда славилась и гордилась своими талантами, не может быть по-другому.

Мнение жюри озвучил его председатель, член правления Союза, народный артист РСО-Алания **Эдуард Дауров**: «Мы смотрели абсолютно заинтересованным, внима-



«Волк и семеро козлят». Театр «Солнечный город для солнечных детей» (Моздок)



«Ханты цагъд». С. Агаева, Ф. Мирикова, А. Цаллагова. Народный театр им. Ф. Каллагова (с. Чермен)

тельным и доброжелательным взглядом все спектакли. Смотрели критически, а потом в мягкой, дипломатичной форме обсуждали: ведь каждый, кто вышел на сцену, не говорит, что он самодеятельный артист — он уже сделал заявку. И я убежден, что после таких конкурсов у любительских коллективов появляется мотивация к репетиционному процессу, они растут в творческом плане».

Участники фестиваля были распределе-

ны по трем категориям: взрослые, инклюзивные и детские коллективы. Спектакль «Желание Паша» по пьесе Д. Туаева, сыгранный артистами Октябрьского РДК, признан лучшим (режиссер Алина Макиева). В номинации «Лучшая режиссура» победил Андрей Кокоев, поставивший с артистами «ШКиТ» «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. За работу в спектакле «Весенняя песня» Батырбек Козыров из



«Коста». Детская театральная студия (Южная Осетия)

с. Тарское награжден в номинации «Лучшая мужская роль», а приз «Лучший актерский ансамбль» вручили актрисам **Народного театра им. Ф. Каллагова** из с. Чермен, сыгравшим на «Театральной весне» спектакль «Ханты цагъд» (режиссер **Георгий Гадзаов**). В числе других победителей – театр-студия «Триумф» из **Моздока** (лучшее музыкальное оформление спектакля «Пир во время чумы» **А.С. Пушкина**), Народный театр-студия «Вариант» **Северо-Кавказского горно-металлургического института** («Лучший молодежный ансамбль») и другие.

Лучшими инклюзивными коллективами жюри признало театр «Босые души» (спектакль «Пир во время чумы» **А.С. Пушкина**, режиссер **Виктория Бокоева**) и театр-студию «Солнечный город для солнечных детей» (спектакль «Волк и семеро козлят», режиссер **Елена Давыдова**) из **Моздока**. Спектакль «Коста» детского театрального коллектива из **Южной Осетии** в постановке **Натии Чохели** назван лучшим

в своей возрастной категории, а театр «**Саптирикон**» из **Дигоры** за спектакль «**Заяц и ВОЛКшебство**» отмечен в номинации «Лучшая режиссура». Помимо дипломов лауреатов, на «Театральной весне» вручались грамоты **СТД РСО-Алания**.

В церемонии награждения участвовали известные в Северной Осетии театральные деятели, среди которых лауреат Государственной премии им. К.Л. Хетагурова **Роза Бекоева**, заслуженный артист РФ **Ахсар Бекмурзов**, народный артист РСО-Алания **Владимир Дудиев**, заслуженная артистка РСО-Алания **Анжелика Круглова** и другие. Обращаясь к участникам фестиваля, **Роза Ясоновна Бекоева** сказала: «Искусство обогащает наш духовный мир, и каждый человек в искусстве к этому стремится. Хочется пожелать творческим коллективам – и профессиональным, и самодеятельным, чтобы там работали люди, самозабвенно любящие театр и преданные ему».

Лолита МАМИЕВА

УПРАЖНЕНИЯ В ГЕНИАЛЬНОСТИ

Театр имени Евгения Вахтангова начинает отсчет нового этапа своей истории. И вступает в него, не теряя собственного достоинства и уважения публики. Труппа обратилась в Министерство культуры с просьбой дать возможность какое-то время работать без художественного руководителя. Главный довод коллектива — Кирилл Крок как директор, Юрий Бутусов как главный режиссер и художественный совет театра в состоянии обеспечить нормальный творческий процесс. Во всяком случае — в обозримом будущем. Надо отдать должное министру Ольге Любимовой. Она приехала в театр, выслушала мнение коллектива и — случай практически уникальный в нынешней театральной повседневности — согласилась с аргументами вахтанговцев. Благоразумие и трезвая оценка ситуации позволили разрешить сложную проблему оптимальным образом. Нельзя не признать, что в данный момент отечественный режиссерский корпус не может выдвинуть фигуру, способную возглавить театр, больше десяти лет являющийся очевидным лидером в негласной таблице рангах российской сцены.

Так совпало, что первая премьера «новой истории» вахтанговцев состоялась буквально через три дня после знаменательной «встречи в верхах». Пьесу «Обратная сторона медали» Флориана Зеллера, одного из самых востребованных сегодня французских драматургов, поставил актер Эльдар Трамов, ассистировавший Римасу Туминасу на спектакле «Война и мир». Дебют Эльдара в режиссерском амплуа мог состояться несколькими годами ранее, когда Туминас собирался ставить спектакль «Мать и сын» — своего рода сюиту из фрагментов мировой литературы, объединенных общей темой. Тогда Трамов уже начал было репетировать отрывки, но в жизнь этот замысел воплощен не был. А через какое-то

время Туминас предложил ему стать ассистентом на «Войне и мире».

Почему именно Трамову — актеру, а не кому-то из своих многочисленных учеников? Все они оказались заняты собственными постановками? Или выросли настолько, что ассистентура даже на такой постановке их не прельстила? Не исключено. Тем не менее, рискнем предположить, что была и причина иного порядка — безграничная преданность Трамова родному театру и его исключительный внутренний слух. Он ловит малейшую неточность, не говоря уже о фальши, будь то актерская игра, световая и звуковая партитура. Возможно, именно этот профессиональный максимализм и пришелся по душе Туминасу. Как бы то ни было, Римас Владимирович еще в ходе работы над романом Толстого благословил своего соратника на самостоятельную постановку.

Выбор Трамова пал на «Обратную сторону медали» Зеллера, которая в России ни разу не ставилась. Написана она еще в 2016-м, на два года раньше «Сына» — последней части знаменитой «семейной трилогии» («Мама» — 2010, «Папа» — 2012), прочно обосновавшейся на отечественных подмостках. Эта пьеса демонстрирует нам драматурга, не похожего на автора увенчанных разнообразными наградами «Мамы-Папы-Сына». Да, перед нами снова психологический триллер на бытовой почве, но на сей раз не макабрический, а ироничный. Зеллер словно забывает о своей неизбежной мизантропии. Не стремится загнать своих персонажей в глухой угол, откуда нет выхода, разве что в психиатрическую клинику или небытие. Наоборот, искренне им сочувствует, позволяя находить вполне приемлемые способы решения проблем, которые он обрушивает на их головы. И даже разрешает себе шутить и смеяться вместе с ними.



«Обратная сторона медали». Даниэль — Е. Князев, Эмма — А. Домская

Единственное, в чем драматург остается верен себе, так это в пристрастии к внутренним монологам. Он и на этот раз отмеривает их с неописуемой щедростью. Впрочем, чрезмерными они не выглядят: в том положении, в каком оказались герои, только самому себе и можно признаться, что ты чувствуешь на самом деле. Ситуация, как это обычно и бывает у Зеллера, обыденна. Даже банальна. В гости к «академической» паре (он — солидный литературный редактор, она — преподает всемирную историю в университете), уже лет двадцать пребывающей в добропорядочном и скучном браке, является давний друг семьи, только что покинувший умницу-жену ради юной сексапильной красотки — то ли барменши, то ли стриптизерши.

Белое и черное. Мечта и реальность. Лицевая сторона, выставляемая на всеобщее обозрение, и оборотная, которую нужно понадежней спрятать от посторонних глаз. Сценограф и автор костюмов **Максим Обрезков** и художник

по свету **Александр Матвеев** оперируют только двумя цветами. Но так искусно, что они играют десятками оттенков, передавая тончайшие нюансы переживаний персонажей. Всполохи синего и красного в «немых сценах» только усиливают впечатление. На сцене ничего лишнего. Антрацитово-черное кресло — «камера-одиночка» — где время от времени уединяются герои, чтобы поговорить с собой по душам. Кипенно-белый диван — арена для гладиаторских боев по схеме двое против одного (больше трех человек на нем просто не уместится). И сервировочный столик, уставленный бутылками и бокалами, на дне которых персонажи пытаются найти истину. Каждый — свою.

Очаровательная дурочка Эмма (**Ася Домская** пунктиром намечает в своей героине «архетип» Мерилин Монро) совсем не так глупа, как кажется на первый взгляд. Она понимает: чтобы заарканить стареющего бонвивана, уставшего от семейной рутины, большого ума не



Сцена из спектакля

требуется. Однако добычу нужно удерживать на аркане как можно дольше, и одних только длинных ног для этого недостаточно. Оставшись наедине с собой, Эмма стирает с лица привычную гримаску капризной куколки и с аптекарской точностью взвешивает — нужно ли ей завоевывать расположение высокоумных друзей своего избранника, и как ей, девушке из низов, этого добиться. С хозяином дома все просто и ясно. Превратить его жену из злейшего врага в надежного союзника куда сложнее, но находчивая барышня и с этим справилась поистине гениально.

Темпераментный Доминик (**Игорь Карташёв** сделал своего героя эдаким постаревшим Элвисом Пресли) должен доминировать во всем и над всеми. Двадцать лет он демонстрировал свой идеальный брак, хотя в действительности у них с женой было мало общего. Из года в год тратит отпуск, чтобы лазить по обожаемым ею горам, вместо того, чтобы валяться на пляже и плескаться в мо-

ре! Неудивительно, что, когда сжатие достигло предела, пружина распрямилась, вдребезги расколошматив образцово-показательную «витрину». Доминик в рисунке Карташёва — школяр, сбежавший с уроков в луна-парк. Но для Доминика наслаждение обретенной свободой будет полным, только если у его торжества есть зрители. Он и в гости напрашивается не столько для того, чтобы легализовать свою пессию, сколько хочет вызвать зависть у старого друга. Возлюбленная — самая юная, какую только удалось раздобыть. Новый «прикид» — самый экстравагантный, какой он может себе позволить. Новая квартира — с самой шикарной верандой во всем Париже, откуда открывается самый прекрасный вид на Эйфелеву башню. Летний отпуск — на самом роскошном морском курорте в самом уютном домике на самом синем побережье. И даже себе Доминик не признается, что на самом деле совсем не так счастлив, как хотел бы...

А что же лучший друг Даниэль? Герой



Даниэль — Е. Князев, Эмма — А. Домская, Доминик — И. Карташёв

Евгения Князева претерпевает все муки ада, положенные человеку инфантильному. Редактор крупного издательства, он живет в мире большой литературы (для поддержания разговора он намерен выяснить у Эммы, любит ли она Бальзака!), тем и счастлив. Кургузый пиджачок и брюки, которые ему откровенно коротки, судя по всему, помнят Даниэля достаточно юным, и он пребывает в счастливой уверенности, что сей комплект одежды его стройнит и молодит. Во всем, кроме профессии, он беспомощен и нерешителен, как дитя малое. И его вполне устраивает, что функции строгой «няни» взяла на себя жена — умная, решительная и достаточно деликатная, чтобы не дать своему питомцу заметить размеры «манежика», в котором тот существует. Он, возможно, так и умер бы в счастливом неведении, если бы не авантюра Доминика. С этого момента Даниэль попадает в мертвую зыбь гамлетовских вопросов. Чего стоит их с

Домиником дружба? Что делать с желаниями, которые пробудила в нем Эмма? Как сохранить свой «манеж», такой привычный, удобный и уютный? Он найдет ответы. И убедит себя в том, что выиграл партию. И даже сочтет себя гением.

Изабель (**Яна Соболевская**) не станет его разуверять. Как и муж, она играет сразу на трех шахматных досках. Но Даниэль, ведомый своей инфантильностью, все три партии решает одинаково — отказавшись от журавля в небе ради синицы в руках. А Изабель принимает вызов и приводит каждую из партий к блистательному эндшпилю. Вот кому в гениальности не откажешь. Ей с самого начала был не по душе этот визит. С женой Доминика они одного поля ягоды, а тут девица с пониженной социальной ответственностью, зато во всем блеске юности и безмозглости. Университетской даме забальзаковского возраста — пусть с идеальной фигурой и отменным вкусом — на этом поле конкурировать практически



Изабель — Я. Соболевская

невозможно. Но Изабель не из тех, кто сдаётся без боя. Не оплакивать свой возраст, а сделать молоденькую вертихвостку подружкой для походов на фитнес. Не скрипеть зубами от злости, видя в друге дома дурной пример для своего мужа, а по капле вливать ему в уши сомнения в безоблачности и незыблемости его собственного счастья. Не истерить по поводу перспективы оказаться брошенной женой, а при каждом удобном случае дипломатично наводить на мысль, что сладостное опьянение юной страстью неизбежно заканчивается тяжким похмельем, которое солидному мужчине совсем не к лицу. Или просто напомнить этому мужчине, что вы с ним когда-то и в самом деле любили друг друга. Яна Соболевская вместе со своей героиней демонстрируют блистательное сочетание в прекрасном поле ума, решительности и... все побеждающей женственности. Не в этом ли и заключается секрет нашей гениальности, милые дамы?

В первом режиссерском опыте Эльдара Трамова, безусловно, прослеживается сильное влияние Туминаса — та же сдержанность в решении мизансцен, та же лаконичность графического решения пространства. Есть даже «человек театра» (героиня **Светланы Йозефий** обозначена просто — Она), вмешивающийся в происходящее в нужный момент. Но в отличие от Туминаса, режиссера-философа, Трамов ищет себя как режиссер-практик. Судьбы конкретных людей его волнуют больше, чем экзистенциальные обобщения. «Копирование» работ выдающихся предшественников — неотъемлемая часть постижения ремесла. Трамов не боится быть учеником, будем надеяться, что у него хватит смелости стать мастером. Во всяком случае, заявка сделана.

Виктория ПЕШКОВА
Фото Валерия МЯСНИКОВА

«СЦЕНЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ЖИЗНИ»

Спектакль «Дядя Жорж» в постановке **Сергея Газарова** на сцене **Московского театра Сатиры** основан на двух пьесах **А.П. Чехова** — «Леший» и «Дядя Ваня».

Для Сергея Газарова, ставшего художественным руководителем Театра Сатиры после объединения с театром «Прогресс», это своего рода дебют — первая постановка на сцене объединенного театра, в которой заняты актеры двух трупп, и первое обращение режиссера к чеховской драматургии.

Драматургия Чехова нечастый гость на сцене Театра Сатиры. В 1983 году **Валентин Плучек** поставил на малой сцене театра камерный и проникновенный спектакль «**Вишневый сад**» с тогдашними корифеями театра — **Анатолием Папановым, Андреем Мироновым, Георгием Менглетом, Борисом Плотниковым**. Хотелось, чтобы таких серьезных, «классических» спектаклей в Театре Сатиры было больше и поэтому на возвращение чехов-

ской драматургии в эти стены, конечно, возлагаются определенные надежды.

В чеховском спектакле Сергея Газарова соединены две версии одного сюжета. Пьеса «Леший» была написана Чеховым в 1889 году для бенефиса актера Александринского театра **Павла Свободина**. В имение, где после смерти жены живет Войницкий (в этой пьесе его зовут Егор), приезжает профессор Серебряков, бывший муж его умершей сестры с дочерью Соней и молодой женой Еленой Андреевной. Рядом, в деревне живет помещик Михаил Хрущов по прозвищу Леший, в которого влюбляется Соня. Серебряков предлагает продать имение, в которое вложены деньги Войницкого, и лес, который так любит Хрущов. Возникает конфликт, и Войницкий кончает с собой. После премьеры спектакля критики обвиняли Чехова в том, что он вывел в пьесе семью **Алексея Суворина**, у которого тоже была молодая жена и непростые семей-

«Дядя Жорж». Сцена из спектакля





Войницкий — Ф. Лавров, Марья Войницкая — Н. Корниенко

ные отношения. «Леший» в свое время на театральной сцене успеха не имел.

В 1897 году была опубликована пьеса «Дядя Ваня», в которой главный герой — Войницкий (теперь уже Иван). Помещик Хрущов становится доктором Астровым, Соня живет вместе с дядей и безнадежно влюблена в Астрова. Финальный монолог Сони «Мы отдохнем...» — одна из вершин чеховской драматургии, и каких только интерпретаций его исполнения не существует в современном театре.

В 1899 году «Дядю Ваню» поставили в Московском Художественном театре. Войницкого играл **Александр Вишневский**, Серебрякова — **Василий Лужский**, Астрова — **Константин Станиславский**. Пьеса «Дядя Ваня» по праву считается одной из вершин чеховской драматургии.

Не изменив у Чехова ни слова, режиссер Сергей Газаров большую часть текста берет из «Лешего», сохраняет всех персонажей этой пьесы, хотя меняет помещика Хрущова на доктора Астрова, приводит главного героя Войницкого к трагическому финалу, но часть важных

смысловых акцентов переносит из «Дяди Вани».

«Парадоксы» чеховской драматургии — после самоубийства главного героя зрители ждут еще целый акт, а жанр обозначается как «комедия». Свой спектакль Газаров называет «сценами из деревенской жизни», но и от определения «комедия» не отказывается, представляя вполне «классический» чеховский спектакль, в котором герои просто «едят, пьют, а в это время складываются и разбиваются их жизни».

Пространство сцены разделено на две части легкими прозрачными занавесами, создающими атмосферу летнего дачного дня или вечера (художник **Александр Боровский**). Здесь на первом плане будут проходить все главные события спектакля. В глубине — живой оркестр. Там, на глазах у зрителей персонажи после самоубийства Войницкого будут переодеваться в черные одежды. Герои облачаются в показной внешний траур, но ничто не меняется в их внутренней жизни.

Режиссерский стиль Газарова часто тяготеет к гротеску, буффонаде. Не обошлось



Войницкий (дядя Жорж) — Ф. Лавров

без трюков и музыкальных вставных номеров и в чеховском спектакле. Здесь и страстный танец на столе Елены Андреевны, жгучее танго дяди Жоржа, его же розыгрыш задремавшего Серебрякова, когда он в маскарадном костюме в образе смерти представляет тому к горлу бутафорскую косу, испугав не на шутку, и многое другое.

Такая «карнавальность», «обнажение» театральных приемов в некоторых местах сбивает «полусонное течение деревенской жизни», но иногда кажется неорганичным «вставным номером». Нельзя назвать удачным введение шумного цыганского табора, вваливающегося на сцену в самом начале. Возможно, это безудержное веселье, вольная стихия призвана на сцену, чтобы подчеркнуть контраст спокойному болотному существованию в доме Войницких. Но чересчур уж размашисто, в стиле лубка и почти кичча выстроена эта сцена, слишком в лоб бьют некоторые режиссерские приемы. Достоинства и сильные стороны спектакля все-таки не в этом.

Спектакль интересен своими актерскими работами. Режиссер занимает в спектакле

ведущих артистов Театра Сатиры. Вместе с цыганами на сцене появляется бесшабашный Федор Орловский (**Игорь Лагутин**). Взрывной темперамент и харизматический талант актера создают персонаж необыкновенной силы, но его энергия растрчена на безудержный разгул и пьянство. Он не старается притвориться положительным героем, в отличие от окружающих, старательно изображающих хороших людей, но слабости невольно толкает их на неблагоприятные поступки. Именно Федор, напропалую идущий к своим целям, противостоит остальным чеховским персонажам, создает то избыточное напряжение, когда выстрел Войницкого уже кажется неизбежным.

Марья Войницкая — маменька «дяди Жоржа» — **Нина Корниенко**, актриса, обладающая и лирическим, и ярким комедийным талантом. Она семенит, суетится, пытается вмешиваться в события, но вся эта суета впустую. Небольшая роль, но очень значительная и в биографии самой актрисы. Это ее первая встреча с Чеховым, как и у актера **Юрия Васильева**, играющего профессора Серебрякова.



Иван Орловский — С. Серов, Серебряков — Ю. Васильев

Серебряков — самый отрицательный персонаж в этом спектакле. Актер подчеркивает чудовищный эгоизм своего героя, доходящий до комизма и даже карикатуры. «Статуя командора», преисполненная собственного ложного величия. Но и «статуя» бывает способна на вспышки гнева и непредсказуемые эмоции, когда себялюбие и самолюбование не находят должного почитания.

И, конечно же, мы не увидим здесь «классического» доброго, душевного Войницкого. Дядя **Жорж Федора Лаврова** — неудачник и неврастеник, грубый и резкий, обострение душевного кризиса он переживает остро, непримиримо к окружающим, загоняя себя в угол, из которого нет выхода.

Однозначно беспринципным циником выглядит здесь Астров — он же **Леший** — **Сергей Шнырев**. Обязанности доктора он исполняет не слишком ревностно, но и проблемой сохранения лесов, кажется, тоже не очень озабочен. Он влюблен в Елену Андреевну, но готов ответить и на чувства Сони.

В ансамбле спектакля убедительно смотрятся и недавние выпускники театраль-

ных вузов **Ангелина Стречина** (Соня) и **Артемий Соколов-Савостьянов** (Желтухин). Чувственная красавица Елена Андреевна (**Александра Мареева**) — сумасбродная красавица, в которую влюблены трое мужчин. Птица из клетки, готовая вырваться на свободу, уже почти сбегит на волю, но добежит только до границы соседнего леса.

Финал спектакля режиссер берет из «Лешего». После самоубийства дяди Жоржа — почти водевильное ожидание двух ближайших свадеб. Федор Орловский согласен на брак с влюбленной в него Юлей Желтухиной; Астров, наконец, обратил внимание на Соню.

Финальная реплика Астрова «Пусть меня не любят, я полюблю другую!», обращенная и к Елене Андреевне, и к Соне окончательно возвращает сюжет к первому варианту чеховской комедии. А деревенская жизнь продолжается катиться по накатанному руслу...

Галина СТЕПАНОВА
Фото Александры АВДЕЕВОЙ

МЕЧТАТЬ, ЛЕТАТЬ, ИГРАТЬ

«**Незнайка и его друзья**» под занавес 41-го сезона **Московского драматического театра «Сфера»** — веселое, полное приключений путешествие в Цветочный город. Те, кто пришли на премьерный спектакль со своими детьми (возрастной ценз на программке — 3+), встретились с любимыми героями детства, а если кто-то из представителей юного поколения еще не был знаком с обаятельными коротышками из трилогии **Николая Носова**, теперь наверняка добавил их к своим сегодняшним кумирам — ежу по имени Соник из комиксов и мультсериалов, роботу Валли, пер-

сонажам компьютерных игр Brawl Stars и другим виртуальным существам.

Нужно сказать, что судьба центрального персонажа этой истории — Незнайки — поистине удивительна. В русской литературе он появился в 1889 году благодаря детской писательнице **Анне Хвольсон**. Вначале она придумала тексты к комиксам канадского художника-иллюстратора **Палмера Кокса**, затем написала сказку «**Царство малюток**», куда поселила уже полюбившегося читателям Незнайку, и эта книга переиздавалась вплоть до событий 1917 года. В начале 1950-х непоседливый человечек с дореволюционной историей вошел в советскую ли-

«Незнайка и его друзья». Сцена из спектакля





Незнайка — Д. Триумфов

тературу, обрел в произведениях Носова именно тот образ, который знаком людям разных поколений, а потом легко нашел общий язык и с детьми нового тысячелетия. Оранжевая рубашка, зеленый галстук и невероятных размеров голубая шляпа Незнайки вполне соответствуют его жизнерадостному характеру. Такой он и в новой работе **Александра Коршунова**. Режиссер взял за основу пьесу Носова «**Незнайка учится**» и поставил «веселые сказочные истории про коротышек» в сценической редакции театра «Сфера», включив в них «маячки» из первого романа трилогии.

Для декораций и костюмов художник спектакля **Ольга Коршунова** выбрала самые яркие краски и вписала в небольшое пространство «Сферы» утопающий в цветах городок. Здесь дорожки вымощены булыжником, газоны аккуратно пострижены, на окнах сказочных домиков уютные занавески в горошек, и по ве-

черам в них зажигается теплый свет. Маленький оркестрик из фортепиано (**Павел Герасимов**), скрипки (**Анна Тимченко**) и флейты (**Марат Гумеров**) наполнил этот придуманный мир живой музыкой, и он стал реальным (автор музыкального оформления спектакля Павел Герасимов включил в него песни **Владимира Шаинского** и собственные сочинения).

Кажется, актеры примеряют образы своих коротышек шутя и дурачась, но в каждом прорастает особый характер, угадывается личная история. Например, Гуся **Сергея Загорельского** — талантливый маэстро и терпеливый наставник. Жители Цветочного города, разбившись по голосам, следят за его дирижерской палочкой и вдохновенно поют про кузнечика. И эта знакомая и любимая многими песенка становится своего рода эпиграфом к спектаклю, в котором без назидательности рассказывают о настоящей дружбе и умении при-



Цветик — Н. Спиридонов

знавать ошибки, о радости общего дела и счастье творчества.

Обитателей «царства малюток» можно условно разделить на «взрослых» и «детей». У первых уже есть жизненная цель, они профессионалы того или иного дела, и собственным примером помогают подрастающему поколению найти свой путь. Доктор Пилюлькин **Антон Антипова** даже в сложных ситуациях не теряет самообладания, и абсолютно ясно, что здоровье коротышек в надежных руках. Ассистирует медбрат Пончик (**Даниил Толстых**), но ему еще многому предстоит научиться. Механик Винтик **Алексея Суренского**, в отличие от восторженного помощника Шпунтика (**Илья Ковалев**), сдержан и максимально погружен в мир механизмов. Но стоит ему сесть за руль своей «рыбки», он превращается в лихого водителя и абсолютно счастливого человека. За внешней суровостью этого персонажа скры-

вается добрая душа, и не случайно Винтик прощает Незнайке выходку с разбитым автомобилем.

Истинными служителями муз предстают художник Тюбик **Дмитрия Бероева** и поэт Цветик **Никиты Спиридонова**. В их серьезных размышлениях об искусстве звучит главное: за любой картиной или стихотворением стоит упорный труд с мучительными поисками нужных красок, оттенков, строк. У таланта Цветика немало поклонников, Мушка **Екатерины Богдановой** и Кнопочка **Дарьи Затеевой** вообще готовы слушать его декламации день и ночь, а он любит уединение и тишину, вдохновение ищет в предзвездном состоянии природы. Подбирая рифму к слову «мечтать», поэт включает в творческий процесс зрителей, и дети с радостью откликаются — «летать», «играть»...

В обилии интересных дел и увлечений такой разносторонней личности,



Сцена из спектакля

как Незнайка, определиться с выбором трудно. Он мечтает научиться музицировать, рисовать, слагать стихи и управлять автомобилем не хуже Винтика, но стрелки его внутренних часов возвращаются с удвоенной скоростью. «Взрослые» коротышки искренне готовы делиться знаниями, но у него просто нет времени на полное погружение. **Дмитрий Триумфов** играет своего Незнайку настолько достоверно, что при первом же появлении на сцене кто-то из зрителей удивленно воскликнул: «Это же просто мальчик!» И дело не в подходящей фактуре артиста, а в той искренности, с которой его персонаж познает окружающий мир.

Обладатель голубой шляпы всегда открыт к новому опыту, восхищается возможностью извлекать из медной трубы громкие звуки, соединять слова в веселые стихи-дразнилки, писать портреты

жителей Цветочного города, точно подмечая характерные черты каждого и создавая в итоге замечательные дружеские шаржи. В желании сделать для всех сюрприз и устроить выставку только одно — чтобы было весело. Судя по тому, как коротышки реагируют на его произведения, можно утверждать, что автор, несомненно, талантлив. Но главное, Незнайка никому не завидует, ни на кого не обижается, искренне переживает из-за неудач и, несмотря ни на что, верит в себя. Впрочем, в Цветочном городе не умеют всерьез злиться и легко прощают ошибки, как и должны поступать настоящие друзья. В этот надежный круг театр «Сфера» включает всех, кто приходит на премьерный спектакль и оказывается в атмосфере чистой радости.

Елена ПЛЕБОВА
Фото Елены МОРОЗОВОЙ

«ВО ИМЯ ОТЦА, И СЫНА, И ЛЮБВИ...»

В августе праздновали **85-летний юбилей Александра Вампилова**. Его давно нет с нами, но он оставил совершенный и глубокий Театр. Пьесы **«Провинциальные анекдоты», «Прощание в июне», «Старший сын», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске»** и свою пронзительную, трогательную и чуткую к человеческой боли прозу, через которую он вступил в литературу.

О творчестве, о постановках произведений драматурга на сцене **Иркутского ТЮЗа им. А. Вампилова** я беседую с директором и режиссером театра, заслуженным работником культуры РФ **Виктором Токаревым**, который играл в вампиловских пьесах и неоднократно их ставил.

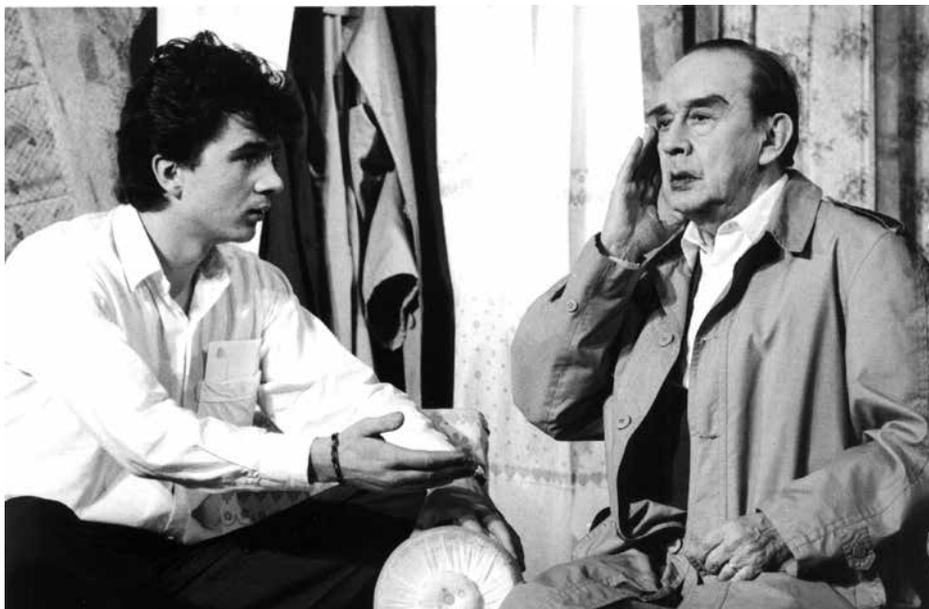
— **Виктор Степанович**, много лет вы обращаетесь к творческому наследию **Александра Вампилова**. Расскажите, пожалуйста, об истории постановок, как рождались замыслы, с чего все начиналось?

— Знакомство и любовь к творчеству Вампилова началась давно, еще со студенческих лет театрального учили-

Виктор Токарев



ща. В то время в драматическом театре им. Н. Охлопкова шли спектакли в постановке Бориса Преображенского «Прошлым летом в Чулимске» и в постановке Владимира Симановского «Старший сын». А позже, став артистом, я сам уже был занят в постановках ТЮЗа, например, в «Прощании в июне» играл музыканта Шафранского. Такой персонаж был у Вампилова в одном из вариантов этой пьесы. А уже в 1997 году, когда я получил диплом режиссера, мне предложили постановку «Старшего сына» в ТЮЗе. Я не отказался. Мною уже было поставлено несколько сказок: «О царе Салтане», «О мертвой царевне и семи богатырях», «Снегурочка» Островского, «Конек-Горбунок»... И вдруг Вампилов... Конечно, опасения были, но когда я окунулся во все то, что оставил нам Александр Валентинович, перечитав все его пьесы, наброски, черновики, вторые и третьи варианты некоторых пьес, рассказы и записные книжки, меня покорила среди всего этого богатства пьеса, которую я называю «божественной» — «Старший сын». Покорило слово Вампилова, отточенное, отшлифованное, с глубокой мыслью, причем, казалось бы — простая реплика, но за ней что-то такое стоит, и ты начинаешь чувствовать, что это не просто текст, это некий образ и парадоксальность си-



«Сарафановы» в постановке В. Токарева. Васенька — А. Корниенко, Сарафанов — Э. Корсаков. 1997

туации, которую надо для себя понять, разгадать. В первой моей версии «Старшего сына» Сарафанова должен был играть народный артист РФ Вениамин Александрович Филимонов. Он был моим педагогом по театральному училищу. Мы прошли весь репетиционный процесс и вышли на сцену спектакля. Он репетировал роль блестяще, и мне было интересно работать с таким большим мастером. Филимонов много сделал для спектакля. Я тогда уже постепенно определился, что главная роль в спектакле не Бусыгин, а именно Сарафанов. Его я ставил впереди, потому что наступали времена, когда Сарафановы как личности, как человеческие типы, начали активно исчезать из нашей жизни. Больше появлялись такие персонажи, как Сильва. А вот Сарафановы, люди без кожи, с оголенными нервами, с открытой душой и сердцем, доверчивые, способные на сопереживание и сочувствие, принимающие чужую беду, как

собственную, уходили. Тема человеколюбия становилась непопулярной, потому что все индивидуализировались, каждый сам за себя и для себя, лишь бы выжить. Люди стали отгораживаться не только металлическими решетками и дверями, но и такими, образно говоря, железобетонными окопами, из которых можно постреливать, и в которые не прилетит ничего в ответ. Общество стало разобленным, и эта тенденция только усиливалась с каждым годом. А что касается личности самого Сарафанова, мне очень важно было, чтобы наши зрители, в особенности молодежь, потянулись к нему, чтобы им захотелось с ним поговорить, рассказать о своих бедах и проблемах, мечтах. Потому что Сарафанов еще и большой мечтатель, чуждак. Он по-настоящему мечтает создать кантату или ораторию «Все люди — братья», и я не верю, что он думал об этом не всерьез, ведь он был хорошим кларнетистом, играл в оркестре, обла-



«Прошлым летом в Чулимске» в постановке В. Ищенко.
Валентина — О. Дерфлер. 1990

дал способностями. Уже с самой первой постановки я пытался эту мысль как-то акцентировать. Спектакль был достаточно музыкальным, легким по своей атмосфере. Нами были придуманы сцены между эпизодами. Мы воссоздали как бы говорящие картинки, положенные на музыку и, кстати, критики отмечали, что это была находка для спектакля. У Вампилова что-то оставалось за рамками повествования, а мы это ожидали и вынесли на сцену.

— *Материализовали написанное в ремарках или то, что он мысленно подразумевал?*

— Да. В общем и целом, была атмосфера весны, влюбленности, веселья. Но, к сожалению, Вениамин Александрович Филимонов не смог далее играть эту роль, погружаясь в персонажа настолько глубоко, что сердце не выдерживало, а оно у него было большое. К слову сказать, ранее он все же имел счастье сыграть Сарафанова у другого режиссера, у Вячеслава Кокорина. Спектакль назывался «Пред-

местье» и там была совсем иная трактовка, иная стилистика, форма спектакля и соответственно образ главного героя решался иначе. Так вот, когда стало понятно, что Вениамин Александрович не сможет выйти на премьеру, а спектакль уже стоял в программе первого театрального фестиваля «Байкальские встречи у Вампилова», инициированного нашим театром, раздался звонок от Эверта Дмитриевича Корсакова, замечательного режиссера и актера. Человека, прошедшего войну, как и главный герой пьесы — Сарафанов. Накануне он был в театре на сдаче спектакля, и узнав, что Филимонов не может играть, предложил свою кандидатуру. Мы начали репетировать. Спектакль понравился критикам и зрителям, были впоследствии теплые отзывы и награды. Корсакова наградили за роль Сарафанова, актера Андрея Корниенко за роль Васеньки, и меня за постановку.

— *Высокая оценка прибавила вам сил и энергии идти дальше?*

— Конечно, это окрылило, дало импульс и желание. Вскоре я взял ранние рассказы Вампилова, некоторые одноактные сценки, фельетоны, очерки, записные книжки. Читать их — одно удовольствие! Я еще и еще раз убеждался, что слово Вампилова — уникально. В его текстах даже переносить слова или как-то их переставлять — невозможно, потому что сразу упрощается и обедняется тот образ, который стоит за каждой отдельной фразой. Это особенная литература. И не случайно его называют вторым Чеховым. Это загадка, и словами ее не объяснишь. Здесь важны интуиция, ощущения...

Работая над спектаклем «Мы бежали от заката», который состоит из 13 рассказов и сцен, мы объединили их одной темой — темой первой любви. В спектакле пять парней и три девушки, которые, переходя из новеллы в новеллу, исполняют огромное количество ролей, рассказывая и погружая зрителя в судь-



«Сарафановы» в постановке В. Токарева. Васенька — Н. Кулебякин, Сарафанов — В. Елисеев. 2005

бы молодых влюбленных. К этому спектаклю нам помогали подбирать музыкальный материал однокурсники Вампилова по университету — Виталий Зоркин и Игорь Петров. Они приходили на репетиции, подсказывали мне, какую музыку любил слушать Вампилов. В спектакле звучали музыкальные композиции на стихи Николая Рубцова, Сергея Есенина. Во времена Вампилова молодежь увлекалась классической музыкой, была мода собираться компанией и слушать пластинки, такие были развлечения, но сколько пользы молодые люди получали для своего внутреннего мира, для саморазвития. Спектакль был камерным, в фойе театра мы выстраивали небольшой зал и зрителям очень нравилась такая форма. Художником был Андрей Штепин, который на фестива-

ле получил награду за лучшее оформление, а спектаклю в целом был вручен диплом «За сценическое воплощение прозы Вампилова».

Шло время, но мне не давала покоя мысль, что Сарафанов не неудачник в музыке, как многие его трактуют, а музыкант с большой буквы, и в 2005 году я вернулся к «Старшему сыну», но назвал спектакль — «Сарафановы», и это возникло не случайно. Я вычитал это название из записных книжек Вампилова. Один из вариантов «Старшего сына» — это «Мир в доме Сарафановых». Еще были «Предместье», «Свидание в предместье», «Нравоучения с гитарой»... Но я как-то заострил внимание именно на том, где Сарафанов выносятся в заголовок, мне это было ближе. Я задавал себе вопрос: кто эти Сарафановы, что за се-



«Сарафановы» в постановке В. Токарева.
Сарафанов — Н. Кабаков, Нина — Л. Ревтович,
Бусыгин — П. Савин, Васенька — П. Матушевич. 2017

мья, какие они? Я решил ввести в спектакль молодого Сарафанова, который играл на кларнете и тем самым создавал музыкальные акценты для главного героя, т. е. молодой Сарафанов как бы соединял судьбу музыканта от начала до момента, когда он продолжает мечтать создать ораторию. Он понимает, что никто кроме него ее не напишет, потому что он по-особенному ее чувствует, он знает, о чем нужно сказать людям этой музыкой. Для него важно, что «все люди — братья». Это ведь заповедь-то — Евангельская! Поэтому Сарафанов всё время рос в моих глазах и становился ближе к Богу. В пьесе Питера Шеффера у Моцарта есть фраза: «В этом и состоит наш

труд, чтобы соединить внутренний мир всех нас, слушателей и композиторов, и обратить публику к Богу». Ну чем не Сарафанов, говорящий устами Моцарта!? И пусть он не написал эту ораторию, он создал ее в своей семье. В финале спектакля Сарафанов раздавал всем персонажам ноты, и тут появлялись его друзья-музыканты как бы из прошлой жизни, когда он еще служил в оркестре. Оркестранты были в концертных фраках и начинали исполнять для него его кантату, которую подхватывали все персонажи. Музыка была написана Сергеем Маркидоновым. Сарафанова здесь уже играл заслуженный артист РФ Валерий Петрович Елисеев. Это была одна из лучших его работ. Он потом получил за нее губернаторскую премию, а когда мы были в Москве на театральном фестивале «Золотой Витязь» и показывали спектакль в Театре Российской армии на двухтысячный зал, наши артисты сумели полностью взять внимание зрителей. Президент фестиваля Николай Бурляев был доволен и сказал, что они не ошиблись, закрывая фестиваль именно «Сарафановыми». Спектакль получил Серебряный диплом, а Валерий Петрович был награжден ценным призом — позолоченными часами. Это была очень дорогая сердцу постановка.

— *Шло время, и вы снова через несколько лет вернулись к Вампилову и опять к тому же названию?*

— Да, в 2017 году. И вновь спектакль называется «Сарафановы», и героя играет уже другой актер, заслуженный артист РФ Николай Владимирович Кабаков. Это уже совсем другой Сарафанов. Он блистательно работает, он вырос до этой роли. Он музыкант, тоже объединяет вокруг себя людей, в первую очередь — семью, и образ оркестра все время присутствует на сцене. Повсюду расставлены резные попугаи. По ходу спектакля время от времени Сарафанов обращается к воображаемым музыкантам, будто что-то им объясняет. Музыку писал



Спектакль по рассказам А. Вампилова «Мы бежали от заката» в постановке В. Токарева.
 Пожилой человек — Н. Кабаков, Дочь — Л. Ревтович, 2018

на этот раз маэстро Владимир Игоревич Соколов. Костюмы актеров мы решили так, будто они сейчас должны выйти на сцену филармонии и что-то исполнить. Именно таким видит мир Сарафанов, так он себе представляет людей — приподнятыми над миром, возможно, идеализирует их, но верит в это свято. А в финале спектакля после шумных ссор и последующего примирения, когда все остаются дома, а Бусыгин в который раз опаздывает на электричку, зрители довольны, что семья не распадается, а соединяется, скрепленная ореолом добра, исходящего от Сарафанова и всех остальных, которые тоже — Сарафановы, включая и Бусыгина, и Макарянскую. И звучит его главная фраза: «Я люблю

вас всех, потому что вы все — мои дети, плох я или хорош, но я люблю вас!»

— **Виктор Степанович, а к постановке спектакля «Мы бежали от заката» вы тоже возвращались несколько раз. Принципиально внутри рисунка ничего не меняется, просто он повторяется, но с разными актерскими составами.**

— Это спектакль, где отработало не одно поколение актеров, ведь идет он с 1999 года. Только внутри него появилось, может быть, больше импровизации, юмора, иронии, легкости, потому что и поколение актеров другое и другие зрители. Мы были с ним в Монголии, в Италии на фестивале «Странствующий Арлекин». И что интересно, реакция зрителей везде была одинако-

во доброжелательна, все улыбались, а где-то и смахивали слезы, потому что темы рассказов Вампилова — общечеловеческие.

А если говорить о других постановках пьес Вампилова на сцене ТЮЗа, то у нас трижды в разных интерпретациях шло «Прощание в июне», шел спектакль режиссера из Улан-Удэ Сергея Бальжанова «Провинциальные анекдоты», Александр Гречман ставил «Прощай и здравствуй» по разным отрывкам из произведений Вампилова, его записным книжкам и сценой из «Несравненного Наконечникова». Шел на малой сцене «Дом окнами в поле» в постановке Александра Лабыгина, где было очень неординарное решение: два учителя Третьяковых, один в возрасте, другой — молодой. В ткань пьесы были введены встречи Третьякова с героинями из разных пьес Вампилова.

На театральном фестивале «ПостЕфремовское пространство» в Березниках Пермского края, спектакль получил положительные отзывы критики, а актриса Анжела Маркелова, игравшая роль Астафьевой, награждена дипломом «За лучшую женскую роль».

Хотелось бы вспомнить еще об одной постановке — «Прошлым летом в Чулимске» режиссера Александра Валериановича Ищенко. Был очень добротный спектакль, в котором Хороших играла наша народная артистка России Людмила Ивановна Стрижова. Помогала, отца Валентины — Вениамин Филимонов, Валентину — Ольга Дерфлер, Шаманова — Николай Кабаков, эвенка Еремеева — Валерий Елисеев. Был сильный актерский состав, с узнаваемой вампиловской интонацией. Сценография спектакля принадлежала Борису Дубенскому. Я очень любил этот спектакль. Как-то приезжали в Иркутск актеры столичного Театра им. М. Ермоловой во главе с главным режиссером Владимиром Андреевым, у которых шел свой «Чулимск». После спектакля они

«накинулись» на нас от переполнявших эмоций и говорили: «Ребята, какая у вас атмосфера в спектакле, какой актерский ансамбль, это настоящий Вампилов, мы его почувствовали!»

И все-таки я считаю, что мы еще мало работаем с наследием Вампилова. Мы пока не поставили «Утиную охоту». Вообще весь Вампилов должен быть в Театре имени Вампилова. Все его пьесы должны идти у нас.

— *Мы с вами говорили об Евангельском начале, заложенном в произведениях Александра Валентиновича, но рос он и формировался как писатель в эпоху атеизма, безбожия, когда все разговоры на эту тему пресекались...*

— А это жило в Александре Вампилове на генетическом уровне. Мы же знаем, что его предки по линии отца и матери были духовными лицами. Дед по линии отца был ламой, по линии матери — православным священником. Это просто так не проходит, это все заложено в его генетической памяти, в его корнях. Заповедь — «Возлюби ближнего своего, как самого себя» — главная в его творчестве. А если рассуждать еще глубже и вернуться к «Старшему сыну», то поиски того, что могло бы крепить семью и дом, привели драматурга к отражению основного христианского постулата, идее Троицы: «Во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа», где отец — глава обычного семейства, сын — старший сын, преемник отцовских идеалов, святой дух — любовь. Вот оно — триединство по Евангелию, вот где для режиссеров — поле непаханое для размышлений! Вот тема!

Я уверен, что никогда не перестанут ставить пьесы Александра Вампилова. История культуры, литературы уже занесла его имя в списки отечественных классиков, наряду с Чеховым, Гоголем, Достоевским... И каждое поколение в его пьесах будет открывать для себя что-то новое.

Беседовала Лора ТИРОН

ДИАГНОЗ ВЛАДИМИРА ГАЛЬЧЕНКО

Спектакль «Гарольд и Мод» по пьесе **К. Хиггинса** и **Ж.-К. Каррьера** ставился в свое время во многих театрах, в труппе которых состояла несомненная «звезда» в почтенном возрасте. В разных городах страны эти спектакли шли с успехом, мне довелось видеть какие-то, о каких-то — слышать. Но когда вспоминается это название, перед глазами встает один: в **Куйбышевском театре драмы им. М. Горького**, в знаменитом красном тереме на берегу Волги. Мод играла несравненная, незабываемая **Вера Александровна Ершова**, а **Гарольда** — совсем молодой, не так давно принятый в труппу **Владимир Гальченко**. И невозможно забыть, сколько очарования влюбленности в героиню и одновременно в выдающуюся актрису горело в его глазах!.. Это был, может быть, один из самых причудливых театральных симбиозов партнерства «на равных» и мастер-

класса, что дарила своему молодому коллеге Вера Ершова, — величественная как королева и хулиганствующая как подросток, опытнейшая и по-детски наивная, владеющая партнером и залом полностью, без остатка.

Эта роль случилась в творческой биографии недавнего выпускника **Воронежского театрального института** спустя всего несколько лет после его прихода в театр, возглавляемый **Петром Львовичем Монастырским**, собравшим блистательную труппу, у каждого артиста которой можно и необходимо было учиться. Гальченко так и поступил: играя небольшие роли, он чутко воспринимал оттенки мастерства тех, с кем рядом работал на сцене. Не присваивал, не подражал — примеривал к своей индивидуальности, отбирал то, что может помочь в его, только его профессиональном опыте. Может быть, именно эту способность учиться в

Владимир Гальченко





«Гарольд и Мод». Гарольд — В. Гальченко, Мод — В. Ершова. 1988

процессе работы, оставаясь одновременно самим собой, не пряча собственную личность, и оценили в молодом артисте режиссер Александр Попов и чуткая Вера Ершова? Как не раз отмечали зрители и критики, сложившийся в «Гарольде и Мод» фантастически органичный дуэт ярко продолжался в таких спектаклях, как «Внезапно прошлым летом», «Мадлен и Моисей», «Яблочная леди». В статье о Владимире Гальченко самарский критик Александр Игнашов писал: «Как в свое время Вера Александровна изящно «подала» Володю театральной России от Самары и Москвы до Курска и Воронежа, так и он в последние годы нежно опекал легендарную актрису на сцене и в жизни, проводил ее в последний путь».

Десятилетия минули, а у меня перед глазами восхищенный, влюбленный взгляд юного Гарольда снизу вверх, прикованный к стоящей на столе роскошной, великолепной женщине, у которой нет и быть не может старости...

Не перечислить, сколько ролей сыграл за эти десятилетия Владимир Гальченко на единственной в его жизни сцене: их было множество, у разных режиссеров, но с одинаковой страстью «включения» в каждую, даже самую небольшую, в спектаклях по серьезным и не слишком серьезным, легковесным, развлекательным пьесам. Он упорно искал себя, возможности профессионального роста с каждой новой ролью, а не место приложения сил и карьерных взлетов. Наверное, потому и стал любимцем самарской публики довольно рано, но щедрые аплодисменты и букеты цветов, признания зрителей, ждавших после спектаклей у служебного входа, не послужили к образованию ни в облике, ни в манере поведения бронзового слоя.

С начала 90-х годов прошлого века Владимир Гальченко, обладая красивым, многогубым голосом, работал и на радио. К счастью, в пространстве интернета сохранились композиции по стихам поэтов Серебряного века **«И во мне печаль**



«Варвары». В. Гальченко в роли Сергея Цыганова. 2014

поет стихи...» и «**Дар поэта Набокова**». Слушать их сегодня, в эпоху скороговорки или педалированного пафоса — подлинное наслаждение! Как звучат у артиста Манделъштам, Гумилев, Георгий Иванов, Набоков! Каждый — с глубоко прочувствованной интонацией того времени и нашей горечи по ушедшему. Той растерянной и отчаянной, что была присуща последнему десятилетию XX столетия и эхом отзывается в сегодняшнем дне... И потому совсем не случайно, вероятно, памятью о тех давних радиопередачах, Владимир Гальченко был приглашен читать сегодня письма **Дмитрия Шостаковича** и обращенные к нему во время Великой Отечественной войны, когда композитор находился в **Куйбышеве** и писал свою великую **Седьмую**, «**Ленинградскую**» симфонию в спектакле **Самарского театра оперы и балета имени Д.Д. Шостаковича**.

В одном из интервью Владимир Гальченко точно сформулировал не только о себе, что такое быть артистом: «Это не профес-

сия! Это диагноз, болезнь, которая формируется у людей в разном возрасте. У меня она сформировалась где-то в подростковом. Я другим себя никогда и не представлял, здесь была абсолютная и четкая ясность. Не знаю, поймете ли вы меня, но артист — это властная профессия. Но власть не чиновничья, а власть духовная. Актер — человек, который любит извлекать из себя положительное биополе и делиться им с людьми». Но Гальченко не добавил одну очень важную «деталь»: это биополе извлекается не только в названном им диагнозе — гораздо шире, оно распространяется на то, что принято называть деятельностью. Общественной по названию, но поистине духовной по наполнению. Став **председателем Самарского отделения СТД РФ**, **секретарем правления Союза театральных деятелей РФ (ВТО)**, заслуженный артист РФ Владимир Александрович Гальченко не просто задумал, а вложил немало сил в организацию фестивалей, справедливо посчитав, что такой театральный го-



«История лошади». В. Гальченко в роли князя Серпуховского. 2016

род как Самара достоин праздника знакомства с самыми разными коллективами. И вот в Самаре проходят два больших фестиваля — «**Волжские театральные сезоны**» и «**Волга театральная**», ставшие за прошедшие годы не просто престижными, но востребованными как театральными коллективами, включая Москву и Санкт-Петербург, так и зрителями. Все сотрудники Самарского отделения СТД РФ без устали работают задолго до начала фестивалей, а особенно — в эти дни, а их лидер, Владимир Гальченко успевает свершить невозможное: встречает и провожает коллективы, следит, чтобы до минут соблюдались часы монтировки и репетиций, чтобы никто не остался без обеда и ужина, мчится из одного помещения в другое, чтобы успеть представить зрителям перед началом спектакля каждый театр, вниматель-

но слушает обсуждения... Поистине, его неумная энергия вызывает ошеломление и... зависть. Видимо, немногие обладают подобным мощным положительным, требующим действий биополем.

И подобным диагнозом...

Мне доводилось писать о спектаклях последних лет, поставленных замечательным, безвременно ушедшим из жизни режиссером **Валерием Гришко**, возглавившим театр после **Вячеслава Гвоздкова**. В его работах Владимир Гальченко раскрылся как глубокий, тонкий мастер, настроенный на одну волну с режиссером. И каждая его роль становилась событием. За роль **князя Серпуховского** в спектакле **Сергея Грица** «История лошади» Владимир Гальченко был справедливо удостоен «**Золотой Маски**». Когда-то много лет назад этой награды в престиж-



В. Гальченко читает письма Д. Шостаковича. Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича. 2021

ной номинации «**За честь и достоинство**» была удостоена Вера Александровна Ершова. И, полагая, не одной мне подумалось, что великая актриса сумела едва ли не единственная в ту пору угадать в неопытном юноше путь, который он способен и должен проделать. Русский психологический театр жив преемственностью, мастерством, передаваемым из рук в руки на сцене и в жизни.

... На фестивале «Волжские театральные сезоны» 2022 года молодая актриса **Наталья Прокопенко**, сыгравшая вторую свою главную роль в «**Тартюфе**», поставленном **Александром Кузиным**, получила приз «**За лучшую женскую роль имени Веры Ершовой**». Первой главной была для нее роль Жозефины в спектакле Валерия Гришко «**Корсиканка**», где она играла с блистательным **Наполеоном**

Владимиром Гальченко, воспринимая от него уроки, подобно ему, начинающему артисту, восхищенному мастерством Веры Александровны Ершовой. Свершился естественный и счастливый для русского психологического театра круг...

Дай Бог, не последний!..

У Владимира Александровича Гальченко юбилей. Невозможно поверить, что этому красивому, стройному, обладающему невероятной энергией и жадной деятельности человеку исполнилось **60** лет. Для меня он так и остался незабываемым Гарольдом, достигшим вершин мастерства, но не успокоившимся и продолжающим стремиться вперед и выше.

Ничего не поделаешь: диагноз...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены Самарским отделением СТД РФ

КАК СОЛНЕЧНЫЙ ЛУЧ

Народная артистка и заслуженный деятель искусств РСО-Алания, лауреат Государственной премии им. К.Л. Хетагурова, старейший член Союза театральных деятелей РСО-Алания **Роза Ясоновна Бекоева** — одна из самых масштабных личностей в национальной культуре, поднимавшая на новый уровень осетинское театральное искусство.

Прекрасной Розе, чей образ ассоциируется с Кармен, исполнилось **85**. Но кто бы дал этой энергичной женщине ее годы? Открытая, дружелюбная, она поражает ясностью мысли, работоспособностью, особым отношением к профессии, людям, коллегам.

Творчество Розы Бекоевой пронизано любовью к своему народу, и это чувство она всегда вкладывала в свои спектакли, которые шли на сценах **Северо-Осетинского государственного академического театра им. В. Тхапсаева**, **Дигорского государственного драматического театра**, **Юго-Осетинского государственного драматического театра им. К.Л. Хетагурова**, этим же наполнена и ее сегодняшняя работа с детьми. Более **60 лет** Роза Ясоновна служит



Казбек Губиев и Роза Бекоева. Первая репетиция

Театру. Ее творческий и жизненный путь прошел рядом с выдающимися актерами **Бало Тхапсаевым**, **Георгием Хугаевым**, **Фёдором Каллаговым**, **Урузмагом Хурумовым**, **Еленой Туменовой**, **Верой Уртаевой**, **Владимиром Балаевым** и другими мастерами сцены. Всегда со слезами на глазах вспоминает она безвременно ушедших коллег: «Талант Фёдора Каллагова и Урузмага Хурумова был таким же ярким, как звезды.



Сцена из спектакля «Цола»



Б. Тулатов,
Р. Бекоева,
Б. Газданов

Те, кто видел этих актеров на сцене осетинского театра, запомнил на всю жизнь».

Много лет назад режиссер Роза Бекоева зажгла новые звезды — имена молодых артистов, которые сегодня украшают своей игрой спектакли. Вот как вспоминает момент первой встречи со старшим поколением театра председатель СТД РСО-Алания, заслуженный артист РФ **Казбек Губиев**: «Это было 19 марта 1980 года, когда мы, выпускники Щукинского училища, вернулись из Москвы домой. Весь коллектив вышел на лестницы центрального входа, впереди главный режиссер театра **Зарифа Бригаева**. Широко раскинув руки, она приветствовала нас: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» А вскоре меня распределили на главную роль в спектакле «**Мезозойская история**» по пьесе **Максуда Ибрагимбекова**. И вот первая репетиция, мы встретились с Розой Ясоновной, и с тех пор наша дружба продолжается много-много лет.

Роза — это отдельная страница в моей творческой биографии. Нас всегда соединяли теплые, доверительные отношения, мы могли говорить и о личном, и о работе. Я благодарен ей за это общение. Случалось в жизни трудные моменты, когда я просто находился рядом, и это было больше, чем если бы говорил слова утешения и соболезнова-

ния. Много лет спустя Роза призналась, что такое обоюдное молчание дорогого стоило.

Первая репетиция. Я парень амбициозный, с горящими глазами и горячим сердцем, а рядом такие маститые актеры, как **Коста Сланов** и другие. Это стало серьезным профессиональным опытом, проверкой на прочность. С легкой руки Розы я сыграл очень много ролей, и все — главные: Чери, Цола, Чепена, Цомак. Вот так она помогла мне в жизни. Еще у нас с ней были работы в сказках, но спектакль «**Два сердца**» по пьесе **Сергея Кайтова** запомнился особо. Я исполнял главную роль с **Залиной Галаовой**, которая по ходу действия менялась с дублершей **Залиной Малкаровой**. И вот финальный танец, когда моему герою надо прощаться с любимой девушкой... Не поверите, но тогдашний руководитель ансамбля «Алан» **Лидия Цебова** приводела весь коллектив, чтобы они посмотрели этот танец и поняли, что значит танцевать сердцем. Роза всегда смотрела спектакль и каждый раз в этом моменте плакала. Пьеса замечательная и очень жаль, что сегодня ее нет в репертуаре осетинского театра.

Роза Бекоева — одна из старейших членов нашего творческого Союза, член правления, и я очень рад, что она активно работает с молодежью. Мы часто сокрушаемся,



Юбиляр Роза
Бекоева и члены
правления
СТД РСО-Алания

что осетинский язык исчезает, но только единицы, и среди них Роза Ясоновна, занимаются подвижническим трудом, обучая детей родному языку. Я долго думал, кого пригласить в правление, когда нас покинула незабвенная Земфира Цаликова. Было очень сложно представить на ее месте другого человека. Но пришла женщина, которая так же свято верит в то, что мы делаем, бесконечно предана профессии, которую когда-то выбрала. Я очень надеюсь, что Роза Ясоновна еще много лет будет рядом с нами, освещая наш республиканский СТД подобно солнечному лучу...

Крепкой дружбе и творческому сотрудничеству Союза театральных деятелей РСО-Алания и именитого режиссера Розы Бекоевой уже много лет. Ее участие в режиссерских лабораториях, где она делится знаниями и богатым сценическим опытом с молодыми актерами и постановщиками, делает их интересными и неординарными. Роза Ясоновна честный и объективный член жюри различных театральных конкурсов. Самые кассовые спектакли осетинского театра созданы Розой Бекоевой, а ее визитной карточкой стали комедии «Цола» и «Свадьба Цола», которые до сих пор любимы зрителями.

Какой мы знаем Розу Бекоеву? Она яркая, самобытная, целеустремленная, открытая для общения, невероятно женственная. Не мирится с фальшью, чванством и себялюбием в искусстве, в отдельном человеке и, прежде всего, в самой себе. Именно эти черты характера позволили ей, уроженке горного поселка Мизур, добиться большого успеха в профессии. Все ее постановки в театрах республики, среди которых не было проходных, актуальны и в наши дни. В их числе «Горькие рифмы», «Амыран», «Земные боги», «Аланты Нана» и многие другие. Благодаря этим работам имя Розы Ясоновны Бекоевой навсегда вписано в историю осетинского театрального искусства.

Она по-прежнему живет театральными событиями. И хотя уже отошла от активной режиссерской деятельности, ее мысли, надежды и чаяния связаны со сценой. Наверное, за столь длительный срок у Розы Бекоевой не осталось в профессии неизведанных тайн и секретов. Хочется пожелать начинающим режиссерам как можно чаще обращаться к человеку, чей мир наполнен творчеством, а сердце — нескончаемой любовью к Театру.

Лолита МАМИЕВА

ВЕРА, НАДЕЖДА И ЛЮБОВЬ АРТИСТА

30 сентября Юрию Ивановичу Каюрову исполняется 95 лет. Известный, любимый многими и многими артист театра и кино. Наверное, есть некая задумка природы в том, что родился он именно в этот день Веры, Надежды, Любви и матери их Софьи, ведь именно эти качества определили духовный склад ума и души, нравственную основу щедрой личности, в судьбе которой было многое.

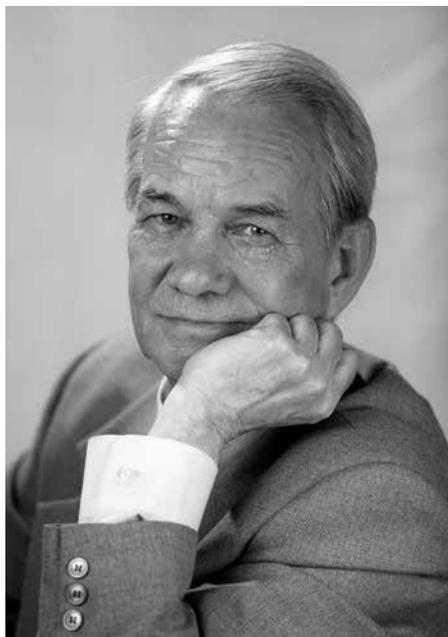
После окончания **Ленинградского театрального института**, куда он поступил довольно легко благодаря занятиям в студии **Ирины Мейерхольд** и **Василия Меркурьева**, где, по словам Каюрова, «они учили нас быть правдивыми и естественными», Юрий Иванович получил распределение в **Саратовский театр драмы**. Молодого артиста оценили, он играл серьезные роли, требовавшие профессионализма: **Ведерникова** («Годы странствий») и **Марата** («Мой бедный Марат») **А. Арбузова**, **Алексея** («Оптимистическая трагедия» **Вс. Вишневского**), **Часовникова** («Океан» **А. Штейна**), **Незнамова** («Без вины виноватые») и **Карандышева** («Бесприданница») **А.Н. Островского**, **Михаила** («Зыковы» **М. Горького**)... Видеть своими глазами ни один из этих спектаклей не довелось, но сохранились рецензии, зрительские восторженные отзывы, а главное — в этом сухом списке предстает очевидное: насколько различные характеры воплощал артист.

Уже в **1961** году Юрий Иванович Каюров был приглашен на роль **Ленина** в художественный фильм «**В начале века**», после чего его персональная лениниана продолжалась в кинематографе рекордное количество раз. И именно благодаря этой знаковой роли Каюров был приглашен в **Малый театр** — артисту предложили роль вождя революции в спектакле «**Джон Рид**» **Евг. Симонова** (**1967**). С этого момента и наступило настоящее узнавание подлинного масштаба артиста столичной театральной публикой.

В кинематографе Юрий Каюров играл, как правило, крупных партийных чиновников,

секретарей парткомов, генералов, следователей — старался в каждом персонаже досконально исследовать характер, даже если предложенный сценарий, в принципе, не слишком в том нуждался. Человек любознательный, постоянно пополнявший образование в «смежных» областях искусства, глубоко интересующийся музыкой, живописью, архитектурой, Юрий Каюров в каждой «знаковой» роли все равно оказывался человеком мыслящим, неоднозначным. В полной мере проявлялось это в его поистине завидном театральном репертуаре и в немногочисленных, к сожалению, телевизионных работах. Их можно пересматривать с восхищением!.. **Лопехин** из «**Вишневого сада**» **А.П. Чехова**, поставленный на телевидении **Леонидом Хейфецем**. Он был очень необычный, этот Ермолай Алексеевич, с деловой хваткой и пальцами музыканта. В нем словно постоянно искали и не находили примирения, равновесия происхождение и

Юрий Каюров





«Бешеные деньги». Лидия — Э. Быстрицкая,
Васильков — Ю. Каюров



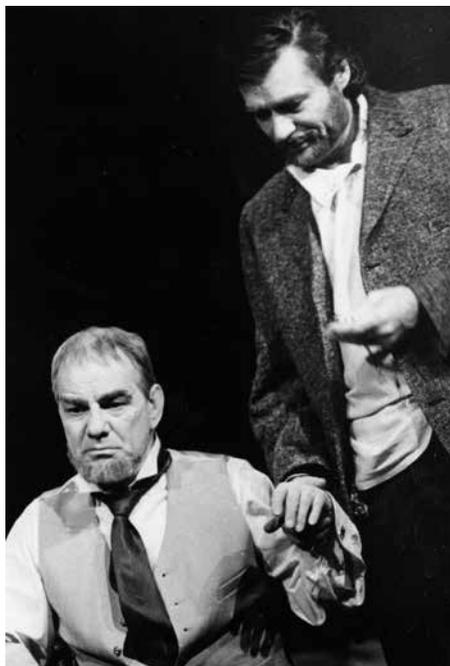
«...И аз воздам». Николай Романов — Ю. Соломин,
доктор Боткин — Ю. Каюров

воспринятое от семьи владельцев вишневого сада. **Татьяна Шах-Азизова** писала: «Рядом с этим Гаевым и против него стоит Лопухин Каюрова, против импрессионистической смены настроений — цельность и твердость характера, четко обрисованного, с осязуемым внутренним стержнем... В Лопухине чувствуется масштаб — «громчайшего ума человек», как аттестует его восторженный Пищик. Странная же, тенью мелькающая в его глазах робость, как говорится, остаточное явление: не столько робость сущая от рода низшего — перед тем, кто выше, сколько, быть может, робость от тайной, скрываемой влюбленности». Странное, на первый взгляд, сопоставление: робость Лопухина, отмеченная критиком, и одна из запомнившихся сцен из фильма «Шестое июля», когда Ленин, опустив голову, просит прощения у посла за убийство Мирбаха, а потом, выйдя, словно сквозь зубы произносит: пусть в следующий раз просит прощения тот, кто убивал...

Пройдут десятилетия, и Юрий Каюров сыграет в спектакле **Бориса Морозова** «**Леший**» **А.П. Чехова** профессора **Серебрякова**. Это было время, когда чеховская драматургия приобретала на подмостках театров звучание жесткое и даже жестокое. В спектакле Бориса Морозова Серебряков, привыкший видеть себя исключительной личностью, предстал жалким, раздавленным подагрой и недостаточным почитанием окружения человеком, которому необходима как воздух аудитория. А ее не было — Серебряков Каюрова вызывал раздражение, презрение. Позже в «**Дяде Ване**» **Сергея Соловьева** Юрий Каюров сыграет другого Серебрякова, потому что и Антон Павлович Чехов в переработке пьесы изменил свое отношение к персонажу и, главным образом, изменилось время: зрительская аудитория уже умела воспринимать этого героя и с иронией, и с юмором, и с долей снисхождения. И здесь артист не пожалел красок для того, чтобы



«Убийство Гонзаго». В роли Полония



«Леший». Серебряков — Ю. Каюров,
Хруцов — А. Михайлов

вызвать в зале непростые, смешанные чувства и мысли...

Позже последовали и другие чеховские персонажи — **Фирс** в «Вишневом саде», **Шабельский** в последней режиссерской и актерской работе **Виталия Соломина** «Иванов». Это дало некоторым критикам основание говорить о Юрии Каюрове как о «типичном чеховском» артисте. Но с теми же основаниями можно было считать его артистом репертуара А.Н. Островского, М. Горького, потому что до сих пор, десятилетия спустя невозможно забыть мощнейшего **Антипу Зыкова** в поставленных **Леонидом Хейфецем** «Зыковых», **Маякина** («**Фома Гордеев**», постановка **Б. Львова-Анохина**), **Стогова** («**Фальшивая монета**», постановка **Б. Бабочкина**), **Рябинина** («**Достигаев и другие**», постановка **Б. Бабочкина**). Об этих работах исчерпывающе точно писала **Светлана Овчинникова**: «Есть в театральном искусстве такая математическая закономерность: актер ли-

бо «умножает» роль на себя — и тогда получается «произведение» (не случайно этот термин употребим и в искусстве, и в математике), либо «делит» — и тогда в результате лишь частное... У Каюрова всегда получается «произведение». Этими же словами можно и нужно охарактеризовать и роль **Саввы Василькова** в спектакле «**Бешеные деньги**» **А.Н. Островского** в постановке **Леонида Варпаховского**. Трудно забыть, каким атмосферным, волнующим был этот спектакль, как «на равных» существовали в душе Василькова деловитость, расчетливость и нежнейшее чувство к **Лидии Чебоксаровой-Элине Быстрицкой!** Каждый взгляд героя на эту неприступную красавицу вызывал острое сопереживание сильному, нескрываемому чувству и... тем жестоким и необходимым урокам, которым он вынужден был подвергнуть ее, чтобы покорить... А еще был мудрый, рассудительный, все вокруг подмечающий **Карп** в «**Лесе**» **А.Н. Островского**...



«Горе от ума».
В роли князя
Тугоуховского

Нарушая композицию этого воспоминательного портрета замечательного артиста, необходимо все же вернуться к телевизионным спектаклям. **Граф Альба-фиорита** в «Трактирщице» **К. Гольдони** (режиссер **Александр Белинский**, 1975) в исполнении Каюрова покорял каким-то фантастическим сочетанием чувства собственного достоинства, тщательным сокрытием своей нищеты, почти женским кокетством и... иронией артиста, мастерски смешавшего все эти черты в своем персонаже и словно время от времени лукаво выглядывающего из-под маски.

Как ни углубляться памятью в далекие годы, даже просто назвать все роли Юрия Ивановича Каюрова не получится. Но можно ли не упомянуть хотя бы вскользь блистательного **Полония** из «Убийства Гонзаго» **Н. Йорданова** или льстивого и хитрого **Хермана Израэля** («**Король Густав Васа**»), **доктора Боткина** («... И аз воздам» **С. Кузнецова**). Это именно ему принадлежали едва ли не самые знаковые слова пьесы: «Вам чужд имперский блеск России, ее державная поступь. Вам еще придется вернуться на путь абсолютной власти, но в кошунственном и кровавом искажении ее идеи. Абсолютная власть, лишенная Божьего благословения, — ни-

чего страшнее мир не знал». И еще были роли злобного и жалкого одновременно **Нила Андреевича Тычкова** («Обрыв» **И.А. Гончарова**), мудрого **Старика** («Воскресение» по **Л.Н. Толстому**), сохранившего в душе молодость **Адика** («Старый добрый ансамбль» **И. Губача**), очень непростого **Джорджа Тальбота** («**Мария Стюарт**» **Ф. Шиллера**), жизнерадостного, не на шутку увлеченного балами и вечеринками глухого **князя Тугоуховского** («Горе от ума» **А.С. Грибоедова**).

Есть особые радость и грусть в воспоминаниях. Что-то уходит навсегда, не оставляя по себе памяти, а что-то заставляет время от времени вернуться и увидеть это прошедшее ностальгически, с дистанции времени, опыта, сегодняшнего дня, театрального и не только...

Еще два года назад Юрий Иванович Каюров выходил в ролях Фирса и князя Тугоуховского на сцену, ставшую для него родной, подарившую счастье творчества, работу с разными режиссерами и коллегами по цеху. Но он с нами — и в этом благодарная зрительская память. Пусть продлятся годы этого мудрого, светлого человека!

Н.С.

Фото предоставлены Малым театром

МЕЧТА ОБ АНТИГЕРОИНЕ

Виюне отметила юбилей **Валентина Прокопенко** — одна из самых ярких актрис **Русского академического театра драмы имени М.Ю. Лермонтова**.

Она пришла в абаканский Русский театр в 2005 году сразу после окончания **Алтайского государственного института культуры и искусств**. Индивидуальность и талант молодой артистки здесь сразу же заметили и оценили: уже через год за роль **Галки Четвертак** в спектакле «**А зори здесь тихие...**» она получила награду в номинации «Лучший дебют» на Открытом театральном конкурсе актерских работ «**Таланты и поклонники**». А еще через год ее **Купава** из спектакля «**Дар любви**» была признана лучшей женской ролью на Республиканском фестивале профессиональных театров «**Волшебные кулисы**».

Валентина Прокопенко обладает одной важной чертой, которая сегодня не так часто встречается в профессиональ-

ной среде. Ее актерская преданность — редкая в современном театре способность оставаться прежде всего исполнительницей, четко следуя режиссерскому замыслу. Такая иерархия творческого процесса, кажущаяся молодым постановщикам анахроничной, дает артистке внутреннюю свободу для создания одного персонажа, которого она филигранно вписывает в целостное произведение. Этот поиск исключительно внутри себя, анализ собственных чувств и глубокая рефлексия над ролью помогают Валентине Прокопенко создавать образы, которые вряд ли можно было бы повторить при ином подходе. Кажется, какая бы сложная актерская задача не стояла, она исполнит ее легко. Такое понимание профессии восхищает и режиссеров, работающих в традиционном ключе, и тех, кто требует соавторства. На моей памяти немало примеров, когда приглашенные постановщики, отбирая

«Антигона». Антигона — В. Прокопенко





«Мораль пани Дульской». Ганка — В. Прокопенко



«Dj Чехов». Наталья Ивановна — В. Прокопенко,
Ферапонт — А. Минин

артистов для спектаклей и лабораторий, всякий раз уверенно утверждали на роль неизвестную, но впечатлившую их со сцены артистку.

Оценить пределы актерской амплитуды Валентины Прокопенко невозможно без тщательного анализа сыгранных за семнадцать лет ролей, почти всегда главных. Все ее сценические образы женственны, и женское начало там тоже проявляется по-разному. Бунтарка **Антигона Софокла** или покорная **Василиса** из спектакля «Дело святое» **Ф. Булякова** — ее героини создаются на стыке двух парадоксальных явлений: женской эмансипации и понимания патриархальных устоев мира. Актерские работы Валентины Прокопенко словно возвращают на сцену персонажей с первозданной женской энергией чувственности, сложных, духовно и психологически многослойных, переполненных состраданием и любовью. Это дает в

пределах одного образа ощущение «бесстрашной нежности» или «нежной решимости», которая и возвращает на сцену существо сложное, эмоциональное, противоречивое — женщину. Валентина Прокопенко отвоевывает в каждой роли право быть именно такой.

И все же эти героини не давали ей полного профессионального удовлетворения. Валентина — покорная артистка, мечтающая сыграть не просто непокорную героиню, как, например, Антигона, а настоящую антигероиню. Ею стала **Наталья Петровна** в спектакле «Dj Чехов» по пьесе **А.П. Чехова «Три сестры»** в постановке **Эдуарда Шахова**. Прокопенко выделяет единственно доступный для своего персонажа метод манипуляции окружающими — сексуальность и делает это главным средством в достижении целей по узурпации власти в доме Прозоровых. Здесь, как и прежде, она переплетает в одной роли женскую эмансипацию, пони-



«Мама, я и мертвая ворона».
Кристина —
В. Прокопенко

мание патриархальных устоев и в итоге полностью поработает мужскую волю. Словно в компьютерной игре, где нужно устранить главаря. Пусть Андрей Прозоров и слаб духом, но он — мужчина. Путь героини к безграничной власти актриса прокладывает именно через него.

Сыграв свою первую антигероиню, Валентина Прокопенко не только вопло-

тила профессиональную мечту, но и резко повысила профессиональный статус в глазах зрителей и коллег. Мощная, щедро владеющая мастерством актриса вступила в новую эпоху создания зрелых и женственных образов.

Мария БЕКК

Фото Евгения ПАВЛЕНКО, Мари ПЕДОРЕНКО,
Екатерины СТАНКЕВИЧ

БРИЛЛИАНТ ЧИСТОЙ ВОДЫ

Народный артист РФ **Петр Сергеевич Воробьев** этим летом отметил **80-летие** со дня рождения и **50 лет** работы в **Орловском академическом драматическом театре им. И.С. Тургенева**, где с первой роли **Левши** в спектакле «**Русский секрет**» по повести **Н.С. Лескова** в **1972 году** сразу занял положение одного из ведущих актеров театра. Он сыграл более **200** ролей, завоевав своим талантом и обаянием любовь не только орловских зрителей, но и любителей театрального искусства Москвы и многих других городов России, ближнего и дальнего зарубежья, где театр бывал на гастролях.

На одной из встреч со зрителями Петр Сергеевич рассказал о себе: «Так странно судьба повернулась моя — никогда не мечтал о театре в юности. Практически не бывал в театре, в школе, правда, затаскивали нас на детские спектакли. Я родился в самый разгар войны в 1942 году, в Свердловске, там прожил до тринадцати лет. А потом семья переехала в Белоруссию, в Витебск, замечательный город, — замечательный народ там живет, добрейшей души люди, отзывчивые. Закончил ремесленное училище, начал работать на заводе слесарем-сборщиком, первые два месяца отработал. И удивительная женщина **Ан-**



Петр Воробьев

на **Павловна Рыжова** затащила меня в народный театр, поручила роль **Дормидонта** в «**Последней любви**» **Островского**. А потом был республиканский смотр художественной самодеятельности в Минске. И случайно на нашем спектакле оказалась главный режиссер **Минского ТЮЗа Людбовь Мозалевская**. После спектакля подошла ко мне: «Вы не желаете попробовать в профессиональный театр?» Я говорю: «А зачем? Я работаю на заводе, зарабатываю хорошо. Мне интересно заниматься в народном театре...» — «Давайте попробуем. Завтра воскресенье, у нас «**Ревизор**», перед «**Ревизором**» худсовет. Мы вам дадим партнершу, вы сыграете кусочек, мы посмотрим. Нам понравилась ваша индивидуальность». Я пришел, волновался дико, будто у меня температура 40 была, горло пересыхало, руки тряслись, весь красный. Мне было 19 лет. С **Людмилой Смоленченко**, спасибо ей большое, сработали

мы этот кусочек. После этого худсовет заседал. Вышли они такие возбужденные: «Поздравляем. Мы вас зачислили в труппу. Вы будете получать 65 рублей». Представляете, я на заводе получал до 300 рублей, огромная сумма, а тут 65. «Давайте попробуем. Вы, конечно, знаете белорусский язык?» — «Знаю». Мне дают газету, я ни в зуб ногой. Пришлось за три месяца выучить белорусский язык. И с тех пор покатилося. Потом в **Витебский академический театр** меня забрали. Мама и отец жили в Витебске. Мне выгодно было работать в этом театре. Параллельно я учился в Студии при **Академическом театре им. Янки Купалы** в Минске. Наш курс вел **Молчанов**, великолепнейший артист. Но, к сожалению, через год он умер, и Студия распалась. Все-таки я там какие-то навыки получил. В основном, учился, конечно, в театре. **Иосиф Степанович Попов** со мной возился, 13 лет я с ним проработал. И за кулисами свистел, кричал, сегодня — большая роль, завтра — маленькая... С этим режиссером я работал спокойно и уверенно. Словом, судьба катилась, катилась и, наконец, прикатила меня в наш град Орел».

Это было в 1974 году. Петру Воробьеву было 32 года.

В Орле судьба Петра Сергеевича Воробьева сложилась счастливо. Самое главное — он нашел своего режиссера. Двадцать пять лет руководил театром заслуженный деятель искусств РФ **Борис Наумович Голубицкий**, который высоко ценил талант актера. У них было какое-то удивительное взаимопонимание. Невозможно перечислить все роли Петра Воробьева. Одной из самых интересных считается **Городничий** в «**Ревизоре**». В этом спектакле Бориса Голубицкого не было острой сатиры, обличения, была какая-то драматическая нота, даже, быть может, лирическая. И Городничий в исполнении Воробьева в финале вызывал сочувствие. Вообще, какие бы роли не играл Воробьев, даже самые «отрицательные», он всегда ищет возможность защитить своего героя, найти в нем какие-то человеческие черты. Так было с Городничим, с **Кречинским**, **Предводителем дво-**



«Жестокие игры». Мишка — П. Воробьев, Любася — Е. Карпова. 1979–1980

рянства в одноактной пьесе **И.С. Тургенева** «Завтрак у Предводителя»...

Жить в Орле рядом с тургеневским Спаским-Лутовиновым, работать в Театре им. И.С. Тургенева и не «заболеть» Тургеневым невозможно. Надо отдать должное Борису Наумовичу Голубицкому и его жене и соратнице, завлиту театра **Ольге Михайловне Нестеровой**: за четверть века их бытности в Орле И.С. Тургенев занимал очень большое место не просто в репертуаре, но и в жизни театра (1987–2012).

Петр Сергеевич Воробьев рассказывал: «С Тургеневым удивительная вещь связана в моей судьбе. Мне ведь довелось молодым сыграть и **Лаврецкого**, и **Базарова** с другой режиссурой, совершенно другого склада. Меня Тургенев не отпускает. И вот приехал Борис Наумович Голубицкий со своим взглядом на Тургенева. Он открыл нам Тургенева как человека удивляющегося, с распахнутыми глазами, простодушного, который проникает в самую душу и актера, и зрителя. Почему зритель так горячо принимает и «Завтрак у Предводите-

ля», и «**Провинциалку**», и «**Колдуна**», и другие наши тургеневские спектакли? Потому что Голубицкий нас этим заразил, от этого очень легко играется. Но трудно в репетициях, так тяжело раскапывать «нугро» каждого образа. Спасибо режиссеру, он просто молодец, заставил нас влюбиться в Тургенева. Когда первый раз Голубицкий взял «Провинциалку», говорит: почитай пьесу. Я прочитал, пришел к нему и говорю: «Ну зачем этот нафталин нужен?» — «Подожди, не спеши, давай мы потихоньку друг друга будем слушать». — «Ну, давайте». И Голубицкий начал мне раскрывать Тургенева именно с человеческой стороны, с душевной. И какая потрясающая вещь открылась!.. Ведь мы Тургенева в школе проходили как занудного, скучного писателя, как бы, он такой поэтический, романтичный. Ничего подобного. Он — хулиган, в хорошем смысле, в нем столько огня и радости жизни. Так, как мы играем Тургенева, в других театрах не играют. Голубицкий зацепил, почувствовал эту струнку, эту радость жизни тургеневскую».



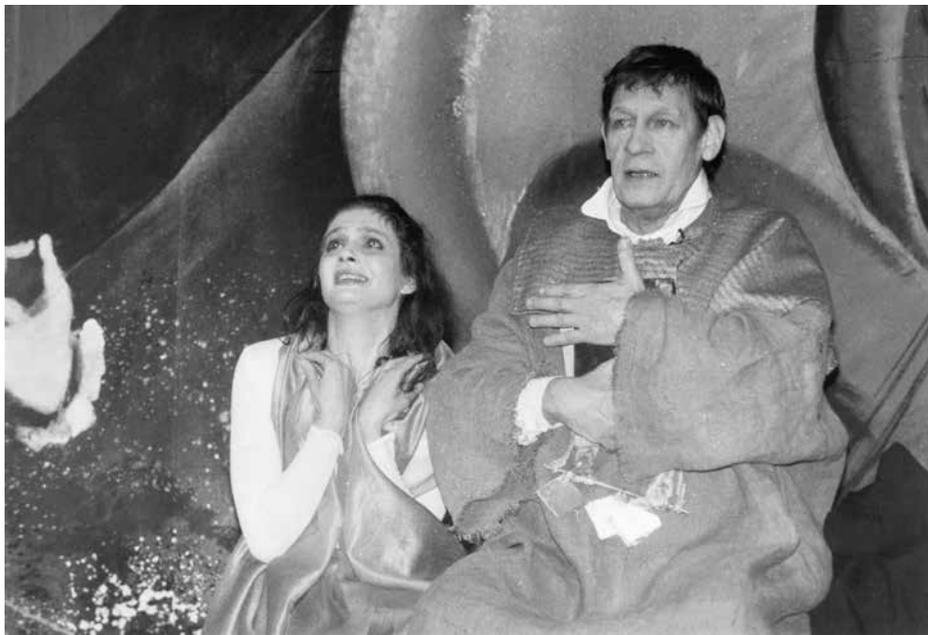
«Человек из Ламанчи». В роли Дон Кихота. 1989–1990

Петр Сергеевич Воробьев назвал три произведения И.С. Тургенева — одноактные «Провинциалку», «Завтрак у Предводителя» и оперетту-фантазию «Последний колдун», музыку к которой написала **Полина Виардо**. Эти спектакли принесли большой успех театру, режиссеру Борису Голубицкому, актеру Петру Воробьеву и его партнерам.

«Провинциалка» — очаровательная пьеса, легкий, изящный спектакль в стиле французского водевиля, был большой удачей режиссера Бориса Голубицкого. Сюжет прост. В провинциальный город из Петербурга приезжает граф Валерьян Николаевич Любин, человек немолодой, влиятельный. Граф Любин стал одной из самых любимых ролей Петра Воробьева. Все грани его таланта, кажется, проявились в этой роли: умение выстраивать характер персонажа, пластичность, музыкальность, озорство, чувство юмора... Высокий, изящный, с остатками былой красоты, Граф был очарователен и чуточку смешон. Одна из лучших сцен спектакля, когда влюбленный Граф поет сочиненный им итальянский романс (он поклонник всего итальянского), Даша

ему аккомпанирует на фортепиано. И он решил объясниться ей в любви, встает на колени. И в этот момент врывается муж, чиновник Ступендьев, которого замечательно играл **Алексей Магдалинин**. Любин пытается встать с колен и не может, просит о помощи, но никто не торопится ее оказать, Даша умирает от смеха... Казалось, все ее мечты о месте для мужа в Петербурге рухнули. Но нет, граф Любин — благородный человек. С трудом поднявшись, говорит, что все свои обещания он выполнит, и Даша с супругом будут в Петербурге. Какую интонацию нашел Петр Воробьев для этих последних слов Любина! Он обижен, оскорблен, но он аристократ и человек слова.

Борис Голубицкий о Петре Воробьеве говорил: «Петр Сергеевич — очень русский артист. У него такая природа национальная, природа широкого, очень мощного человека. Во всех ролях этот масштаб ощущается — Сухово-Кобылин, Островский, Гоголь, Тургенев... У него легкая актерская рука. Если в спектакле занят Воробьев, то чаще всего, это успех, и успех на долгие годы. Он заразителен, необыкновенно при-



«Буя». Миранда — И. Михеичева, Просперо — П. Воробьев. 1992–1993

влекателен для зрителей, обладает прекрасной мужской статью. Это ценно и важно для театра. Был у нас спектакль по тургеневской сказке «Последний колдун». Петр Сергеевич на протяжении 15 лет играл роль Колдуна Кракамиша с таким увлечением и таким молодым азартом!.. Играл в Баден-Бадене, играл на ступеньках дома Тургенева в Буживале, и везде — успех за счет таланта актера. У Кракамиша там была настоящая оперная партия, и Петр Сергеевич прекрасно с ней справился».

Тут нужны некоторые пояснения. Дело в том, что труппа Орловского академического драматического театра им. И.С. Тургенева под руководством Б.Н. Голубицкого в течение нескольких лет совершала путешествия по тургеневским местам Европы. Для артистов это было очень важно и незабываемо. Петр Сергеевич Воробьев вспоминал: «Конечно, нас поразила Париж, как любого человека, посещающего Францию. Но для нас побывать в Париже, пройти по улицам, по которым ходил Тургенев, было чем-то особенным. Мы были в Буживале в его

усадьбе и усадьбе Полины Виардо. Это удивительные места, удивительные там деревья... Мы играли там замечательную вещь, поставленную нашим художественным руководителем Голубицким в очень интересной форме — «Последний колдун». Играли на природе. Открываются красивые двери особняка... Французы-зрители сидели на поляночке. Мы появлялись из-за деревьев. Звучала музыка. Дождичек накрапывал. Но это было такое наслаждение. Такого ощущения у нас не было на сцене. Птицы поют. Это просто поразительно. И было полное ощущение, что сейчас выйдет Тургенев. Я жутко волновался. Когда отыграли спектакль, я все время смотрел — появится он или нет».

Петру Сергеевичу Воробьеву очень повезло с партнерами, в Орле была прекрасная труппа: **Екатерина Карпова, Татьяна Попова, Павел Сыромятников, Алексей Магдалинин, Николай Чупров, Артур Максимов, Сергей Коленов, Павел Легкобит**... Петр Сергеевич убежден, что «партнера на сцене надо любить и уважать,



«Поднятая целина». В роли Макара Нагульнова. 1984–1985

ведь от него надо отталкиваться. Солировать, что ли, станешь? Тогда ты никому не будешь нужен — ни себе, ни зрителю. Спектакль создается ансамблем».

Особое место в творческой биографии Воробьева заняла встреча на сцене родного театра с **Верой Кузьминичной Васильевой**. Ее содружество с Орловским театром и режиссером Голубицким началось со спектакля «**Воительница**» по **Н.С. Лескову**. А потом возникла идея поставить пьесу **А.Н. Островского «Без вины виноватые»** с Верой Васильевой в роли **Кручинной** и Петром Воробьевым в роли **Мурова**. И возник удивительный дуэт.

Петр Сергеевич вспоминал о встрече с Верой Кузьминичной как с партнершей: «Она удивительный человек, очень открытая.

Я называл ее «Солнышко». Такое ощущение, как будто она все время сияет. Она настолько лучезарная, сумела себя так воспитать, что ее свет должен греть людей. Первые репетиции, естественно, ей не до меня было. Она вдруг монолог свой прочитывает так мощно. Я чувствую, что не дотягиваю, понимаю, что мой Муров — отрицательный образ, ко мне отношение однозначное, хоть на уши встань, все равно скажут: негодяй, бросил ее и ребенка. Мы-то задумывали с Голубицким, что он благородный человек, ну, так случилось в жизни, по молодости сделал глупость, а теперь дико, отчаянно переживает. А потом мы с ней как-то в гримерке поговорили, она мне рассказала пару случаев из своей жизни. И вот эта беседа двадцатиминутная мне очень многое дала. Я вдруг увидел: вот такая она, моя Кручинина, вот такая она была в молодости. Я должен с ней обращаться как с молодой. И я начал так работать: не вижу никаких морщин, вижу молодую девушку. И сразу все пошло, и искренние слезы пошли, и отчаяние — что же я наделал! И у нас получилось. Она дала такой мощный толчок».

А вот что говорила о своем партнере Вера Кузьминична Васильева: «Мне посчастливилось в спектакле «Без вины виноватые» играть с Петром Сергеевичем любовную пару. Надо сказать, что играть с ним любовь очень интересно. Он играет отрицательного человека, но в нем столько эмоциональности, и, кроме того, моя героиня любила его когда-то. Поэтому какое-то двойственное ощущение: и боль, и неприятие, и вспыхнувшее подспудно чувство. Петр Сергеевич дает эту возможность именно своим исполнением. Если бы он был просто отрицательный, просто закрытый человек, то какие-то краски исчезли бы и у меня. А мне с ним очень легко. И после этой роли я потихоньку мечтала, чтобы какой-нибудь спектакль появился для нашей любовной пары, естественно, соответственно возрасту. У него еще очень много такого эмоционального, заразного начала. Я знаю, что в Орле он играет главные роли и играет их превосходно. Мне почему-то очень хочется сыграть с



«Филумена».
Филумена —
В. Васильева,
Доминико
Сориано —
П. Воробьев.
1999–2000



«Кин IV».
В роли
Эдмунда Кина.
2002–2003

ним любовь, может быть, отвергнутую, какую угодно. Он у меня вызывает почему-то такие разнообразные чувства и будит мое сердце и мою фантазию. Я ему желаю, конечно, ролей всяких, прекрасных... Ну и, может быть, у нас будет когда-то сценическая встреча...»

Мечта Веры Кузьминичны Васильевой сбылась. Прошло совсем немного времени, и она снова встретилась с Петром Сер-

геевичем Воробьевым на сцене Орловского театра в спектакле по пьесе **Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано»**. Она — Филумена, он — Доменико Сориано.

В этой статье использованы материалы из моего архива. В течение нескольких лет я была участником **Всероссийского театрального фестиваля «Русская классика»**, который проходил в Орловском академическом драматическом театре



«Русское тайнобрачие». Вава — С. Евдокимов, Протопоп — П. Воробьев. 2015–2016

им. И.С. Тургенева с 1988 по 2008 год. Слова Веры Васильевой о Петре Воробьеве я записала осенью 2002 года, когда готовила передачу на «Радио России» к 60-летию артиста. Прошло 20 лет. 80-летие П.С. Воробьева и 50 лет его работы в Орловском академическом драматическом театре имени Тургенева отметили немного заранее, 21 июня (день рождения **20 июля**) бенефисом артиста. Он играл отрывки из любимых спектаклей, в том числе и из «Провинциалки». Петр Сергеевич получил много поздравлений от коллег, поклонников, от Б.Н. Голубицкого. Неожиданным был приезд в Орел на празднование художественного руководителя **Московского театра «Модерн» Юрия Грымова**. Воробьев играет великого русского актера **Михаила Чехова** в спектакле Театра «Модерн» **«Ничего, что я Чехов?»**. Три года назад он получил премию газеты «Московский комсомолец» за лучшую мужскую роль второго плана в московском сезоне 2018–2019 г. У Петра Сергеевича много наград, одних тургеневских премий — четыре. Но эта премия особенная.

Каким же образом состоялось знакомство актера и режиссера? Юрий Грымов

приехал в 2019 году в Орел по поручению Министерства культуры РФ помочь с организацией юбилейных торжеств И.С. Тургенева, смотрел спектакли всех орловских театров. В Тургеневском попал на спектакль **«Тайнобрачие»** по рассказу **Н.С. Лескова**. На сборе труппы он сказал: «Я пришел на спектакль минут на 15, но не смог уйти, так мне понравился актер Петр Воробьев. Его энергетика, его обаяние безусловны. Я видел, как он профессионально работает. Я хотел бы пригласить его в наш театр сыграть спектакль, если согласится». И прислал пьесу «Ничего, что я Чехов?». Поздравляя Петра Сергеевича с юбилеями, Юрий Грымов сказал: «Этот артист — уникальный подарок для меня как режиссера и зрителя. Вся труппа театра «Модерн» его любит и уважает, потому что это яркое явление культурной жизни России, не только Орла. Поверьте, я — режиссер, избалованный хорошими актерами. И Петр для меня бриллиант, с которым хочется еще что-то новое сделать».

Мая РОМАНОВА

«ВЗЫСКАТЕЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК»

Начало. Великие учителя, их уроки в профессии

Профессия театрального художника существует на пересечении множества искусств и ремесел. Художник должен владеть живописью, театрально-декорационным мастерством, знать историю искусств, разбираться в литературе, особенно в отечественной и зарубежной драматургии, распознавать и использовать свойства различных материалов, быть бутафором, ставить свет – и строго ограничивать себя конкретной эстетической задачей! Таким пониманием профессии в полной мере владеет **Наталья Иннокентьевна Авдеева**, которая почти тридцать лет прослужила в **Мурманском областном драматическом театре** и оформила на этой сцене не менее ста спектаклей. После окончания в 1967 году **Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина** она создала почти двести постановок: в Златоусте, Ка-

зани, Томске, Иркутске, Архангельске, Ленинграде-Петербурге. Однако надолго Авдеева задержалась в Мурманске.

Родилась Наталья Иннокентьевна в Сибири, в семье инженера и врача, она из поколения детей, переживших войну, а значит, умеет справляться с трудностями и ценить дары жизни. В нашей беседе художница, в первую очередь, рассказывает о своих учителях – настоящих корифеях, которые объяснили, как в профессии нужно добиваться совершенства. Ее дипломная работа в мастерской театрально-декорационной живописи **Александра Израилевича Сегала** – оформление спектакля по пьесе **Горького «Фома Гордеев»**. Авдеева сделала серию эскизов, о которых позднее отзовется весьма критически, поскольку их сложно было бы воплотить на реальной сцене. В комиссии по защите были великие художники **Софья Марковна Юнович** и **Евсей Евсеевич Моисеенко**. Выпускница переволновалась, и Моисе-

Наталья Авдеева. Фото О. Феофановой





«Тартюф»

енко заметил, что рисует Авдеева гораздо лучше, чем выступает — работа заслужила отличную оценку! Дух захватывает, когда представляешь, в каких театрах и с кем из режиссеров работала Юнович, — это **Сергеев, Якобсон, Вивьен, Симонов, Товстоногов, Григорович!** Моисеенко был учеником **Бродского, Осмёркина, Яковлева** (последний учился у Коровина и Архипова). Вот эти традиции унаследовала и Наталья Авдеева. В беседе она вспомнила добрым словом **ЛГИТМиК**, преподаватели которого (**Гительман, Киреева**) читали курсы по основам драматургии и театра, по истории костюма.

И еще один урок от великих учителей, о котором Наталья Иннокентиевна вспоминает в интервью мурманской журналистке **Екатерине Андреевой**: «Нам еще в институте говорили, что все зависит от твоего «я», от того, чем ты наполнена. Что выберешь из своего багажа, из того и получится твой образ».

«Свои режиссеры»

После окончания института Авдееву оставили в Ленинграде в мастерских Художественного фонда, но деятельная художница загрустила. Сама себя распределила в Златоуст и с юмором вспоминает авантюру, когда приехала по приглашению, не предупредив администрацию местного театра, поэтому на привокзальной площади ее встретил мирно пасущийся козел. Тем не менее, в Златоусте она познакомилась с талантливым режиссером **Эдуардом Симоняном**, с которым оформляла позже спектакли и в **Архангельском драматическом театре**. «Своими режиссерами» она считает и **Феликса Григорьяна**, и **Султана Абдиева**, с ними она позднее работала в Мурманске. Каждый из «главных» обладал мощной творческой индивидуальностью, Наталья Авдеева с ее фундаментальным образованием и ярким талантом была им под стать, что оказалось важным и для творческих споров, и для рождения интересных спектаклей.



«Золотой шатер»

Для замечательной художницы нет преград в интерпретации литературного материала. Она чувствует стиль работы любого режиссера. Авдеева оформляла **лермонтовский «Маскарад»** и **«Женитьбу» Гоголя** в постановке Симониана, пьесы **Островского** и Горького с Григорьяном, создавала образ деревни Матёры по роману **Распутина**, вместе с Абдиевым искала решение спектакля-притчи **«Белое облако Чингисхана»** по мотивам книги **Айтматова**. Не раз интерпретировала испанскую жизнь в комедиях **Лопе де Веги**, работала над **Шекспиром, Лоркой, Дюма, О'Нилом, Стейнбеком, Нэшем, Портесом, Радзинским, Поляковым**. Два года назад с **Вадимом Данцигером**, художественным руководителем мурманской драмы, сделала спектакль **«Две дамочки в сторону Севера»** по абсурдистской пьесе **Пьера Нотта**. Недавно оформила постановку по одной из современных пьес, посвященную детям Беслана.

Принципы работы над спектаклем

Авдеева отыскивает уникальное сценическое решение для каждого спектакля. В создании пространства предпочитает макет плоским эскизам, играет формами, предметами, красками, приводя их к единому ансамблю и гармонии. Для нее нестандартная коробка сцены — повод для решения интересной задачи. В Архангельске, рассказывает художница, огромный театр на 1400 мест и такая же сцена, в Златоусте была «не сцена — аэродром», причем в Златоусте приходилось работать без бугафоров и декораторов, признается Наталья Иннокентиевна мурманской журналистке Екатерине Андреевой, и задники писала сама. Работая в **Санкт-Петербургском государственном интерьере театре**, она ставила один спектакль на лестнице, а другой в **Юсуповском дворце**. В Мурманске, совсем недавно, во время капитального ремонта здания драмтеатра оформляла спектакли и на маленькой сцене **Театра кукол**, затем в

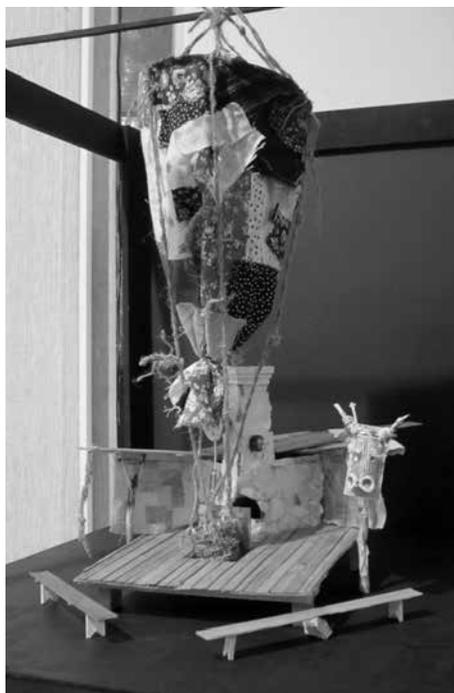


«Хитроумная влюбленная»

помещении кинотеатра, где подиум превратили в подмостки.

Начиная работу над новым спектаклем, Наталья Иннокентьевна отталкивается от образа — символа, который должен, по ее замыслу, объединить множество планов постановки. Это бывает нелегко и требует изучения литературной основы, эпохи, исторического предметного мира.

В Иркутске, в середине 80-х, когда ставили «Прощание с Матёрой», она придумала сложный образ. Станок представлял огромное дерево-листвень, которое возвышалось над сценой и было оберегом маленькой деревни на острове. Все предметы крестьянского быта: мебель, соху, сундуки, костюмы — всё привозили из деревень или восстанавливали до мелочей. В финальной сцене затопления деревни, когда персонажи забирают вещи и уходят, опускается станок с деревом, а старухи от авансены разворачивают большое белое полотно — са-



Макет к спектаклю «Слон»

ван. Он покрывает и голубую гладь Ангары, и зеленый островок, и кладбище. Этот емкий образ умирающего крестьянского лада жизни по настроению и деталям совпадает с романом Распутина.

В недавней премьере спектакля «Золотой шатер» о детях Беслана Наталья Иннокентьевна услышала просьбу режиссера представить на сцене осетинский поминальный пирог. В центре планшета Авдеева создала объемную конструкцию круглой формы, которая состояла из нескольких сегментов и воплощала не только образ осетинского пирога, но и разрушенный круг жизни. Представленные вертикально и горизонтально отдельные фрагменты позволяли увидеть условные образы взорванной школы, московской квартиры, любого пространства.

В спектакле «Дама с камелиями» она придумала станок в виде драгоценной шкапулки, особенности ее декора повторялись в костюмах и бутафории. В постановке

«Волки и овцы» по пьесе Островского Авдеева отказалась от прямолинейности и представила на сцене дерево с кроной в виде летней дамской шляпки, а вокруг, как она сама выразилась, — «статуэточки, карусельки» — такой счастливый праздничный мир, в котором разыгрываются страсти.

Художественно-образное мышление соединяется в творчестве Авдеевой с четкой проработкой практических задач с целью достигнуть гармонии всех составляющих спектакля: режиссуры, сценографии, игры актеров, музыки, света, пластики. А еще она от природы одарена ощущением красоты и безошибочным вкусом.

Наталья Иннокентиевна работает над деталями так, как научилась у своих выдающихся педагогов. Когда ставили пьесу **Вуолийоки «Молодая хозяйка Нискавуори»**, Авдеева изучила архитектуру и убранство финского дома начала XX века, сделала печку со входом в горнило не фронтально, а от угла, как принято у финнов, а затем нашла выкройки платьев в модных журналах 1905 года и создала аутентичные

костюмы вместе с замечательными мастерицами пошивочного цеха, которых любит за искусство и называет «мои девочки». Она вспоминает, как после войны в региональные театры поступали списанные костюмы из столиц — можно было трогать настоящий шелк, бархат, атлас, кружево, увидеть особенности кроя. Там, где нужны были реалии быта и декора времен монгольского нашествия для спектакля «Белое облако Чингисхана», художница работала с архивами Академии наук. Недаром эта постановка получила высокую оценку Чингиза Айтматова.

Создавая по замыслу режиссера **Федора Чернышова** современную трактовку «Тартюфа», Авдеева сохраняет ее принадлежность к высокой комедии классицизма. Шесть кулис-колонн с ламбрекенами напоминают об архитектуре классицизма. Цвет полотнищ, переливы ткани от палевого к розовому, сиреневому и синему вызывают в памяти краски пейзажей Клода Лоррена и картин Никола Пуссена, современников Мольера. Симметрия в расположении

«Две дамочки в сторону севера»





«Белое облако Чингисхана»

предметов вносит подобие порядка в непредсказуемые движения персонажей. Наталья Иннокентиевна не раз говорила, что ее вдохновляют картины старых мастеров в Эрмитаже, Русском музее, Третьяковке. Они обладают той подлинностью, которую не найдешь ни на одном интернет-сайте. Вот это стремление к подлинности в постановках не только реалистических, но и условных — знак высокого мастерства.

В заключение

Наталья Иннокентиевна редко выделяет постановки как любимые, возможно, «Волки о овцы», «Золотой слон», созданные вместе с Феликсом Григорьяном. До недавнего времени она начинала утро с рисования — это важно профессионалу. Она философски воспринимает нынешнее время, в котором дилетантизм и поверхностное видение влияют на искусство, но Авдеева знает, что творческое раскрытие зависит от собственного «внутреннего наполнения» художника. Для нее нет возраста в профессии — ярко, мощно, экспрессивно она реализует свой талант до сих пор и на сто про-

центов! Она умеет работать в команде. Если у замечательной художницы ученики, я не знаю, но мастера пошивочного цеха научились у нее скрупулезности в работе, восприятию костюма через призму эстетики. Исключительное взаимопонимание сложилось у Авдеевой с начальником столярного цеха мурманской драмы **Юрием Юрьевичем Пудовкиным**. Они работают вместе более двадцати лет. Получая от Авдеевой эскизы, он стремится к безупречному качеству и точному повторению присланного рисунка. «Работа индивидуальная, не на поток», — говорит Пудовкин.

Нынешним летом Авдеева покинула театр, услышала слова благодарности, признания, любви. В театре останутся ее эскизы, макеты, декорации, рисунки — они бесценны! Всю свою творческую жизнь она твердо следовала пушкинской дорогой:

Ты сам свой высший суд.

Всех строже оценишь умешь ты свой труд.

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Марина НАУМЛЮК

АРТЕМИЙ БЕЛЯКОВ: ПРИНЦ С ДУШОЙ ФИЛОСОФА

В балете говорят: «Внешность определяет амплуа». Высокий, статный, наделенный прекрасными пропорциями, **Артемий Беляков** — идеальный принц балетной сцены. В нем есть порода, столь необходимая для таких ролей. Его **Зигфридом, Базилом, Соломом** восхищаются зрители во всех уголках мира. А за роль **Альберта** в балете «**Жизель**» в версии **Алексея Ратманского** Беляков получил **Национальную премию «Золотая Маска»** за 2020 год как лучший танцовщик. Сегодня он премьер **Большого театра** и занимает это место по праву. Артемий — продолжатель славных традиций «большого балета». Его танцу присуща красота позы, великолепная амплитуда движений, высота и полетность прыжка, элегантность поддержек.

Танцуя весь классический репертуар в Большом театре, Артемий Беляков много и охотно участвует в премьерных постановках современной хореографии. Удивляет стремление этого прирожденного классика попробовать как можно большее количество стилей contemporary. В его репертуаре балеты **Дж. Баланчина, И. Килиана, Х. ванн Манена, Дж. Крэнко, Дж. Ноймайера, Р. Поклитару, К. Шпука, Э. Клюга**. Что это, как не желание обогатить свой творческий интеллект, открыть новые горизонты танца?

Профессия хореографа привлекала Артемия с юности. Еще будучи учеником **Московской Академии хореографии**, он пытался ставить номера для своих одноклассников. Едва придя в театр, молодой танцовщик начал пробовать себя в качестве балетмейстера. Сначала это были миниатюры, которые исполнял сам, вместе с женой, балериной Большого театра **Дарьей Хохловой**. Набираясь балетмейстерского опыта, Беляков стал постоянным участником платформ и лабораторий современной хореографии. В 2021 году в творческой

карьере Артемия случилось важное событие — он выпустил первый полноценный спектакль — оперу-балет «**Зефир и Флора, или Метаморфозы**» на музыку **Антуана Венюа** — парافраз на тему старинного спектакля **Шарля Дидло** с обновленным либретто **Леонида Розова**. Место для премьеры было выбрано необычное, но знаковое — знаменитый Пашков дом (Библиотека имени Ленина), и прошла она в рамках проекта фирмы **VanCleeef & Argpels**. (Напомним, что один из знаковых балетов **Джорджа Баланчина «Драгоценности»** был создан по инициативе этого же ювелирного бренда.) В июле 2022 года состоял-

Артемий Беляков. Фото А. Елизаровой





«Дон Кихот». Базиль — А. Беляков. Фото Д. Юсупова

сы дебют Белякова-балетмейстера на родной сцене Большого театра — премьера балета «**Времена года**» на музыку **А. Глазунова**. Этого события ждали два года — оно все откладывалось из-за пандемийных ограничений. Долгое ожидание лишь подогрело интерес к событию. И вот, наконец-то появившись на сцене Большого театра, «Времена года» поразили экспрессией и сложностью современной хореографии, наложенной на классическую музыку Глазунова, философским переосмыслением сюжета о вечной смене времен года, показанной как круговорот жизни и смерти человека (автором либретто стала **Дарья Хохлова**). Ярко прозвучали многие мастера прославленной труппы, танцевавшие на максимуме своих возможностей. Идеи, услышанные балетмейстером в музыке Глазунова, воплотились в насыщенную движением, силовую хореографию. Такой же оказалась и режиссура — спектакль шел без длиннот и пауз. Хочется верить, что это лишь начало творческого пути для Белякова-хореографа.

— *Артемию, поздравляю вас с долгожданной премьерой. Для зрителя балет «Времена года» — буколическое произведение зрелого Петипа. Понятно, что его спектакля не видел никто, но в памяти осталась версия Константина Сергеева, повествующая о любви на фоне смены времен года. Концепция вашей постановки совсем иная. Поразило философское переосмысление традиционного либретто.*

— Философия стала лишь способом переключиться с традиционного либретто. Исходным пунктом для меня была музыка и главной задачей было сохранить то настроение, которое содержится в ней. Мне важно было уйти от спектакля Петипа, который со своими амурами, зефирами и сатирами остался в стилистике прошлого. Работая с клавиром, где были расписаны мизансцены по спектаклю Петипа, я понимал, от чего нужно отказаться. Одновременно я не хотел копировать стилистику одноименных спектаклей Алексея Ратманского и Джона Ноймайера. Нужно было найти иное прочтение темы времен года — с одной стороны, понятное, но и альтернативное.



«Баядерка». Солор — А. Беляков. Фото Д. Старшинова

— *В вашем спектакле совмещены традиционная музыка и модернистская хореография. По моему, это довольно сложный консенсус.*

— Я бы не назвал свою хореографию очень модернистской. Наоборот, в некоторых местах мне бы хотелось добавить пластической свободы. Но будучи заложником музыки, я не мог себе этого позволить. К счастью, рамки музыки оказались гораздо шире, чем это казалось изначально. Я сам был удивлен тем, сколько разных подтекстов скрыто в партитуре Глазунова. Например, на острохарактерную вариацию Сатира я смог поставить чувственную современную вариацию Осени, и хореография не противоречила музыке. Некоторые позы, которые я находил, не должны были быть классическими. Мне необходимо было переформатировать восприятие музыки Глазунова.

Сегодня пишется большое количество сложной и многозначительной на первый взгляд музыки. Но когда ты начинаешь работать с ней, она оказывается формальной и лишенной глубины. С классической

музыкой такого не бывает, в ней всегда открываются новые смыслы. Идея любого балетного спектакля заключена в музыке.

— *Вы перетанцевали большое количество разноликой современной хореографии. Чей стиль вам ближе как танцовщику и хореографу?*

— Трудно ответить. Мне кажется, для любого артиста в определенный момент классическая хореография начинает казаться чем-то рамочным; классика ограничивает развитие артиста, участвуя в одном и том же, ты как будто ходишь по кругу. Впрочем, я не прав — некоторым артистам всю жизнь комфортно работать в этих рамках. Для зрителя так не кажется. Он воспринимает спектакль как готовый продукт. Для артиста же каждый спектакль — это работа над собой. Чем больше новых спектаклей, тем больше новых эмоций. Современная хореография — прекрасная альтернатива для самореализации. И, к счастью, нынешний репертуар Большого театра такую возможность предоставляет. Для меня всегда интересны работы Иржи Килиана, Начо Дуато,



«Спартак». Красс — А. Беляков. Фото Д. Юсупова

Соль Леон и Поля Лайфута. Они отнюдь не отрицают классику, наоборот, они развивают и продолжают ее. Уверен, что со временем они сами станут классикой. Когда я выпускался из Московской Академии хореографии, мне казались ультрасовременными те работы, которые сейчас воспринимаю как абсолютно классические. Творческий кругозор постоянно расширяется, и я понимаю, что мир современной хореографии безграничен.

Для меня вообще не существует четких границ между классической и современной хореографией. Сегодня на сцене существует некий синтез стилей. И это актуально не только для балета. Он неизбежен. А мне как постановщику необходимо как можно глубже в этот синтез погружаться.

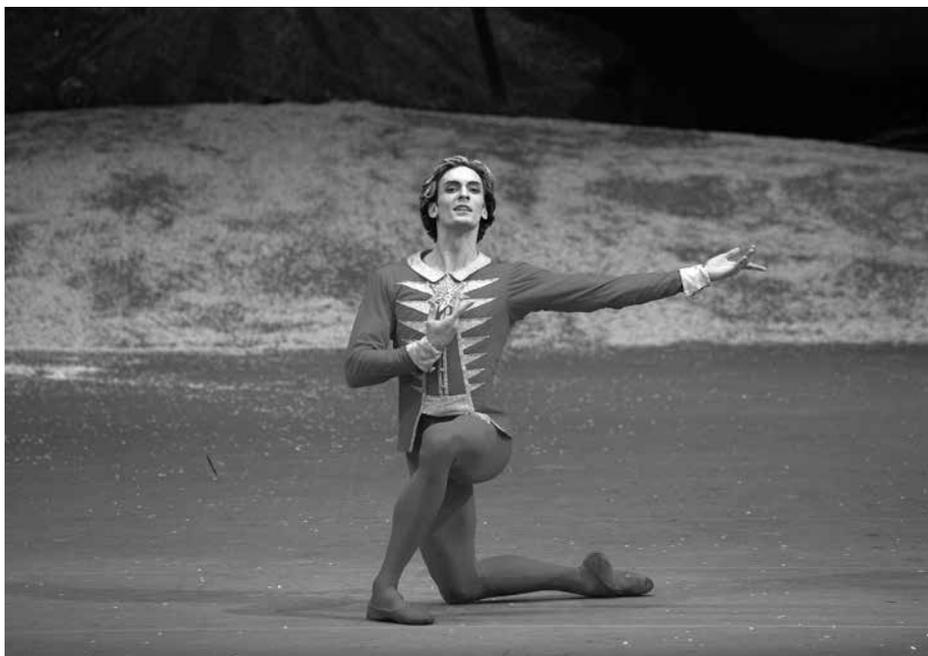
К сожалению, работы иных нынешних хореографов уподобляются некоему перформансу — довольно скучному и одно-

образному. И иногда это воспринимается как нечто новое и подчас шокирующее. Но на самом деле новым не является, так как не несет в себе красоты и эстетики. И вот подобного пути думающему балетмейстеру необходимо избегать. Танец базируется на эстетике и на содержании. Содержание — это не только конкретный сюжет, но смысловое наполнение вообще. Обе эти составляющие тесно взаимосвязаны. И если в каком-нибудь опусе современного автора отсутствует эстетическая сторона и оно заведомо уродливо, это не тот путь, к которому стоит стремиться.

— В ваших спектаклях принимают участие ведущие солисты Большого театра. И судя по тому, с какой отдачей они танцуют, им нравится ваша хореография. Исполнение Артемом Овчаренко партии Лета прозвучало как откровение. Третейной ботичелливской Весной была Анастасия Сташкевич. Буквально все исполнители прозвучали ярко. Теперь, когда премьера «Времен года» позади, вы думаете о новых постановках?

— С Артемом Овчаренко мы работаем не первый год. Он участвовал в нескольких моих миниатюрах и в первом балете «Зефир и Флора». Между нами сложился творческий тандем, мы понимаем друг друга с полуслова.

Что касается карьеры хореографа, я не заикливаюсь на ней. Когда появляется возможность поставить что-то, я с удовольствием погружаюсь в работу. Благо, что я окончил балетмейстерский факультет МГАХ. И сколько Бог даст сил, я буду этим заниматься. Для меня необходима музыка, которая может разбудить творческую мысль. На данный момент я «прислушиваюсь» к гитарному сочинению Карло Доменикони «Улыбка Будды». Недавно на Конкурсе Рахманинова заново открыл для себя Вторую симфонию Сергея Васильевича. Но балетом мои интересы не ограничиваются, меня привлекает самообразование. Сегодня я занимаюсь исследовательской работой в ассистентуре МГАХ. Структурирую свои постановки в статьях, что помогает понять самого себя и, в итоге, творчески развиваться.



«Щелкунчик». Принц — А. Беляков. Фото М. Логвинова

— *И все же, ваше настоящее и, думаю, будущее связано с танцем.*

— Конечно же, я всю жизнь занимаюсь танцем и приобрел здесь некоторый опыт. Думаю, любая деятельность должна быть связана с тем, что ты делаешь хорошо.

— *Кто помог вам полюбить танец? Обычно мальчиков в хореографическое училище приводят мамы.*

— Так и было. Мама привела меня сначала в хореографический коллектив в родной Твери, а затем в Московскую Академию хореографии. У меня там были прекрасные педагоги Наталья Андреевна Яценкова, Илья Кузнецов. Но сначала мне было безумно тяжело — я не принимал классический балет. Мне казалось, что это что-то невыполнимое, ненужное и неинтересное. Благодаря занятиям на канікулах в Твери с Дмитрием Нечаевым, выпускником Академии имени А. Вагановой, я начал понимать и любить балет. Обрати в Москву я вернулся уже другим

человеком. В выпускных классах мой педагог Илья Кузнецов, ученик Петра Пестова, преподавал нам классический танец с аналитической точки зрения, что было очень интересно. На балетмейстерском факультете я учился у такого мастера, как Михаил Леонидович Лавровский. Это общение продолжилось в Большом театре, где моими педагогами стали Михаил Лавровский и Валерий Лагунов. Через год из США вернулся Александр Ветров, который заинтересовался во мне как в танцовщике. Меня заразила его энергия, и я перешел под его руководство, сохранив прекрасные отношения с Михаилом Леонидовичем и Валерием Степановичем. Все свои ведущие партии я подготовил с Александром Николаевичем. Параллельно в Академии хореографии моим наставником стал композитор Юрий Абдоков. Он сформировал все мое хореографическое мышление. Любовь к сложной музыке, стремление погружаться в нее и пони-

мать нюансы — в принципе, вся эстетика хореографии была мне привита, как не странно, композитором.

Далее я поступил в Академию народного хозяйства и государственной службы на факультет Управления в культуре, образовании и науке, где моим педагогом стала Ольга Астафьева. Она помогла сформировать некое комплексное представление о месте балета в современной культуре.

— Традиционный вопрос: есть ли какие-нибудь партии, о которых вы мечтаете?

— В Большом театре я станцевал все, что хотел. Поэтому сегодня мой интерес направлен на работу с конкретными хореографами. Два года назад я работал с дуэтом хореографов из Нидерландов Соль Леон и Полем Лайфутом. Для проекта в Большом театре они ставили спектакль «Postscript». На репетициях я наполнял их видением танца. Меня восхищала их скрупулезность в работе над каждым жестом, каждым движением. «Postscript» получился очень интересным спектаклем. Мечтаю еще поработать с ними.

— И все же для зрителя вы, в первую очередь, классический танцовщик. А как вы себя позиционируете?

— Не хочу загонять себя в узкие рамки амплуа. Я — премьер Большого театра. А это подразумевает владение любым стилем хореографии.

В конце июля Большой театр закрывал свой 246-й сезон старинным балетом «**Баядерка**» в хореографии **Мариуса Петипа**. Главную мужскую партию воина Солора танцевал Артемий Беляков, поразивший не только техническим совершенством, но и глубиной раскрытия образа. Солор в его интерпретации — совсем неоднозначная личность. Танцовщик показал эволюцию своего героя: от любви к предательству и в итоге, невозможности жить с преступной совестью. Опыт хореографа, несомненно, помог Артемию переосмыслить столь знакомую зрителю роль, заново создать ее в строго прописанных рамках классического спектакля.

Беседовала Анна ЕЛЬЦОВА

ОЛЬГА ПЛЯСУЛЯ: «ТЕАТР — МОЯ ДУША»

Колорит старого Тифлиса в легендарном спектакле **Новосибирского городского театра «Ханума»** созидали музыка и танцы.

Билеты на «Хануму» были раскуплены почти сразу, как только в городе появились афиши фестиваля-тура «**Новосибирский транзит**». Имя режиссера **Сергея Афанасьева** и **Новосибирский городской драматический театр**, который он создал и возглавляет, в среде томских театралов окружены ореолом почитания и связаны с воспоминаниями о дивных спектаклях, показанных на сценах Томска и Северска — «**Зеле-**

ная зона», «**Вишневый сад**», «**На дне**», «**Пять вечеров**».

Предвкушение праздника — так можно охарактеризовать настроение публики перед новой встречей с творчеством новосибирцев. За 15 лет, что «Ханума» держится в репертуаре НГДТ, сменилось не одно поколение исполнителей. Но спектакль не утратил своего обаяния и свежести — об этом говорили зрители после спектакля. Их ожидания были оправданы актерским исполнением и ... грузинским колоритом.

Вот о нем — о грузинском колорите, который во многом был создан благодаря танцам и музыке, мы поговорили с балетмейс-



Ольга Плясуля

тером-постановщиком **Ольгой Плясулей**. Формат фестиваля-тура позволял «заглянуть за кулисы» и из первых уст узнать, из чего ткалось яркое полотно спектакля.

«Только я глаза закрою — предо мною ты встаешь!...»

— Мне кажется, все русские обожают грузинскую культуру — их многоголосое пение, их танцы, кулинарию, юмор, кино... Да хоть что! — Ольга Владимировна делает решительное движение рукой, отсекаящее всякие сомнения.

— Когда Сергей Николаевич сказал, что будем ставить «Хануму», я начала насматривать все кавказские танцы, — продолжает она. — Покупала диски с записями — и смотрела, смотрела, смотрела... В то время был популярен фильм «Легенды Грузии», снятый ВВС. Много слушала музыки. И когда Афанасьев мне задачу ставил — «нужны горцы» или «здесь танцуют кинто», я должна была решить — рабо-

тать под барабан или под фонограмму, делать короткие танцы или нет.

К сожалению, в 2007-м поехать к носителям грузинской культуры не было возможности. Поэтому мне помогал муж, **Игорь Борисович Тюваев**, который шесть лет жил в Грузии. И не просто жил, но работал сначала хормейстером **Грузинской государственной хоровой капеллы**, а после отъезда **Бориса Певзнера** (своего учителя) возглавил ее. А потом началась гражданская война в Грузии. ... В «Хануме» мы вместе работали над спектаклем, все музыкальное оформление сделано им.

... По законам драматургии в этом месте следует сделать ремарку. Игорь Тюваев — руководитель известного коллектива **Новосибирской филармонии «Маркелловы голоса»**, который он создал в 1995 году, вернувшись из Грузии. Основа репертуара — этнофольклорные программы, среди которых была и грузинская «Ханума, не горюй». «Ханума» Сергея Афанасьева — не единственный спектакль, где Плясуля и Тюваев работали в творческом тандеме. Встретились они на «Великолепном рогоносце». Шел 1995-й год. Эта постановка оказалась для обоих судьбоносной. Над «Фигаро» работали уже семейным дуэтом.

— У нас очень творческая семья. Когда мы дома встречаемся, то сначала говорим о производственных вопросах: все, что было у меня на работе, что у Игоря, анализируем. Когда он придумывает программу, то обсуждает со мной. Он же никогда не останавливается в своем творчестве. И только после этого переходим к домашним делам: «Ну, что там у Саши». У нас двое детей — 9 и 13 лет.

— Хореограф работает не только с людьми, но и с пространством. А все помещения, где бы ни работал театр Афанасьева, — маленькие. Где тут фантазии развернуться?

— Для хореографа что-то сделать «на пятке» — это не просто сложная задача. Это всегда сверхзадача, — продолжает Ольга Владимировна. — Но сверхзадача делает работу интересней. Конечно, проще выйти из кулис и станцевать. А в нашем теа-



«Ханума». Сцена из спектакля

тре нет кулис. И никогда не было! Я всегда спрашиваю у Сергея Николаевича: «Какие у нас «дырки» — рабочие»? Чтобы использовать все возможное пространство.

По законам... Не важно, по каким законам, но автор снова требует слова. Томский зритель, не знакомый с особенностями родной сцены афанасьевцев, компактность сценографии **Владимира Фатеева** принял за стремление художника воссоздать образ старого Тифлиса с его ажурными балкончиками, которые теснятся и нависают над Курой, с княжескими «палаццо», украшенными коврами ручной работы, с его узкими улицами и шумным базаром. Но при этом не почувствовал тесноты игрового пространства, особенно когда шесть молодых мужчин в аджарских национальных костюмах в ритме боевого танца выскочили под звук барабанов, а за ними следом выплыли пять красавиц. Одни заняли место под балконами, другие — на лестнице и анфиладе дворца.

С массовых танцевальных сцен начинается каждое действие «Ханумы». Танцами «прошито» все художественное полотно спектакля. На танцевальном и музыкальном «грунте» комедии настаивал сам классик грузинской драматургии **Авксентий Цагарели**, неслучайно он обозначил жанр пьесы как «комедия-водевиль с музыкой, танцами и пантомимой в двух действиях».

У Ольги Плясули танцуют не только кинто, но и все персонажи: князь Пантиашвили (**Савва Темнов**) и его сестра (**Кристина Кириллова**), обе свахи — Ханума (**Татьяна Жулянова**) и Кабато (**Марина Александрова**), молодые влюбленные — Котэ (**Петр Шуликов**) и Сона (**Варвара Сидорова**). Если хореографическая лексика массовых танцев стилизована под этнические танцы, например, хоруми, чтобы создать особый грузинский колорит, то сольные или дуэтные танцы, как правило, связаны с развитием действия и часто используются для усиления комического эффекта, как в уроке



«Трамвай "Желание"». Сцена из спектакля

вальса, когда в объяснения влюбленных Котэ и Соны вмешивается бабушка, требуя показывать движения «на ней». Или в эпизоде, где под видом Соны появляется Ханума и пытается поразить князя своей колченогой «грацией».

— *Спектакль ставился на Зою Терехову, сейчас Хануму играет Татьяна Жулянова. Пришли и другие молодые исполнители. Добавилось ли работы хореографу?*

— Во время гастролей всегда перед показом репетируем. Зная, что в Томске предстоит играть на большой сцене, мы сделали технический прогон в «Пионере», в нашем будущем доме. И все хорошо прошло, — поясняет Ольга Владимировна. — Сценография Владимира Фатеева такая, что она не зависит от размера сцены, мы монтируем «коробку», определяем, откуда выходят артисты. Хоп-хоп — и сыграли! Так было и в Москве, куда мы тоже возили нашу «Хануму». Однако сейчас в спектакле занято много молодых актеров, практически новый состав работает, придется не только делать вводы,

репетировать, но и объяснять какие-то такие вещи, которые раньше не требовали объяснения. Не чувствуют они грузинский характер. И даже отсылка к «Хануме» **Товстоногова** не работает. А творческих командировок, чтобы увидеть, как ведут себя носители культуры, нет.

— *Всегда ли переживаете, когда идет спектакль?*

— В театре все знают, что я не смотрю спектакли в зале. Но перед каждым показом мы репетируем. Если новые артисты, то их вводим отдельно. Репетируем много и долго. Когда артисты видят меня в театре перед началом спектакля, удивляются. «Да успокойтесь! Не буду смотреть. Я его знаю». Для них мое присутствие — дополнительное волнение.

«Репетиция — любовь моя» — это моя формула. Но в Томске сделаю исключение. Хочу посмотреть, как в большом зале играть будут.

И вновь авторская ремарка. Если танцы и музыка (хоровое исполнение народной

песни «Сулико» и даже «Арго», которое, кстати, вполне уместно звучит) создают собирательный образ Грузии — тот, что существует в представлении русского человека, то режиссер, на мой взгляд, отнюдь не стремится погрузить зрителя в патриархальную атмосферу Тифлиса. Напротив. Сергей Афанасьев насытил спектакль цитатами из мировой драматургии, которые европеизируют классика грузинской драматургии. Более того, эталонной лирике он придал отчетливо комический оттенок. Сона Варвары Сидоровой вдруг начинает читать монолог Джульетты из сцены объяснения с Ромео под балконом, как бы помещая свои отношения с Котэ в раму шекспировской пьесы. Но преувеличенная драматизация чувств вызывает смех. А стихи **Г. Орбелиани** «Только я глаза закрою...», ставшие лейтмотивом спектакля, исполнительница роли Текле, сестры князя Пантиашвили, произносит с такой гротескной интонацией, что они воспринимаются пародией! Не говоря уж о том, как комически эти стихи звучат в устах самого Ваню Пантиашвили! На стыке лирического и комического существуют почти все персонажи «Ханумы». Даже главная сваха Тифлиса в исполнении Татьяны Жуляновой и та оказывается женщиной с мечтой о личном счастье.

— Однажды Афанасьев командировал меня в Магадан, — продолжает рассказ о «Хануме» Ольга Плясуля. — «Надо помочь. Они собираются ставить «Хануму», а хореограф, который запланирован, не может. Сделай перенос». Я полетела туда. А там огромная сцена! Отдельно балет. Оркестр. Потому что театр музыкальной комедии слили с театром драмы, и теперь у них одна труппа. Ханума в том спектакле не только танцует, но и поет. Но им не нужны были такие танцы, как у нас. Нужна была совсем другая стилистика. И мне пришлось за пять дней ставить совершенно иные танцы. Я была, как на спецзадании. Конечно, помогал их главный балетмейстер. Премьера прошла без меня. Та «Ханума» идет до сих пор.

«Так бывает: заходишь куда-то и понимаешь — это «твое»

С Ольгой Плясулей мы познакомились накануне показа «Ханумы» в Томске. Однако оказалось, что с ней как с хореографом я уже знакома. Относительно недавно видела ее работу в спектакле «Трамвай «Желание» по Теннесси Уильямсу. И была приятно удивлена хореографией: эротические танцы сделаны красиво, эстетично и в меру агрессивно. Главное — они точно вписаны в контекст спектакля, подчеркивают нервозность Бланш и рождают предчувствие трагедии.

— Это дипломный спектакль нашей актрисы **Регины Тощакковой**. Она сказала: «Ольга Владимировна, нам нужно сделать танец девушек со стульями». «Боже!» — застонала я мысленно. Больше всего в жизни боялась, что когда-нибудь этот «штамп, штамп, штамп» придется ставить. Готовясь к постановке, я тоже столько пересмотрела, чтобы так не сделать, и так не сделать! Старалась что-то придумать новое, свое. Танец «в кафе» надо было сделать так, чтобы он вовсе не похож был на танец. Регине очень понравилось мое решение.

— *Зачем хореограф идет в театр? Ведь знает заранее, что его работа подчинена общей концепции, его свобода ограничена волей режиссера, сценариста и даже актерскими желаниями.*

— Да, хореограф в театре — это «шпунтик» в постановочной машине.

— *В вашей официальной биографии написано, что в театре Афанасьева вы работаете с 1993 года. Уже на последнем курсе колледжа культуры было понятно, что свяжете свою жизнь с театром?*

— Звезды так сложились, что театр стал мне интересен. Так бывает. Заходишь куда-то и понимаешь — это твое. Эти стены, эти люди — твои. В театре «Глобус» я познакомилась со **Светланой Галкиной**, которая играла Чичи в «Айболите». Ее Сергей Николаевич (Афанасьев — ред.) позвал на роль Марты. Он собирался ставить пьесу Горина «Тот самый Мюнхгау-с».



«Анна». Сцена из спектакля

узен». И она ко мне обратилась с просьбой: «Оля, помоги, пожалуйста, придумать танец. Он должен начинаться на пуантах. Менуэт. А потом скидываю пуанты, и начинается такой расколбас...» Мы с ней придумали композицию и пошли показывать Афанасьеву.

Когда я оказалась в его театре — поняла, что хочу здесь остаться. Хоть кем! Хоть уборщицей! Но хочу быть причастна к ЭТОМУ! Сергей Николаевич посмотрел этуод. Кстати, присутствовал и Игорь Борисович. Им понравился актерский этюд. Они нас расцеловали. Потом он позвал Галкину на роль Офелии, когда ставил «Два Гамлета». Так что я доучивалась, но уже знала, что приду к Афанасьеву. Потом с Игорем Борисовичем мы создали театр танца. Разучивали старинные танцы. И театр был параллельно моей жизни. Я и с балетниками работала. Сейчас работаю на художественной гимнастике в спортивной школе. Но театр был всегда. Театр — моя душа.

— Театр Сергея Афанасьева переживал разные периоды. Актеры уходили, уезжали в другие города. Как переживали отъезды?

— Каждое расставание — как личная драма. Это беда. Будто у тебя забирают руку, ногу... Это правда. Изначально труппа была маленькой, и все не просто так там оказались. Поэтому, когда начались потери, все болезненно переживали.

— Сейчас молодежь пришла. Другие лица определяют лицо театра. Есть ли какое-то средство оставаться по-прежнему влюбленной в театр, несмотря на усталость, утраты, разочарования?

— Влюбленность есть. Я так живу: люблю этих людей, сколько бы они ни проработали. В театре остаются те, кто искренне любит его. Сейчас у нас новый этап: живем в ожидании новоселья. А гастроль — это радость. Мы сели в автобус, поехали, и сразу — красивая дорога. От предвкушения: будет другой зритель, будет общение на капустах — бабочки внутри летали.

Беседовала Татьяна ВЕСНИНА

ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ ЕВГЕНИЯ

4 сентября отметила юбилей одна из самых талантливых и обаятельных, любимых зрителями кино и театра народная артистка РФ **Евгения Константиновна ГЛУШЕНКО**.

Окончив в **1974 году Высшее театральное училище имени М.С. Щепкина** на курсе **Михаила Ивановича Царева**, одна из самых любимых его учениц была приглашена в **Малый театр**, где служит почти четыре десятилетия. Был, правда, период, когда вслед за режиссером **Борисом Морозовым** Евгения Глушенко на четыре года покинула Малый и вступила в труппу **Центрального академического театра Российской Армии**, сыграв на самой большой в мире сцене яркие и значительные роли, но все же вернулась в родные стены. В тот дом, где начиналась ее биография рядом с Мастером. Ряд спектаклей у разных режиссеров Евгения Глушенко играла в партнерстве с Михаилом Царевым: она была лукавой, очаровательной **Лизой** в «**Горе от ума**», стойкой и мужест-

венной **Корделией** в «**Короле Лире**», верной во всем своему отцу **Бертой** в «**Заговоре Фиеско в Генуе**». Каждая из этих ролей актрисы оставалась в памяти — она запоминалась какой-то удивительной, неяркой, но завораживающей органичностью существования рядом с выдающимися партнерами; глубиной проникновения в образ и простотой его воспроизведения. Прибегнув к высокому стилю, можно сказать, что в актерском таланте Евгении Глушенко, в малых и больших его проявлениях каждую минуту жизни на подмостках воплотились заветы Михаила Щепкина, лучшие образцы искусства Малого театра.

Евгении Глушенко довелось работать с лучшими отечественными режиссерами, в числе которых **Леонид Хейфец**, **Борис Львов-Анохин**, Борис Морозов, **Сергей Женовач**, **Адольф Шапиро**. С опытом, с возрастом мастерство актрисы проявлялось все более отчетливо и ярко. Роли ее становились все разнообразнее, сложнее — перед нами раскрывалась не светлая и наивная девушка с твердыми, тем не менее, нравственными устоями, а сильная и властная женщина. Она была жесткой, коварной, хитрой, умной, деловой, но и мягкой, глуповатой, светливой. Была светской и простушкой, сильной, волевой и... такой разной, что трудно сыскать точное определение. О каждой из ее ролей можно без преувеличения написать подробно, пытаться угадать за явным — скрытое, а за скрытым — подлинное. Такими были ее **Раиса** в «**Касатке**», **Мари-Жозеф** в «**Мамуре**», **Зоя Окоёмова** в «**Красавце-мужчине**», **Лиз** в «**Холопах**», **Матрёна** в «**Горячем сердце**». 90-е и начало 2000-х подарили Евгении Глушенко поистине звездные роли: в театре Российской Армии она сыграла **Веру Филипповну** («**Сердце не камень**»), **Василису** («**На дне**»), **Эмилию** («**Отелло**»), а вернувшись в Малый театр, блистательно воплотила **Меланию** в «**Детях солнца**», **Зинаиду Саввишну** в «**Иванове**»,





«Горячее сердце». Матрёна — Е. Глушенко

Купавину («Волки и овцы»), Жозефину («Корсиканка»), Мавру Тарасовну («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Белину («Мнимый больной»), Кончетту («Рождество в доме Купьелло»)...

Актриса, в первую очередь, глубоко и преданно театральная, Евгения Глушенко, будучи очень избирательной в кинопредложениях, восхитила и покорила многомиллионную аудиторию своими замечательными ролями в фильмах **«Впервые замужем»**, **«Влюблен по собственному желанию»** и едва ли не в первую очередь — **«Сашенькой»** в **«Неоконченной пьесе для механического пианино»**, такой нежной, чистой, наивной, что трудно было оторвать взгляд от ее глаз, в которых лучилась и заливала светом через экран безграничная любовь к своему мужу...

Евгения Константиновна редко дает интервью, не любит «светиться» на телеэкранах в разного рода ток-шоу и даже в передачах, посвященных коллегам. Это сильно и очень выгодно отличает ее от коллег поколения, к которому она принад-

лежит. И этим вызывает не только ностальгические воспоминания о ее работах в кинематографе и театре, но и глубокое, искреннее уважение к Личности, для которой существует огромный духовный мир со своими, забытыми многими сегодня подлинными ценностями. Наверное, еще и от того Евгения Глушенко является для подавляющего большинства истинной звездой, каждое появление которой на экранах вызывает желание смотреть ее давние фильмы и... радоваться тому, что не разменила свой мир на сериалы и боевики.

Можно верить или не верить толкованиям имен, но в данном случае невозможно не согласиться: в переводе Евгения означает «благородная». Женщина, названная так, в любом деле становится прекрасным профессионалом.

Мы поздравляем Евгению Константиновну с юбилеем, желаем ей здоровья, радости, энергии творчества, заворожившего не одно поколение зрителей!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ПОЭЗИЯ И ЧУВСТВА

Посмотрела премьерного «Сирано де Бержерака» в Театре «Около дома Станиславского». Вышла из театра, добрела до Тверского бульвара. Поняла, что не перестаю улыбаться абсолютно дурацкой, детской, счастливой улыбкой. И села на лавочку — разобратсья.

Вообще всё не по-людски вышло, всё впервые. Первый раз в жизни я купила билет. Согласитесь, чудно платить деньги, если папа в театре — еще до твоего рождения. Еще более странно, когда учишься на театроведа — ходишь по студенческому. Потом набираешь опыта — приглашать начинают. Режиссеры, актеры...

А потом вдруг в один миг умирают все дорогие тебе Старики. Люди Театра. И перестаешь хотеть видеть. То, что осталось.

У меня такой траур длился три года.

И я пошла в театр. В мой любимый «Около». Потому что около него можно выжить. И пережить. И собственно, об этом — «Сирано».

И впервые за все время спектакля — два акта — ни у кого не зазвонил телефон. Ни разу. Зал даже дышал как-то вместе. В один вздох.

Я так и не научилась писать рецензий. И если честно — не вижу в них пользы. Как отдать бумаге свою радость? И зачем? Просто прошу — идите, смотрите. **Александра Толстошева** поставила. Ученица **Погребничко**. Она же художник. Она же играет...

Я люблю в антрактах или после спектакля подслушивать «рецензии» зрителей. Первые впечатления — они самые дорогие. Честные. Публика в Театре «Около дома Станиславского» особая. Она здесь выращена поколениями. Однажды разговорилась с пожилой парой, они привели внука на «Незнайку». На дневной спектакль. И с гордостью поведали, что их взрослые дети вечером идут смотреть здесь же «Трех мушкетеров».

Так вот эта обученная, выросшая в театре публика уже хорошо знает: все спектакли здесь — словно один нескончаемый

эпос, где герои перетекают из пьесы в пьесу, путаются, играют чужие маски, говорят не свои тексты. Д'Артаньян на миг становится принцем Датским, у **Эдмона Ростана** зазвучит текст **Чехова**, а вишневый сад будет продан, если... И конечно, знаменитые телогрейки на сцене — это уже «фирменный стиль». И конечно, среди первых всплесков зрительских отзывов сразу слышишь: «Ну, это такой “Погребничко-Погребничко”!»

Саша Толстошева — не просто Ученица, она Последователь. Адепт. И все-таки — она другая. Она мягче. Лиричнее. Поэтичнее.

Но как она дерется на шпагах!

Да, да, актеры в вечных грубых поношенных ботинках. И вдруг **Роксана (Мария Погребничко)** сбрасывает свои тяжеленные ботсы, и я вижу ее маленькие, нежные, детские голые ступни. Так вот когда появилась эта моя улыбка. Грустная и немножко боязливая. **Роксана**, ясное дело, великолепно фехтует, почти жонглирует шпагами, но она так беззащитна, женщина-ребенок...

Сирано (Максим Севриновский). То натянет на себя красный клоунский нос, то снимет его. Нос — это укрытие. Снял — и хлынула печаль. И тогда видны глаза. И в них мука вселенская, тоска собачья. Надел нос и будто забрало опустилось. И можно снова поблескивать словами и шпагой.

«Помреж» (**Екатерина Кирчак**). Она весь спектакль на сцене. Она любит **Сирано**. Она плачет почти весь спектакль. И улыбается сквозь слезы. Почти как Джульетта **Мазина** в знаменитом фильме.

Я посмотрела спектакль. Еще несколько дней попереживала, перечувствовала увиденное и решила — надо поговорить с героями.

Роксана

— *Маша, я тут вспоминала, сколько разных «Сирано» повидала в своей жизни. Среди них был даже один мюзикл... Но самый яркий — не*



«Сирано де Бержерак». Сцена из спектакля

спектакль, а рассказ о нем. Игорь Кваша поделился, как ставил и сам играл Сирано. И главная тема тогда была – поэт и власть. Время способствовало... А про что ваша история?

Мария Погребничко:

– Про любовь. Мы когда репетировали, много разговаривали, обсуждали. Макс Севриновский говорил мне: «Ну как, ты же читаешь, в конце же плачешь?!»... А я долго не заглядывала в пьесу, потом еще раз перечитала и отвечаю: «Я вообще не плачу. Не знаю, отчего ты рыдаешь!». *(Смеется)*.

У нас очень долгий был процесс, мы же года два назад приступили, потому что Макс из Вахтанговского, Саша в ТЮЗе на тот момент, у нас все очень длинно складывалось – встретимся, поболтаем, разойдемся... И вот мы всё обсуждали «про любовь, про любовь»... но каких-то чувств это не вызывало. Не складывалось.

– *А Сирано «про что» играет?*

– Это у него, наверное, надо спросить... Он играет про подвиг. Как он до конца остался верен себе.

– *А мне он показался грустным клоуном. С резиновым носом... Он грустит, а вы нет.*

– Я нет – потому что у нас нет такого сюжета. Есть какое-то пространство...

– *У вас же такой спектакль в спектакле?*

– Да, мы играем, как будто два актера разыгрывают эту ситуацию... И вот доигрались. С самого начала так заявляется, когда мы встречаемся: сейчас я – Роксана, он – Сирано, сейчас будем играть. Для меня если всерьез «играть любовь» – сразу сериал какой-то получается. А когда отстраняешься и начинаешь этих людей выявлять, тогда ты сопереживаешь им. Мне если говорят – играй любовь, я в ступор попадаю. Мне надо понять – что за человек, чего он, как... Потом это уходит и остается тема пьесы. Или тема спектакля, скорее. Получается – про двух людей, артистов, которые разыгрывают историю и повторяют ее все время. И она каждый раз приходит к одному и тому же...

– *И получилась у вас история людей, которые играли в любовь, а у них ничего не вышло.*



Роксана — М. Погребничко

— Ну да... И от того, что спектакль этот играется, играется, играется, и они все это повторяют, повторяют, повторяют — у них все одинаково заканчивается. Так про всех можно сказать — у всех все одинаково заканчивается.

— *Оптимистиченько. Чисто женский подход.*

— (Смеется.) Так получается.

— *А актер, исполняющий роль Кристиана, которого вы любите по пьесе...*

— Муж мой! (Алексей Артемов).

— *Да что вы?! Не знала, честное слово! Но как он на вас смотрит в сцене, где вы все деретесь на шпагах. С какой любовью и восхищением. Стоит в отдалении, не участвует и только смотрит... С таким восторгом!*

— Мы с ним поженились два года назад.

— *Хотела у Сашы спросить, но и вам задам этот вопрос. Как вы представляете судьбу вашего «Сирано» во времени? Сможет он идти, как «Три мушкетера» — лет 20–30? Конечно, с новыми составами, ведь так фехтовать могут только люди молодые.*

— Мне кажется, сможет. В спектаклях «Около» все жестко закреплено, и они из-за этого не разваливаются. Имею в виду, они так срететированы, что можно актера поменять, а спектакль будет держаться.

Я уже сейчас чувствую, мы играем с марта, как он начинает меняться. Мы дотерпели, дожали! Два с половиной часа идет! Это же в первый раз — чуть ли не самый

большой спектакль получается по продолжительности.

— *А смотрится на одном дыхании. Оба действия. Я всё думала — хоть бы еще не кончалось...*

— Но он такой длинный, иногда сижу за кулисами и думаю: сколько времени? Я уж привыкла — полдевятого — уже домой иду. А тут играешь, играешь, играешь... И даже прогон нельзя сделать перед спектаклем, потому что слишком долго. Но вот мы играем, и от спектакля к спектаклю он только приобретает, накапливает. И там внутри все расслабляется... При том, что Саша тоже все сделала жестко и четко, чтобы не было излишней свободы, чтобы не расплозлось все.

Он еще очень вовремя вышел. Странно вовремя. Я же говорю, мы его делали два года. Не могли никак приступить. Вы обратили внимание — сколько «Сирано» в это время появилось повсюду?

— *Почему, как думаете?*

— Не знаю. Даже Леша Чернышев, который играет Де Гиша, с пером такой, помните? Он в этот же момент сам репетировал, ставил в Ярославле и у него там, по отзывам, очень ярко и красочно прошло, в МХТ — Паулина Андреева играет, а еще фильм американский вышел...

— *И почему вдруг такой всеобщий интерес к этой пьесе?*

— Не могу точно определить. Как будто хотят героя... Про любовь хотят... И понимаете, такое ощущение, что нас как будто что-то отводило, мы никак не могли выпустить его раньше.

У нас ведь еще Макс заболел, Севериновский, когда мы репетировали. Заболел коронавирусом. И вот мы сидим, ждем, когда он выйдет со своего карантина...

— *И очень светлый спектакль у вас получился.*

— Да! Знаете, всё случилось! Все очень хотели это сыграть. И все подобрались одного возраста, как студийцы, как когда-то, когда театры создавались... Все собрались и всем классно и еще в театре у нас такие условия, что никто не гонит. И по-человечески всё сложилось и по времени. И Саша... мы с ней очень хорошо дружим и для меня это важно.

Она замечательная! Всех нас собрала, спектакль-то вместительный, большой, и

танцы, и фехтование, и все это надо было как-то сладить...

Саша очень не любит давать интервью, мы даже не смогли ее заставить, когда телевидение приезжало, «Культура», кажется. Она даже не пошла...

Режиссер

— Саша, какая тема главная в вашем спектакле? Конечно, о политике там нет и помина.

Саша Толстошева:

— Политики, действительно, никакой. Очень трудно сформулировать, потому что в этом смысла нет. Политики нет, потому что это последнее, что интересно. Это я субъективные вещи говорю, но для меня и для нас — осмелюсь обобщить — это так. Поэтому — поэзия и чувства. Хотя понимаю, что пьеса остросоциальная. Мы с Юрием Николаевичем Погребничко много разговаривали об этом. И он как-то очень просто сказал: «Они стихи читают и фехтуют. И всё». На самом деле — и всё. И они все поэты. Не только Сирано, который против власти, против социума, а все поэты. И из этого рождается чувство. И это единственное, что интересно.

Юрий Николаевич однажды пришел, когда мы репетировали, спорили, и я ему говорю: «Мы вроде всё понимаем, но у меня такое ощущение странное, вот мы репетируем, а у меня вдруг такая мысль — а чего они стихами-то разговаривают?» И Юрий Николаевич ответил, меня ошаршил даже — вот это важно очень — он сказал: «А почему тебе это странно? Люди и в жизни стихами разговаривают. Только не замечают»... Это очень точно. Поэтому — поэзия и фехтование. Что тоже есть поэзия... Ну и любовь.

— То есть любовь для вас на последнем месте?

— Нет! Любовь, она есть, как смыслообразующая. Любовь — это то, что изначально. Любовь есть в выходе артиста на площадку. Любого персонажа. Любовь есть в его жесте, в повороте головы, любовь в звуке, который актер произносит. Потому что любить не только Сирано, Роксана и Кристиан. Задача была выразить эту любовь во всем. Любит Де Гиш, который главным злодеем должен быть. Любит «помреж» наш, которая сидит весь спектакль на сцене...



Де Гиш — А. Чернышев, Сирано — М. Севриновский

— Я весь спектакль наблюдала за ней, она весь спектакль плакала. Я пришла домой и не могла забыть ее лицо — это огромная, сильная, важная часть спектакля... Но почему я так прицелилась к «вопросу любви»? Потому что Маша Погребничко на мой вопрос, о чем спектакль, ответила — о любви. Которая ничем не кончается.

— Маша права. Но я даже больше, наверное, скажу — о любви, которая не кончается. Потому что она есть здесь и сейчас. Вот я сейчас с вами разговариваю — и есть любовь. Она не в фабуле нашего разговора, а в том, что она вокруг меня, в том, что я дышу, что я чувствую...

— Сейчас еще идут премьеры, но я слышу от многих людей театра — и зрителей, и профессионалов — всем нравится ваш спектакль. Удивительное единодушие в наше время! Интересно, что вы такое нащупали? Казалось бы, что там можно нового выискать, за столько веков постановок?

— Мы ничего нового не нашли. Тут такая простая история. Человек приходит в зрительный зал и ему, как мне кажется, необходимо не мысль какую-то в голову пытаться вбить, не умственно на него воздействовать, потому что это дело бессмысленное, неблагоприятное и вредное. А чувственно задеть. Мы только этим занимаемся. Воздействием на уровне чувств. И задача, чтоб человек пришел в зал и дышать начал. Продышался. Это очень сложно. По мне, так это



Сирано — М. Севриновский, «Помреж» — Е. Кирчак

самое сложное. И для этого не надо ничего искать нового. Вы спросили, что мы нашли такого, почему зритель реагирует, да?

— Не просто реагирует, а почему всем так понравилось?

— Я боюсь формулировки «понравилось». А вот почему зритель реагирует?.. Да потому что он это чувствует. И даже не может сформулировать, что с ним происходит. В каком состоянии он пребывает. Это же самое лучшее в театре. Собственно, за этим он в театр и приходит! Поэзия и фехтование. И чувства. Это не новое. Это, наверное, забытое.

— Вы не любите понятие «нравится», но я видела, какое удовольствие получают и сами актеры от спектакля. От того, что и как они делают. Даже в столь частых и сложных сценах фехтования, физически трудных (и это видно по лицам), но какой же кайф они все испытывают! И друг от друга тоже.

— Конечно! Потому что, когда мы в первый раз решили, что будем фехтовать и вышли мальчишки, ну, я не в счет, хотя нет, я тоже в счет! Вы думаете, почему я фехтую в спектакле? Режиссер чего-то выперся на сцену и фехтует... Потому что мне так этого хотелось! Я получаю такой кайф, просто от того, что я со шпагой в руке! У нас же настоящие шпаги! Их делал наш постановщик дуэльных сцен. Сам шпаги делал!

И когда вышли мальчишки, наши актеры, в первый раз взяли эти шпаги, с ними что-то произошло. Они были как дети. Как дети, которые играют в «Трех мушкетеров». Вот в том, как они стали абсолютными детьми, в этом была такая правда! В том, что мы фехтуем, как настоящие гвардейцы!

— Саша, раз уж вы вспомнили про «Мушкетеров». Ваш спектакль поставлен и сыгран молодыми людьми и, конечно, в основном, для молодых. В отличие от знаменитых «Трех мушкетеров» Погребничко. Тут аналогии естественны. Как долго вы сможете держать ваш ансамбль? Понятно, что актерам после 45-и будет просто тяжело так скакать по сцене со шпагами. Сколько лет живут «Три мушкетера» в театре «Около»?

— Ой, я даже не помню, какая редакция спектакля идет сейчас. Это спектакль, который Юрий Николаевич везет с собой много лет. Я уверена, что это очень личная история, это его двор, где мальчишки фехтуют...

— Лет 25–30 идет уже, да? Но «Три мушкетера» — спектакль о взрослых, а у вас спектакль о молодых.

— Да, но я абсолютно уверена: когда мы выростем, спектакль будет не о молодых, а о взрослых. Но любовь никуда не денется. Просто изменится возраст, физические возможности. Фехтовать будем хуже. Но азартнее...

Сидя на вечернем Тверском бульваре, вдруг вспомнила один из первых наших давних разговоров с Погребничко. Говорили о «Гамлете». Я все настаивала, приставала — надо возобновить спектакль. Тот прежний, удивительный, дивный. А Юрий Николаевич вздыхал — не с кем ставить, нету Гамлета...

Я смотрела «Сирано» и думала о «Гамлете». Теперь точно есть главные герои, есть Офелия и Принц. И все эти вечные сюжеты, перетекающие друг в друга. И есть Учитель и Ученица — Погребничко и Толстошева, нашедшие друг друга. И театр «Около». В котором зрители живут поколениями. И всё в нем понимают. И чувствуют. И дышат в один выдох. И сидят после спектакля на лавочке, на вечернем бульваре, и улыбаются...

Галина СМОЛЕНСКАЯ

Фото Виктора ПУШКИНА предоставлены театром

ТЕАТР В НЕОБЫЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

«**Поленово**» — уникальное место в пространстве мемориальных музеев-заповедников России. Здесь обитает дух **Василия Дмитриевича Поленова** — великого художника и созидателя, создавшего этот райский островок природы, красоты, поэзии, искусства и культуры, сохранившийся в неприкосновенности по сегодняшний день. Усадьба, переданная без малого век назад в пожизненное пользование художнику и его семье, по сей день сохраняется в первоизданном виде. Переступая порог Большого дома, где и сегодня предметы мебели, интерьера, коллекция картин размещены, расставлены и развешены, как это было при Василии Дмитриевиче, а из больших итальянских окон в черных рамах, словно обрамляющих прекрасные пейзажи, открываются те же виды, на которые сто лет назад смотрел сам художник, начинаешь ощущать непреходящую силу бытия.

Именно на этой необыкновенной по своей ауре и атмосфере территории покоя, умиротворения и несуетности прошла **Лаборатория по современной драматургии**, организованная **Театром Наций** под руководством **Евгения Миронова** (при поддержке **Министерства культуры РФ**). Пять дней трое молодых, но уже достаточно известных режиссеров — **Елизавета Бондарь**, **Кирилл Сбитнев**, **Владимир Данай** (**Смирнов**) и артисты **Московского областного театра драмы и комедии** (**Ногинск**) и **Молодежного театра города Узловая** подготовили эскизы и представили их в природных «сценических» интерьерах, то есть, на фоне удивительной поленовской природы. Освоение нетеатральных пространств — один из форматов лабораторной программы **Театра Наций**. И даже традиционные актерские тренинги — в данном случае занятия по сценической речи — педагог **Санкт-Петербургского театрального института**, актриса **Молодежного Театра на Фонтанке Людмила Бояринова** проводила на пленэре.

С артистами **Областного театра драмы и комедии** из города **Ногинска**, вступившего в новый период своей творческой жизни (полгода назад его возглавил новый художественный руководитель **Михаил Чумаченко**), работали **Елизавета Бондарь** и **Кирилл Сбитнев**.

По образованию режиссер музыкального театра, **Бондарь** обладает безупречным слухом на мелодику спектакля, зачастую выстраивая свои постановки как музыкальные партитуры. Работая над вербатимом «**Про любовь**», темой которого стали «Он и Она», во всей палитре взаимоотношений мужчины и женщины, режиссер последовала тем же принципам. Размышлениям и

«*Про любовь*»



рассуждениям о любви Елизавета Бондарь нашла особую тональность. Локацией была выбрана укромная поляна, на которой выясняют, пытаются строить и даже обрывать отношения две семейные пары.

Действие ее эскиза начинается с прихода молодого усталого мужчины домой. При том, что единственным предметом мебели стала обычная садовая скамейка, а телевизор заменила большая картонная коробка, режиссеру удалось передать «душную» атмосферу жилища современного среднестатистического человека, чье вечернее времяпрепровождение ограничено передвижением от холодильника к дивану и обратно. Молодой человек приходит с работы, автоматически закидывает какую-то пищу в рот, кормит и выгуливает игрушечную собачку, включает «телевизор» и, лениво жуя, увлеченно смотрит что-то вроде мини-сериала или ситкома, где выясняют отношения ОН и ОНА, любовники, встречающиеся в гостинице. Зрители не видят экрана, а только слышат их диалог, больше похожий на состязание амбиций, чем на любовное randevu. Основная тема разговора — как рассказать о любовной связи своим ничего не подозревающим супругам. Мужчина у телевизора настолько увлекается перипетиями сюжета, что сам начинает ощущать себя героем сериала, который собирается поговорить с женой, вдруг, совершенно неожиданно (как черт из табакерки), выпрыгивающей из коробки-телевизора. Разговор супругов артисты проводят ювелирно точно, следуя режиссерскому рисунку и найдя верную интонацию, где наряду с кажущейся индифферентностью слышна подлинная боль, что, в первую очередь, относится к обманутой жене. Внешне она не реагирует на признание мужа в обмане, только все более сосредоточенно смотрит куда-то вверх на кроны деревьев или в небеса, а потом совершенно спокойно «вонзает» в него нож. Впрочем, убийство здесь столь же «настоящее», сколь и игрушечная собачка. Упавший на садовую скамейку убиенный периодически меняет позу, укладываясь поудобней и даже пытается как-то поучаствовать в дальнейшем дей-

ствии, когда на «ринг» выходит уже другая пара, ведущая свой словесный поединок с тем же театральным изяществом. Главное в эскизе не то, о чем говорят супруги, а то, как их взаимоотношения подаются режиссером. Исполнители существуют в полустраненной манере, фразы произносят почти автоматически, похоже, они не очень то и слышат друг друга, но их голоса создают слаженную мелодическую партитуру. Люди, для которых телевизор стал не только единственным источником знаний, но и эмоциональных переживаний, теряют способность к коммуникации. Наблюдать за перепадами настроений двух пар, тем не менее, интересно. Остается, как это не прозвучит банально, вспомнить притчу Немировича-Данченко о расстеленном коврике, на которой выйдут два талантливых актера, начнут играть, и это уже будет театр.

Суетности нашего времени попытался противостоять и петербуржец Кирилл Сбитнев, главный режиссер **Новой сцены Александринского театра**. Он работал над эскизом пьесы испанско-каталонского драматурга **Жорди Гальсерана «Канкун»**, от которой постановщик отошел достаточно далеко, создав на ее основе почти самостоятельное произведение. Считается, что творчество Гальсерана отличается психологической сложностью, но, по сути, его драматические произведения — это хорошо сделанные пьесы, и при крепкой режиссуре коммерчески успешны. «Канкун» — один из самых престижных курортов Мексики, где отдыхают две семейные дружные пары, герои пьесы. Изрядно выпив шампанского, они начинают откровенничать. Один из мужей вспоминает как они с его благоверной однажды посетили свингер-клуб, где супруги меняются партнерами. А одна из жен, вспомнила, как, когда они еще только женихались, выступила в роли мойры. Она совершила поступок, благодаря которому их две семейные пары сложились именно так, как они сложились. Хотя, если бы двадцать пять лет назад она не спрятала ключи от машины того, кто стал ее мужем, сегодня все могло бы быть и по-другому. Пронувшись утром следующего дня, разбол-



«Канкун»

тавшаяся накануне героиня обнаруживает в своей спальне мужа подруги, который уверяет, что он и есть ее законный супруг, в чем героиню в дальнейшем пытаются убедить и двое других участников вечеринки. Даже в финале не становится до конца понятно, кто же кому на самом деле муж, а кто кому жена. Помимо этого, в пьесе много откровений и саморазоблачений: оказывается, что обе пары, прожившие совместно четверть века, отнюдь не так уж и счастливы и так далее. Сбитнев не стал вникать в сложности их взаимоотношений, а отдал этот сюжет телевизионному сериалу, который смотрят две женщины и двое мужчин в белом исподнем, судя по всему, обитатели психиатрической лечебницы. Телевизор, как и в эскизе Бондарь, стоит тылом к зрителям, и мы слышим только голоса героев, как в радиоспектакле, но здесь тоже важны не слова, а реакции чудаковатой компании, идентифицирующей себя с людьми на экране. Поначалу наблюдать за ними, пытаться узнать, кто из них есть кто, довольно интересно, особенно зная содержание пьесы. Но вскоре их эксцентричные оценки начинают приедаться. Впрочем, однообразное

течение действия разнообразят рекламные паузы, после которых четверо безумцев, для которых вся жизнь сосредоточена в деревянном ящике, с вождением извлекают из него продвигаемые продукты — помаду, галстук, парик, что-то еще. В какой-то момент режиссер обрывает сюжет, выскочив из перипетий «сериала» и заканчивает свой эскиз массовым «кровопролитием». Окончательно сойдя с ума от этих телеиспытаний, один из героев, brutальный мужчина, раскрасив себя извлеченной из любимого ящика помадой и нацепив парик, по одному приканчивает своих сотоварищей. Так что Сбитнев нанес сокрушительный удар по массовой культуре, оставив Гальсерана с его психоделикой в стороне, что вряд ли соответствовало надеждам театра, связанным с пьесой, но дало возможность артистам попробовать себя в новом качестве: почти час просуществовать без слов, не теряя при этом внимание зрителей. Собственно говоря, для тренингов, проб и ошибок и существует лабораторное движение.

И, наконец, третий эскиз «**Племя**» — тоже вербатим и тоже о «ней» и о «нем», вернее, о «них». Над ним с артистами Моло-



«Племя»

дежного театра города Узловая работал режиссер Владимир Данай (Смирнов), ученик **Сергея Женовача**. Сюжет наследует **аристофановской «Лисистрате»** и прочим произведениям о женских бунтах против мужчин. Правда, в отличие от героинь древнегреческого драматурга, русские женщины решили лишить мужиков деревни не женской ласки, а водки, объявив сухой закон. И эта такая же непримиримая война, как антимилитаристская, затеянная Лисистратой, чье имя в переводе с греческого означает «остановившая войну». Женщины деревни вступают в борьбу с местными торгашами и представителями власти, депутатом и милиционером, одним словом, со всем миром, в шкале ценностей которого водка, даже по сравнению с телевизором, занимает первое место. Случайно героини поджигают местный магазин, после чего им уже некуда отступать. И их противостояние, в котором есть и наивное, и смешное, отмечено трагической серьезностью и глубокой сосредоточенностью. Режиссер предложил героиням мизансцены, которые они не меняют на протяжении всего эскиза. Три отрешившихся от жи-

тейской суеты женщины, твердо стоящие на своем, застывшие в покойных позах, которые они не меняют на протяжении часового действия, напоминают древнегреческих жриц и... немножечко шекспировских ведьм. Суетящиеся вокруг мужчины выглядят рядом с ними ничтожной мелочью. И хотя совершенно понятно, что им не победить, «плетью обуха не перешибешь», сила духа и уверенность этих женщин оставляют сильное впечатление, благодаря очень точному существованию актрис и верно найденному тону, на фоне окружающей природы — естественной и возвышенной.

P.S. Остается только назвать всех актеров, участвовавших в показе: **Михаил Анисимов, Ольга Сальникова, Евгения Барина, Игорь Бондаренко** («Про любовь»), **Екатерина Крыкова, Олег Мошкаркин, Марианна Лукина, Валентин Терехов, Роман Чумаков** («Канкун»), **Ольга Фатуева, Алина Рошупкина, Анна Чукина, Сергей Чармусов, Роман Федунец, Юрий Корнеев, Илья Кольцов, Антон Липин** («Племя»).

Алла МИХАЛЁВА

ПОСТАВИТЬ ТЕЛЕФОННУЮ КНИГУ

*Андрей Житинкин. Приключения режиссера.
М.: Издательство «АСТ», 2022*

Всё, что режиссер ни делает, становится спектаклем. **Андрей Житинкин** — убедительное тому подтверждение. Ставит он много. Так много, как мало кому удастся. А когда не ставит, в смысле, не делает этого на сцене, разворачивает постановки на бумажных листах — в инсценировках, коих на его счету не меньше десятка, или в прозе, в которой документальность и искусство смешаны столь искусно, что определить жанровую принадлежность невозможно. Не стоит и пытаться — удовольствие будет испорчено. «**Приключения режиссера**» только притворяются книгой. На самом деле это тоже спектакль. Постановка для одного зрителя, сиречь читателя. Однако ему, чтобы решить, занимать ли свое кресло в этом «зрительном зале», нужно все-таки понимать, что предстоит увидеть.

Чтобы быть как можно более точной, придется позаимствовать определение у Петра Ильича Чайковского: по сути своей «Приключения режиссера» — это «лирические сцены». Андрей Альбертович не просто любит театр, он искренне любит и актеров, и публику. Первых не только за то, что они безоговорочно выполняют его указания, а вторую не только за букеты и овации. И те, и другие для него — неисчерпаемый источник вдохновения. Эдакая коллективная Муза, общение с которой тем ценней, что завтра от него ничего не остается — спектакль каждый раз рождается при поднятии занавеса и умирает, когда он опускается. Вот эта эфемерность и делает любовь к театру такой щемяще-острой. Так что лирики на трехстах страницах этой книги будет даже поболее, чем канонические чеховские пять пудов любви.



Как и подобает настоящему спектаклю, у этого есть завязка: падение на подзеркальник — куда же без зеркала в театральном мире! — записной книжки автора, приведшее к закономерной роковке букв алфавита. Первой сценой стало «Я». Нескромно, зато честно — у Житинкина всегда так. Финальными — «Актер» и «Авторитеты». Логично, учитывая любовь современного театра к открытым финалам. Кульминацию автор — он же драматург, он же режиссер, он же сценарист — оставил на усмотрение зрителя. Где тому угодно, там она и будет. Андрей Альбертович, когда хочет, умеет не

быть диктатором. Наблюдать за «Приключениями режиссера» можно (и даже нужно) с любого места, двигаясь в любом направлении и глядя в какую угодно сторону. «Это не мемуары, не занудные теоретические исследования, — успокаивает Житинкин, — а моменты точечной фиксации, интерактивно связанные со мной в ускользающем театральном процессе».

Самый распространенный комплимент режиссеру — он может поставить даже телефонную книгу. У Андрея Житинкина получилось. Это собрание пестрых глав и в самом деле с ней схоже. Там ведь как — имя-фамилия, номер телефона, иногда адрес. Всё. Остальное держишь в голове, вспоминая по мере необходимости, когда на том конце провода тебе ответят. Когда читаешь «Приключения режиссера», происходит примерно то же самое: коротенькая главка — несколько точных, ярких штрихов, которые включают память, провоцируя отправиться в захватывающий квест по недрам собственной памяти. Этот спектакль видела, этот почему-то пропустила, а тот запомнился совсем не тем, о чем пишет автор. Ассоциативные воспоминания вообще забавная штука. Какими аплодисментами раздражался забытый до отказа зал **Одесского театра музыкальной комедии** практически после каждой реплики персонажей **Людмилы Гурченко, Александра Ширвиндта и Михаила Державина** на гастролях спектакля **«Поле боя после победы принадлежит мародерам»** по пьесе **Эдварда Радзинского**. Как тихо всхлипывала сидящая рядом со мной барышня на финале **«Психа»** по роману **Александра Минчина** в **«Табакерке»**. Как **Вера Кузьминична Васильева** завораживала публику самим звуком своего голоса в **«Пиковой даме»** **Малого театра**.

Галерея актерских портретов, собранная Андреем Житинкиным для своей книги, никоим образом не картины маслом. Тут пастель, здесь гуашь, там — акварель. Никакой парадности и мону-

ментальности. Потому что он любит артистов такими, как есть. И в самых что ни на есть бытовых проявлениях. «Если мне неинтересно, — признается режиссер, — как актер садится в машину, пьет кофе, звонит по телефону, берет в долг, прощается с любимой девушкой или как актриса делает макияж — в свой спектакль не приглашу». **Ольга Аросева** и **Иннокентий Смоктуновский**, **Элина Быстрицкая** и **Борис Иванов**, **Маргарита Терехова**, **Михаил Козаков** и **Борис Клюев**, **Любовь Полищук**, **Георгий Жжён** и **Людмила Касаткина**, **Александр Домогаров** и **Сергей Безруков** — под пером Житинкина, как под резцом гранильщика алмазов, просверливают какие-то отдельные грани, бросая отсветы на сыгранные ими роли в спектаклях режиссера и... на самого режиссера.

Трудно представить Андрея Житинкина за написанием трактата о его «методе». Главка «Режиссура» уложилась у него в семь страничек. Но при внимательном чтении «Приключений» начинаешь лучше разбирать его витиеватый творческий почерк. Житинкин умеет говорить о запретном и страшном, не давая «обаянию зла» прельстить публику. О темных сторонах человеческой природы он всегда говорит предельно откровенно, ведь время от времени они просыпаются практически в каждом. В фундаменте его постановок лежит принцип, сформулированный еще Львом Толстым: «Можно как угодно нагнетать безнравственную ситуацию, если в финале есть нравственный выход». И, что не менее важно, Житинкин никогда не вгоняет публику в неизбывный и беспросветный хтонический мрак: «Нельзя отпускать зрителей из темного зала в темный московский вечер без надежды». Не за ней ли мы и идем в театр? Больше ведь, в сущности, некуда...

Виктория ПЕШКОВА

ФЕСТИВАЛЬНЫЙ ПЕРЕПОЛОХ

Лето 2022 года оказалось урожайным на балетные фестивали. Плотная череда танцевальных форумов пропетляла через Йошкар-Олу («В честь Галины Улановой»), Казань (Нурьевский фестиваль), Саратов (Собиновский фестиваль), Ростов-на-Дону (фестиваль имени Ольги Спесивцевой), в Челябинск (традиционное посвящение Екатерине Максимовой)...

Практически в одни и те же дни масштабные праздники танца состоялись в Марийском государственном театре имени Эрика Сапаева и Чувашском государственном театре оперы и балета. Как побыть на них без раздвоения личности? Благо, географически Йошкар-Ола и Чебоксары довольно близки, и при желании возможно изловчиться, чтобы не пропустить главные события обеих программ.

Фестиваль «В честь великой русской балерины Г.С. Улановой» — таково официальное название творческой встречи в столице Республики Марий Эл — неожиданным образом пережегся с впервые проходившим здесь Всероссийским конкурсом артистов балета. Конкурс проходил по номинации «Исполнители современного танца» и поэтому не только насытил публику жанровыми впечатлениями, но и растянул фестивальную марфон более чем на две недели. Начали громкой премьерой балета Бориса Эйфмана «Русский Гамлет». Производственные мастерские театра самостоятельно освоили сложные постановочные задачи столь же блестяще, сколь сделали это и артисты. Екатерина Байбаева предложила убедительную трактовку образа Екатерины II, выпестованную драматическим

«Русский Гамлет». Фото Е.Никифорова



воображением артистки и ее пониманием характера российской императрицы. Поначалу жертва, она превратилась в жестокосердную властительницу, для которой корона и альковные увлечения стали способом личностной самореализации и страстными фетишами жизни. В соответствии с чистокровной драмой терзаний сына императрицы привел сценическое бытование своего Павла эмоциональный **Артем Васильев**. Зрители увидели не просто условных исторических персонажей. Благодаря вдохновенному искусству **Кристины Михайловой** (Жена наследника) и **Итару Надо** (Фаворит императрицы) зажили, заиграли актерскими гранями любовники, тираны, расчетливые злодеи российской истории.

В Йошкар-Олу слетелись звезды первой величины. В «**Лебедином озере**» премьеры **Большого и Марининского театров**. В партии Одетты-Одиллии известная петербургская балерина **Оксана Скорик**. Партнером стал столичный танцовщик **Денис Родькин**. Главные женские образы балета вполне закономерно признаны творческой победой Скорик. В ее исполнении полярные лики отчетливо собираются в единое целое двумя художественно равноценными составляющими. Принцесса, отбросившая колдовское белое оперенье, повествует свою грустную новеллу посредством безупречной пластической кантилены, Одиллия, напротив, обжигает страстным взглядом, энергичным порывом, лишающим элегического Зигфрида-Родькина чувства реальности и сомнений. Его встрече с мечтой всячески препятствовал Ротбарт в выразительном исполнении марийского солиста **Киррилла Паршина**. Обогащая палитру фестиваля эмоциональными перепадами, после романтического «Лебединого озера» представили праздничный «**Дон Кихот**». Это царство замечательной балерины **Московского театра «Кремлевский балет» Екаторины Первушиной** и «свободного художника», как он сам себя величает — **Ивана Васильева**. Артист неистощимой сценической энергии спосо-



«Дон Кихот». Е. Кабанова и А. Сорокин.
Фото С. Михайлова

бен шокировать публику шквалом эмоций и не шадит ее каскадом каких-то запрещенных трюков и эскапад Базиля. Оставаясь в классической традиции и с хорошим вкусом ведет свою актерскую линию Первушина-Китри. В ее игре и манере поведения нет и намека на желание эпатировать зрителя. Балерина верна стилистике роли, а блистательная техника и впрямь способна ослепить.

Кто возьмет на себя смелость утверждать, что такой chef d'œuvre, как «**Баджерка**» **Мариуса Петипа** не способен проникнуть в самые сокровенные тайники души современного зрителя? Ведущие мастера **Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко** отбросили любые схемы, чтобы лучами своих талантов осветить живые образы трагической храмовой танцовщицы Никии и ее возлюбленного Солора. **Оксане Кардаш** не нужно доказывать залу, что она

абсолютно владеет «школой» и техникой классического танца. Ее героиня предстает на сцене как личность, переполненная внутренней силой. В облике служительницы религиозного культа это самоуглубленная и гордая девственница, но в страстных объятиях любимого мужчины Никия раскрывается нежным и чувственным созданием. В споре с соперницей Гамзатти (**Кристина Михайлова**) Никия-Кардаш безоглядно решительна и смела. Трагические краски засверкали в экстатическом Танце с корзинкой с его сменой настроений. В inferнальном акте «Теней» красота музыки и хореографии устремила ввысь линии незамутненного рисунка танца Кардаш. Мастерству балерины достойно вторил **Иван Михалёв-Солор**. Он расплывался в высоком прыжке и убеждал уверенной партерной техникой танца.

В «Жизели» актерский ансамбль составили премьеры Большого театра **Екатерина Крысанова**, **Владислав Лантратов** и солистка **Татарского театра имени Мусы Джалиля Алина Штейнберг** (Мирта). Крысанова раскрыла тему счастливой и трагической любви Жизели. Лантратов уравнивал искреннюю актерскую игру и чистую форму классического танца Альберта.

Если в Йошкар-Оле продюсированием фестиваля успешно занимался **Айдар Шайдуллин**, то **XXVI международный балетный фестиваль в Чебоксарах** провели своими силами. Впервые фестивалем руководил **Андрей Попов**, недавно занявший пост директора Чувашского государственного театра оперы и балета. Новый руководитель, за чьими плечами профессиональное балетное образование и хороший опыт менеджмента, с энтузиазмом взялся за дело. Директор осуществлял общее руководство фестивалем, а его художественный силуэт обрисовал руководитель балетной труппы **Данил Салимбаев**. Эффективное партнерство двух лидеров позволило успешно преодолеть не только организационные сложности, обычно сопровождаю-

щие столь масштабные форумы искусства, но и справиться с дополнительными вызовами времени. Даже «международность» фестиваля сохранили за счет иностранцев, работающих в России. Например, бразильянки **Аманды Гомес**, солистки **Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля**, или **Стефании Гаштарска** из **Македонии**, ныне балерины **Пермского театра**.

Глава Чувашской Республики **Олег Николаев** подчеркнул: «Нынешний фестиваль особенный. Он проходит в Год культурного наследия народов России и в Год выдающихся земляков в Чувашии». В этой связи знаменательным и трогательным был концерт учеников **Пермского хореографического училища**, посвященный **Надежде Павловой**. Всемирно известная чувашская балерина в свое время окончила это учебное заведение. Олег Алексеевич приветствием не ограничился, вместе с министром культуры Республики **Светланой Каликовой** был частым зрителем фестивальных спектаклей, всякий раз посылая на сцену артистам огромную корзину цветов.

Помимо событий сценических, программу составили лекция петербургского балетоведа **Ольги Розановой**, посвященная другой выдающейся чувашской балерине — **Светлане Ефремовой**. Интерес вызвали мастер-классы, в частности, **Ольги Серегинной** (по классике) и **Алексея Рюмина** (по современному танцу). В атриуме театра с большой любовью создали мемориальную выставку, посвященную чувашским танцовщикам: **Галине Васильевой**, **Юрию Свинцову**, **Ольге Серегинной**, **Татьяне Андреевой**, **Татьяне Альпидовской**, принесшим первую славу этому театру и национальному хореографическому искусству в целом.

«Современная» программа фестиваля оказалась столь обширной, что разговор о каждом событии потребовал бы специальной рецензии. Премьеры спектаклей — в традиции чувашского фестиваля. На сей раз их приготовили столичные хореографы **Софья Гайдукова** и **Константин Ма-**



«Титан`я». Сцена из спектакля. Фото С. Михайлова

тулевский. Они презентовали два одноактных балета: «Титан`я» на музыку **Густава Малера** и «Болеро» **Мориса Равеля** в исполнении чувашских танцовщиков. В версии Гайдуковой шекспировский сюжет «Сна в летнюю ночь», сохранив имена персонажей, утратил четкость сюжета. По словам балетмейстера, «наш романтический герой сбегает от конфликта с собственной реальностью и попадает в точку переплетения двух миров — Уильяма Шекспира и Густава Малера. Герой — кто он? Ткач Основа, полюбивший Титанию, или персонаж Гравюры «Похороны охотника»? Герой чувствует неоднозначность восприятия и пытается выстроить отношения с окружающим миром, но что же делать с прошлой ценностью собственного «я»? В каком виде тебе позволят существовать в новой жизни?» Этот своеобразный замысел воплотили **Елена Коцюбира** (Титания), **Алексей Рюмин** (Охотник), **Анастасия Матвеева** (Пак). А партия Героя стала большой удачей **Фарходжона Камолова**. Интересное оформление — условно-

обобщенное и таинственно сказочное — придумал **Валентин Федоров**.

Матулевский в «Болеро» тоже склонен к философским рассуждениям: «Каждый день человек делает выбор... Быть или не быть? Пройти мимо или остаться? Любить или не любить? Любить ...» Тема ходьбы по сцене стала художественным приемом построения спектакля. Шаги, бег, скупые жесты роботоподобных существ... Лишь в самом финале, когда остигатная мелодия взорвалась завершающим аккордом, Он и Она замкнули кольцо объятий.

По традиции на фестиваль пригласили даже целые балетные компании. **Пермский Театр «Балет Евгения Панфилова»** привез одноактный балет «**Libertad/Свобода**». Спектакль **Алексея Расторгуева** на музыку **Чавелы Варгас** посвящен жизни и трагедии **Фриды Кало**. Во втором отделении — «**Головокружение/Vertige**» **Клода Брюмашона** и **Бенжамена Ламарша**.

Воронежский театр был представлен балетом «**Арлекинадa. New**», поставленным **Гайдуковой** на музыку **А. Айги**. На-

звание не должно ввести в заблуждение. Балетмейстер задумала историю о переживаниях героев, чьи отношения меняются от игривой безмятежности love-story до напряженности love-hate (исполнители: **Марта Луцко, Иван Негрбов, Екатерина Любых, Максим Данилов**).

В «Симфонических танцах» **Сергея Рахманинова** (они шли в сопровождении оркестра Чувашской государственной академической симфонической капеллы, дирижер — **Морис Яклашкин**) балетмейстер Салимбаев углубился в «духовные искания», используя неоклассическую пуантовую технику. Поставленные им задачи эмоционально воплотили **Алексей Рюмин** (Юноша), **Анна Серегина** (Первая Девушка), **Анастасия Абрамова** (Вторая Девушка), **Равиль Камалиев, Фарходжон Камолов, Константин Дунаев** (Вестники).

Какое бы эстетское любопытство не вызывали поиски здравствующих хореографов, неизменный энтузиазм публики остается за классикой. В концерте в честь Надежды Павловой пермяки показали раритеты — pas de deux из балетов «**Пери**» и «**Сильфида**», а начали с дуэта из «**Тщетной предосторожности**», прославившего Павлову на Московском международном конкурсе.

«**Жизель**» — в Чебоксарах спектакль знаковый, с него начался профессиональный чувашский балет. В этот раз в главных партиях премьеры Большого театра **Анна Никулина** и **Александр Волчков**. Войдя в сферу больших обобщений, Никулина-Жизель воплотила нравственную чистоту и цельность, а Волчков точно акцентировал психологическую глубину внутреннего конфликта Альберта.

В веселом «**Дон Кихоте**» привольно чувствовали себя екатеринбургская балерина **Елена Кабанова** и **Андрей Сорокин** (Санкт-Петербургский Театр имени **Леонида Якобсона**). А венчал фестиваль большой гала-концерт. Особенно любопытно было познакомиться с балетмейстерскими работами Алексея Рюмина («**MUSE**» на музыку **Чарльза Айвза**, партнерша **М. Ишут-**



«Жизель». Жизель — **А. Никулина**, Альберт — **А. Волчков**.
Фото **С. Михайлова**

кина) и **Евгения Жукова**. Свою миниатюру «**Позволь мне любить тебя**» на музыку **Нильса Фрама** солист Московского музыкального театра имени **К.С. Станиславского** и **Вл.И. Немировича-Данченко** исполнил с **Еленой Соломянко**.

Эффектно прозвучал «**Поцелуй**», поставленный **Александром Могилевым** на музыку **В. Мартынова** и исполненный **Амандой Гомес** и **Михаилом Тимевым** (Казань).

Концерт щедро насытили классическими жемчужинами — дуэтами из «**Лебединого озера**», «**Спящей красавицы**», «**Дон Кихота**», «**Корсара**», «**Жизели**», «**Талисмана**» в исполнении гостей и чувашских танцовщиков. Бравурная «бисовка» (режиссер-постановщик **Д. Салимбаев**) салютовала таланту, подарив публике фейерверк трюков.

Александр МАКОВ

СТОЛИЧНЫЙ ТЕАТР РУССКОГО СЕВЕРА

Кто знает: не упади, по легенде, кирпич при строительстве в Вологде Софийского собора на голову Ивана Васильевича Грозного, и не разгневайся царь на это событие, то быть бы сегодня Вологде столицей России. Впрочем, она и без того столица — «культурная столица Русского Севера» — один из старейших городов страны. Но среди действительно бесценного достояния Вологды нечасто упоминается и поистине столичный, с долгой славной историей и не менее славным настоящим **Вологодский областной театр кукол «Теремок»**.

Казалось бы, как соизмерить древний город с восьмивековой историей с театром, отмечающем свой **85-й** день рождения? Но как хорошо известно, время в театре кукол идет значительно быстрее, чем в человеческой жизни. События здесь предельно сжаты, и в спектакль подчас может вместиться целое столетие. Да и само искусство играющих кукол настолько древнее, что помнит не только Ивана Грозного, но даже и Царя Ирода. Вологодский

Основатель Вологодского театра кукол Ананий Бадаев. 1940



«Теремок» достоин не статьи — книги, потому что невозможно вместить в журнальную публикацию все его удивительные спектакли, многие из которых вошли в «золотой фонд» театрального искусства России, а также замечательные, иногда драматичные судьбы людей, с радостью отдавших этой сцене свой талант.

Театр кукол появился в Вологде в непростое для страны время — в **1937-м**, а его создателем и первым художественным руководителем стал **Ананий Васильевич Бадаев**. Он родился в 1887 году в Москве в бедной мещанской семье, где кроме него было еще семеро детей. Одиннадцатилетнему мальчишке пришлось идти работать на Московскую чайную фабрику. Сперва чернорабочим, затем рассыльным и переписчиком в конторе. Здесь же он пристрастился к театру, участвовал в любительских спектаклях, которые устраивали в заводских рабочих клубах. Решив избрать актерскую профессию, поступил в **Школу Второй студии Московского Художественного театра**. Кто знает, как сложилась бы дальнейшая судьба. Возможно, его имя было бы среди корифеев Московского Художественного театра. Но шла Первая мировая, Анания Бадаева в 1915 году мобилизовали и отправили на фронт. Так случилось, что практически вся часть, где он служил, вскоре попала в плен, и только в августе 1918-го, «в порядке обмена военнопленными», рядовой Бадаев вернулся в Москву. Это была уже совершенно другая, послереволюционная Россия, страна «военного коммунизма».

Признанный комиссией «инвалидом с пожизненной пенсией», Ананий Бадаев не оставил мечты о сцене, и в 1920 году с радостью согласился уехать в город Грязовец Вологодской области, где организовал театральную студию при местной музыкальной школе. Спектакли Бадаева пользовались успехом и часто выезжали с гастролями в окрестные города, села и даже в Вологду, где зрители по достоинству оценили



*Первый режиссер
Вологодского театра
кукол Наталия
Дюперрон*

его талант организатора, режиссера и актера. В 1925 году он получил предложение от Вологодского Губернского Совета профсоюзов переехать в Вологду для организации при Центральном клубе профсоюзов драматической студии, а позже возглавил драматическую студию при клубе Дворца культуры железнодорожников.

В 1934-м по инициативе Бадаева в Вологде открыли **Театр юного зрителя**. Ананий Васильевич стал его директором, художественным руководителем и режиссером, а через три года высказал идею о создании профессионального Театра кукол. В то время этот вид театрального искусства особо поддерживался государством, в крупных областных центрах возникали профессиональные коллективы, в прошлое уходили агитационные спектакли, в театр кукол возвращались пье-

сы-сказки, находившиеся прежде под негласным, а часто и гласным запретом из-за своей «непедагогичности» и «социальной вредности».

В том же 1937 году драматурги **Н. Гернет** и **Т. Гуревич** написали пьесу-игру для театра кукол **«Гусенок»**. Великую пьесу! Уже почти столетие она возглавляет списки наиболее репертуарных драматургических произведений для детей. Именно ее и выбрал безошибочно для своего нового театра Ананий Бадаев. Уже в сентябре газета «Красный Север» сообщила: «Учащиеся Вологды в стенах своих школ увидят интересные постановки Театра кукол», а 13 ноября состоялась премьера. Спектакль «Гусенок» с большим успехом играли в школах, детских садах, домах культуры. Режиссером молодого театра стала профессиональная актриса-кукловод **На-**



Сцена из спектакля «Гусенок». 1937

талия Дюперрон, приехавшая из Ленинграда. Своего помещения не было, ютились в маленькой каморке, выделенной в храме Зосимы и Савватия в Соловецком подворье, принадлежавшем Вологодской филармонии. Здесь же репетировали в перерыве между спектаклями и гастролями. Вся труппа вместе с режиссером Н. Дюперрон насчитывала пять человек — **Лидия Демина, Вера Осовская, Мария Волкова, Иван Шабалин**.

У них еще не было ни столяра, ни бутафора, ни механика кукол — всё сами. Лепили, шили, делали декорации. Днями, а иногда и ночами репетировали, а затем дружно паковали и грузили своих драгоценных «актеров» и реквизит на сани, в телеги и опраивались к зрителям в самые далекие уголки области показывать спектакли «**Три поросенка**», «**Колобок**», «**По щучьему велению**», «**Басни Крылова**»... Иногда добираться к детям из дачных и школ Вологды приходилось пешком, неся в руках весь театральный скарб. Спектакли в те годы, как правило, сопровожда-

лись живой музыкой: хороший баянист в труппе кукольников пользовался особым почетом и уважением.

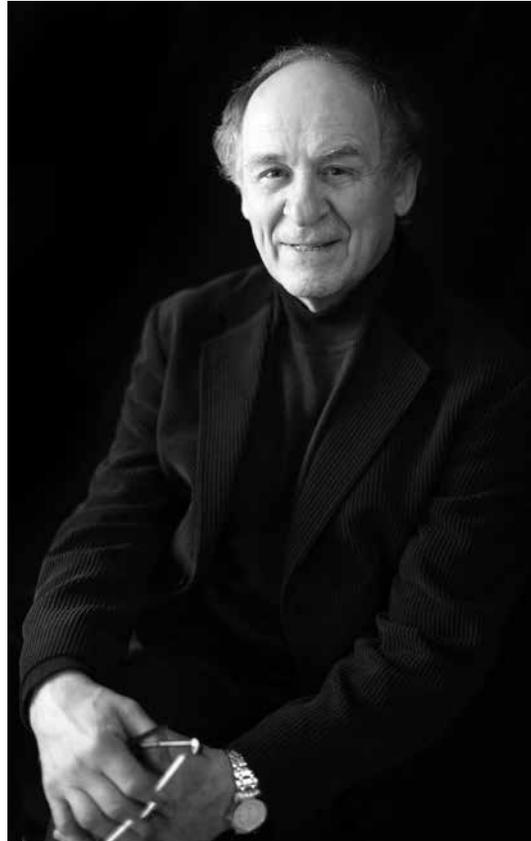
С годами вологодская труппа расширялась, сюда пришли новые актеры и художники. Началась славная творческая жизнь «**Теремка**». Впрочем, это название театр зрители дали много позже, когда в 1966 году он переехал в настоящий дом-теремок. «**Переехал**» — не совсем точно. Теперь кукольники заняли все здание, где прежде располагалась его каморка — бывший храм Зосимы и Савватия, отреставрированный выдающимся архитектором-реставратором **Владимиром Сергеевичем Баниге**.

Когда в 1941 году началась война, часть актеров ушла на фронт, оставшиеся продолжали работать, но уже не как Театр кукол при Вологодском ТЮЗе, а как агитационная бригада под руководством Анания Бадаева в составе Вологодской областной филармонии. Они еще не знали, что с полей сражений в театр больше никогда не вернутся их коллеги **И. Шабалин, А. Сидницын, В. Худяков, С. Михайлов...**

Завершая повествование о первом этапе создания театра, о его рождении и военной юности, невозможно не обратиться к словам одного из старейших режиссеров Вологодского театра кукол **Александра Волотовского**: «Им, стоящим у истоков Вологодского театра кукол, было несравненно труднее служить искусству, чем всем последующим сотрудникам театра, и потому хочется с особой благодарностью назвать имена людей, много сделавших для успешной работы театра в трудные военные и послевоенные годы. Это (кроме уже знакомых нам) актеры **В.А. Бурач**, **Н.А. Бинидиктова**, **И.И. Добровольская**, супруги **Ефимовы** и один из первых директоров театра **Г.Н. Беляновский**. Неизмерим вклад в творческую жизнь театра актерской четы: **Нины Васильевны** и **Бориса Александровича Бахтенко**. Превосходные мастера, для которых, наверное, не было секретов в профессии, щедро наделенные талантом, они отличались крайней щепетильностью по отношению к своим сценическим созданиям: с дотошностью отработывали каждый жест куклы, каждый нюанс в психологическом состоянии своих персонажей... Общение с этими великолепными актерами стало полезной стезей для вступающих на творческую стезю молодых тогда **Веры** и **Юрия Шелепных**, **Сергея Коновалова**».

С приходом в 1968 году в «Теремок» режиссера Александра Вадимовича Волотовского в театре начался новый творческий этап. Он принес дыхание нового времени. Наряду с традиционными перчаточными и тростевыми куклами, в палитре театра появились куклы планшетные, марионетки, в спектаклях стали использоваться маски и драматическая игра актеров «в живом плане». Помимо мастерства владения куклами разных систем исполнителям понадобилось и владение собственным телом — пантомима, танец, акробатика.

Театр к этому моменту всего два года как начал обживать предоставленное ему городом здание. Причем, оно было ему не в пору — сильно велико, так как в сце-



Александр Волотовский

нографическом оформлении спектаклей использовалась одна-единственная (причем, на все постановки!) ширма. И когда Волотовский стал требовать создавать к каждой постановке иные сценографию и художественное оформление, приглашать на постановки профессиональных режиссеров, художников и композиторов, для старожилов «Теремка» это выглядело почти революционно. Как вспоминает Александр Вадимович, поначалу для актеров, привычно скрывающихся за ширмой, выйти на сцену «живьем», чтобы просто поздороваться или попрощаться со зрителем, казалось большой проблемой. Тогда в репетиционном рас-

писании появились занятия по танцу, сценическому движению. Постепенно кукольники в «живом плане» учились быть выразительными, пластичными, яркими, а театральный язык спектаклей становился все более разнообразным и богатым. Многие молодые актеры пришли в театр из самодеятельности и обучались профессии «на ходу», на репетициях и спектаклях. «А выпускали мы, — вспоминает Вологовский, — в те годы как минимум четыре, а зачастую и пять, и шесть премьер в год. Это сейчас мы пополняем труппу выпускниками театральных училищ и институтов, а тогда профессиональное обучение актеров-кукольников только начиналось. Но молодым актерам «Теремка» повезло еще и тем, что рядом с ними работали опытные и талантливые профессионалы Нина и Борис Бахтенко. Было, у кого учиться».

Александр Вологовский родился в Ленинграде, окончил режиссерское отделение **Ленинградского института культуры им. Н.К. Крупской**, а после его окончания в 1966 году приехал по распределению в Вологду. Первые спектакли ставил на сцене **Вологодского Народного ТЮЗа** (ныне **Народный театр «Раёк»**). Опыта работы в театре кукол у него тогда еще не было, но полный творческих идей молодой специалист, назначенный в качестве режиссера в Вологодский театр кукол, сразу же начал работу над постановкой «**Чуче**» **М. Андреева**. Спектакль был о том, что каждый сам выбирает свой жизненный путь: захочет, пойдет по тропе добрых деяний, а может получиться так, что плохие поступки окажутся главными в жизни.

По воспоминаниям Вологовского, театр в те годы переживал сложный период: труппа была разделена надвое, каждая группа имела свой репертуар. Подобная практика появилась еще в 1920-е годы и делала театры более мобильными, давая возможность одновременно выступать в нескольких местах. Часто у каждой труппы был свой репертуар, у кого-то спектакли были лучше, у кого-то хуже, что порожда-

ло внутри коллективов соперничество, а иногда творческие и человеческие конфликты. Вологовскому пришлось основательно потрудиться, чтобы объединить устоявшиеся за много лет актерские группы в слаженный творческий коллектив.

На второй год работы в театре Вологовский поставил первый в истории «Теремка» взрослый спектакль — «**Чертову мельницу**» **Яна Дрды** и **Исидора Штока**. Это было обращение к зрелой драматургии, и успешная попытка привлечь в театр новых зрителей, которые раньше приходили сюда только с детьми. К тому же этим спектаклем Вологовский начал еще одну новую страницу жизни коллектива. В скором будущем Вологодский «Теремок» в десятках стран будут знать именно по его блистательному репертуару для взрослых.

Ныне в творческом багаже А. Вологовского почти **150** славных постановок и около **100** — в «Теремке». Среди них спектакли для взрослых «**Прелестная Галатея**», «**Две капельки невзгод**» по У. Теккерею, спектакли для детей «**О чем рассказали волшебники**», «**Таинственный гиппопотам**», «**Горя бояться — счастья не видать**», «**Неизвестные подвиги Геракла**», «**Синяя ворона, или Шаг с крыши**», «**Барон Мюнхгаузен в России**», «**Однажды в цирке**», «**Рождественская елка Мумитроллей**» и другие. Александр Вадимович, будучи уже в преклонном возрасте, передав творческую эстафету новым лидерам, остается в театре, олицетворяя неразрывную связь поколений актеров и режиссеров Вологодского театра кукол.

Среди творческих руководителей театра был и известный ныне педагог, режиссер, заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры **Санкт-Петербургского государственного института искусств** профессор **Николай Петрович Наумов**. Несколько лет его руководства в 1970-е годы стали для артистов настоящей школой. Великолепный педагог, умеющий передать актерам все тонкости этой непростой профессии, он создал здесь ряд интересных спектаклей, среди которых «**Военная тайна**» по А. Гайдару, «**Необък-**



«Сказка о царе Салтане». 2007

новенное состязание» **Е.В. Сперанского**, «Жил-был Зайка» **К.В. Мешкова**, «Слон и Зоя» **В.А. Лифшица**, «Звездочуд Феда» **И.П. Токмаковой**, «Волк на дереве» **С.Г. Козлова**, «Король Далмат и стрелок Федот» **А.П. Глобы** и другие

С 1960-х годов славу Вологодского «Теремка» создавали не только режиссеры и актеры. Значительная, часто определяющая роль в становлении театра и творческих успехах принадлежала его главным художникам — **Н. Сапожникову** (1967–1968), **В. Кантору** (1970–1972), **И. Бабанову** (1974–1978), **А. Игнатъевой** (1979–1982), **А. Ечеину** (1983–1985) и другим мастерам.

В течение четырех лет (1979–1982) главным режиссером театра был **Игорь Всеволодович Игнатъев**, создавший здесь 14 прекрасных работ, в числе которых «**Конек-горбунок**» **П. Ершова**, «**Жаворонок**» **Ж. Ануя**, «**Терешечка**» по мотивам русской народной сказки, «**Сказка о царе Салтане**» **А.С. Пушкина**. Свое-

образе творчества Игнатъева — в его особом, ярко-индивидуальном режиссерском почерке, высокой постановочной культуре, изяществе кукол, декораций, сценического действия, музыкальности и зрелищности спектаклей (художник-постановщик **Анна Игнатъева**). У Игоря и Анны Игнатъевых был неповторимый творческий почерк. Режиссер и художник в своих постановках стремились к решению и эстетических, и этических, и нравственных задач. Оба они создавали особый, гармоничный и ироничный мир волшебных метафороз.

Иные задачи ставил главный режиссер «Теремка» в 1999–2007 годы **Яков Менделевич Мер**, создавший здесь 17 спектаклей — «**Черная курица**», «**Пристанище**», «**Серая шейка**», «**Неточка Незванова**», «**Ханума**» и другие. Яков Мер был увлечен идеей создания спектаклей по произведениям классической и современной литературы, драматургии. Не случайно именно при нем здесь проходили все-



«Мишук, или Сказка о непослушном медвежонке». 2008

российские лаборатории драматургии театров кукол под руководством **Светланы Романовны Терентьевой**. Сюда съезжались режиссеры, начинающие писатели, драматурги из многих российских городов, горячо обсуждали творческие заявки, и в результате в Вологодском театре кукол рождались новые литературные произведения — пьесы, которые впоследствии ставились в десятках театрах кукол страны. Здесь впервые проявились писательские, поэтические, драматургические таланты ныне известных авторов **Андрея Усачева**, **Михаила Баргенева**, **Сергея Седова** и многих других.

Обогащение художественного языка театра происходило и благодаря приглашениям на постановки ведущих отечественных режиссеров **В. Никитина** (Тверь), **И. Москалева** (Тула), **И. Зайкина**, **Н. Боровкова** (Санкт-Петербург), **В. Куприна** (Самара), **В. Штейна** (Москва), а также художников-постановщиков **Т. Мионовой**, **Н. Боровенковой**, **О. Гонча-**

ровой (Санкт-Петербург), **Г. Загарской** (Тверь), **А. Синецкого**, **М. Грибановой** (Москва) и других.

Если до начала XXI столетия Вологодский «Теремок» был уже известным профессиональным российским театром кукол, то с приходом сюда в 2004 году нового директора **Елены Алексеевны Бухариной** он обрел международную славу, стал не похожим ни на один другой, одним из звезд российского театрального небосклона. Елена Алексеевна, в 1986 году закончив тот же самый институт, что и А. Волотовский, стала драматической актрисой, успешно работала в ряде российских театров, но, будучи коренной вологжанкой, в 1997-м вернулась на свою малую родину. Работала режиссером в Вологодском театре народной драмы «Раёкъ», одно время даже руководила пресс-центром крупной вологодской производственной корпорации. Так в ней соединились таланты успешной актрисы, режиссера и продюсера — уни-

кальный букет качеств, которым позавидовал бы не один руководитель.

Театральный критик **А. Шепелёва** писала: «...Она строит свой театр без малого десять лет. Выучившись на актрису, начала профессиональную жизнь, работала в других городах. Вернулась к образованию — постигала азы управления, затем — режиссуры. В результате нашла себя в директорском кресле и довольно быстро овладела умением как рассчитывать, так и рисковать. Привозит с дипломных смотрин никому не ведомых и мало что умеющих выпускников и доучивает их уже на месте, приглашая специалистов по речи и пластике. Добивается согласия от модных и известных, читай, страшно занятых, постановщиков и делает заманчивые предложения дебютантам. Причем, с равным вниманием относится к порой авантюрным идеям и зачастую невыполнимым требованиям и тех, и других».

Основные театральные проекты, созданные под руководством Елены Бухариной — это и блистательный водопад спектаклей разных авторов и звездных режиссеров, благодаря которым Вологодский «Теремок» побывал во многих странах, а по количеству и качеству зарубежных гастролей не уступает, пожалуй, и Центральному театру кукол им. С.В. Образцова. Это и создание одних из первых в стране «баби-спектаклей» на основе фольклорных традиций Вологодской области, и, казалось бы, невозможное в период пандемии осуществление международного проекта — выпуск спектакля с онлайн репетициями «Мнимый принц» (режиссер **Арсенова-Андреева Христина Стефанова**, художник-постановщик **Андонова-Тотева Емелияна Панайотова**, Болгария), это и созданные в 2020 году по идеям Бухариной музыкальные спектакли для взрослых зрителей «Парк культуры и отдыха» и «Квартирник у Деда Мороза». На протяжении многих лет пользуются большой популярностью инициированные директором познавательные театральные занятия абонементов «Путешествие с театральным билетом» и

«Любимых сказок хоровод», увлекательные экскурсии по театру «Тайны Закулисья». В театре стали традицией детские и семейные тематические праздники «Хочу быть зрителем», «Праздник Сладкоужки», «Широкая Масленица». Здесь проводятся выставки детского творчества, конкурсы «Любимец детской публики», «Бриллиантовая рука».

Вологодский театр кукол стал и одним из организаторов хорошо известного в стране авторитетного **Международного театрального фестиваля «Голоса Истории»**. С 2019 года, благодаря инициативе Бухариной, в рамках этого фестиваля появилась специальная программа для театров кукол «Истории +». Уникальным стал и созданный «Теремком» фестиваль детских, подростковых и семейных театров кукол «Кукольная страна». Первый состоялся в 2007 году и был приурочен к празднованию 70-летия театра. «Кукольная страна» растет и ширится, захватывая все новые и новые области России, в которых работают лучшие отечественные театры кукол.

Размышляя о творческом пути Вологодского театра кукол «Теремок», необходимо особо отметить его нынешние спектакли. Их много, и они похожи на блистающую россыпь разноцветных драгоценных камней. Такие хочется рассматривать каждый по отдельности. Вот замечательный «Золотой цыпленок» **В. Орлова** (режиссер **А. Вологовский**, художник **А. Ечин**), не сходящий со сцены более 30 лет (сейчас идет новая редакция); вот старая добрая комедия «Ханума» **А. Цагарели** в постановке **Я. Мера** (художник **З. Давыдов**) — спектакль, который с годами не стареет, а будто хорошее вино только набирает волшебный букет ароматов Грузии; вот изумительная «Кармен» в постановке одного из лучших режиссеров России **Б. Константинова** (художник-постановщик **В. Антонов**), ставшая лауреатом Национальной театральной премии «Золотая Маска», усыпанная целым дождем российских и международных наград и уже вошедшая в «золотой фонд» отечест-

венного театрального искусства. А. Шепелёва, обычно не балующая театры восторженными отзывами, писала: «Он талантливо прост и тем вызывает бурный восторг публики обычной и снисходительно-завистливую улыбку профессиональной. Я смотрела его на трех фестивалях подряд и убедилась в неслучайности подобной оценки... Авторы спектакля с иронией демонстрируют полный комплект постановочных трюизмов деревенской темы. Доминанта в фактуре — дерево, в музыке — народные мелодии, и не только испанские (звучат и французы, и даже бразильские перкуссионисты), в танце — почти пародийный щелчок пальцами над головой. Главная деталь сценуграфии — телега, едва ли не в натуральную величину, груженная нехитрым скарбом. Зрителю показывается «народная кукольная драма», какая имеется в истории любой деревни, может быть прожита или сыграна ее обитателями. Оттого, вероятно, в спектакле три масштаба: планшетные куклы, живой план и совсем игрушечный городок под ногами у артистов... Смаковать эффектные мизансцены и неожиданные смыслы, срывающие аплодисменты, не буду. Хотя велико искушение в деталях рассказать читателю о том, что вместо шали Кармен набрасывает себе на плечи мулету, что придурковатая Микаэла даже к финалу не снимает фаты, что мелодия Хабанеры, оказывается, очень похожа на похоронный марш, но и то и другое можно сыграть, передергивая затвор ружья. Кажется, фантазия постановщиков не знает предела в броских решениях».

Не менее значимый для театра и спектакль «**Повесть о Дионисии иконнике**» в постановке выдающегося белорусского режиссера **Олега Жюгжды**. Он сам так вспоминал об этой работе: «Директор Елена Бухарина попросила подумать «над местным материалом». Я обещал подумать над одним — фресках Дионисия в Ферапонтовом монастыре, куда и съездили мы с творческой группой. Бессмысленно описывать собственное восхище-

ние фресками, которые ранее видел только в альбомах по средневековой русской живописи. Запомнились краски: небесный и розовый, тяжелые низкие тучи над головой, холодное озеро.... (Кстати, по одной из легенд, Дионисий для своих красок растирал гальку из этого озера, и эта сцена, вместе с натуральной галькой из того же самого озера, вошла в спектакль). Можно было придумать любые похождения героя. Все, что угодно — в разумных пределах, конечно. Я начал со среды, окружающей героя, которая, в принципе, его и формировала. И решил, что это будет просто рассказ о простой-непростой жизни обыкновенного-необыкновенного человека... С художником **Ларисой Микиной-Прободяк** мы обговорили основные фактуры и «стихи»: камни, обветренное дерево, воду, домотканые ткани. И, конечно, цвет: различные градации красного и голубого, решили, что люди будут решены в модернизированной системе штоковых марионеток, а рассказы о святых — в тенях. С завмузом театра **Ларисой Балоновой** шла работа по подбору аутентичных песен региона годичного цикла, сравнимого с периодами человеческой жизни (детство, юность, зрелость, старость). Кроме того, через год, будучи в Кяхах, в одной из церквей, я услышал, как трое молодых священников, подождая, пока не подойдет очередная группа туристов, пели «Богородице, дево, радуйся»... И так это звучало светло и радостно, без пафоса. Вот там-то мне и показалось, что я что-то почувствовал относительно будущего спектакля... Перед премьерой опять съездили в Ферапонтов монастырь. Проверили, как звучат голоса...»

В этом удивительно светлом спектакле, своеобразном гимне Вологодскому краю, нашли отражение культура и самобытность Вологодской земли, ее архитектурные памятники, изобразительное и песенное искусство. Он заслужено получил **Гран-при Международного фестиваля театров для детей в Суботице** (Сербия), лауреатство **Международного фестиваля театров кукол в Загребе** (Хор-



«Кармен». 2012

ватия), удостоен Государственной молодежной премии Вологодской области в сфере культуры и искусства. Коллективу театра кукол «Геремок» присуждена премия Правительства РФ имени Федора Волкова за вклад в развитие театрального искусства Российской Федерации (2018); театр награжден благодарностью председателя Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации за большой вклад в развитие российского театрального искусства и воспитание подрастающего поколения (2019).

Чтобы понять творческий уровень и значимость работ «Теремка», достаточно назвать только основные лауреатские победы этого удивительно талантливого театра: «Сказка о попе и работнике его Балде» А.С. Пушкина («Лучший актерский ансамбль» на XXI Конгрессе Международного союза деятелей кукольных театров и Всемирном фестивале театров кукол, Чэнду, Китай, 2012; В. Овсянников – лауреат Межрегионального фестиваля театров кукол «Вятка – город детства» в номинации «Лучшая муж-

ская роль», Киров, 2012), «Сказка о золотой рыбке» А.С. Пушкина, «Золушка» Е.Л. Шварца, «Колобок» П.В. Васильева, «Кармен» («Лучший спектакль», «Лучший режиссер» (Б.А. Константинов), «Лучший художник» (В.П. Антонов) на Международном фестивале театров кукол «Соломенный жаворонок», Челябинск, 2012; Гран-при XX Международного фестиваля театров для детей в Суботице, Сербия, 2013; «Лучшая работа художника», «Лучшая работа балетмейстера» (Н.Л. Петрова-Рудая) на 46-м Международном фестивале театров кукол RIF (Загреб, Хорватия, 2013); Национальная театральная премия «Золотая Маска» в номинации «Лучшая работа режиссера», 2014; диплом «За художественную целостность» VII Международного фестиваля театров кукол «Петрушка Великий», Екатеринбург, 2014), «Птица по имени Карл» В.С. Синакевича (диплом «Лучшие куклы» (художник А.М. Уставщикова-Кардаш) и «Приз зрительских симпатий» Международного фестиваля театров кукол «Шомбай-fest», Казань,



«Повесть о Дионисии иконнике». 2016

2013), «**Мио, мой Мио!**» А. Линдгрен (лауреат I Международного фестиваля театров кукол «Золотое колечко», Владимир, 2014), «**Как вам это понравится**» У. Шекспира (лауреат III Всероссийского фестиваля «Волжские театральные сезоны» в номинации «Лучший спектакль театра кукол», Самара, 2016), «**Дон Жуан**» В.А. Моцарта, Л. да Понте (лауреат Областного фестиваля «ВОТ» в номинации «Лучшая работа художника» (В. Зубков), Вологда, 2018), «**Мойдодыр**» К.И. Чуковского, «**Рождественская елка Муми-троллей**» по Т. Янсон (2018), «**Маугли. Книга джунглей**» по Р. Киплинг (2019).

Ныне с Вологодским областным театром кукол считают за честь сотрудничать ведущие режиссеры и художники отечественного театра кукол В.П. Антонов, Н.Ю. Боровков, А.В. Борок, П.В. Васильев, З.Э. Давыдов, Е.Н. Ибрагимов, Б.А. Константинов, Д.А. Лохов, В.Л. Никоненко, В.Н. Шадский. Разумеется, ядро театра – его нынешние актеры. Их

талант, труд, мастерство и стремление к совершенствованию дают уверенность в том, что «Теремок» – сооружение прочное, которым еще долго будет гордиться не только вологодская земля, но и вся Россия. Среди них замечательные В.В. Даденко, А.А. Диев, И.А. Кармашова, М.М. Мизина, Н.М. Савенкова, Т.А. Суханова, Е.А. Тадлова. Среди ведущих актеров А.А. Васильев, Н.В. Васильева, А.С. Насонова, В.В. Витол, О.С. Ледкова, В.В. Овсянников и другие. Недавно труппу пополнили молодые талантливые выпускники театральных вузов Д.А. Осетрова, М.П. Родин, Н.С. Павлюк, В.И. Рязанова, Р.И. Сагитов.

Свое 85-летие Вологодский областной театр кукол «Теремок» встречает полным сил, в зените славы и является безусловным украшением «культурной столицы Русского Севера».

Борис ГОЛДОВСКИЙ
Фото из архива театра

ПЛУЧЕК МОГ ВСЁ!

17 августа исполнилось **20 лет** со дня ухода из жизни выдающегося режиссера **Валентина Николаевича Плучека**. Мы публикуем дополненную для нашего журнала главу книги актрисы **Театра Сатиры Зои Николаевны Зелинской «Я люблю!»**, которая выйдет в серии **«Жизнь и судьба. ВТО—СТД»** в приложении к журналу **«Страстной бульвар, 10»**.

Валентин Николаевич Плучек — это Театр Сатиры. Театр Сатиры — это Валентин Николаевич Плучек. Рассказ об этом человеке можно было бы начать с высокой ноты, но на это нужно иметь право и умение. Это сложно. До встречи с этим художником, режиссером, человеком, я и не задумывалась о театре, который может называться Театром Сатиры. Сатира — это что, жанр? Ну, конечно, жанр как данность, но кто этим занимается, подчинив этому жанру театр целиком? А что в этом театре играть актрисе, женских ролей-то нет: Фонвизин, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Ильф и Петров. И что это такое вообще — сатира?

В жизни и судьбе каждого актера есть главный человек, мастер, художник, который не просто влияет на твою творческую судьбу, он ее выстраивает, эту судьбу, если захочет. Он — художественный руководитель театра. Для меня таким режиссером стал В.Н. Плучек. В течение **50 лет** он возглавлял Театр Сатиры, для меня он стал человеком одной веры.

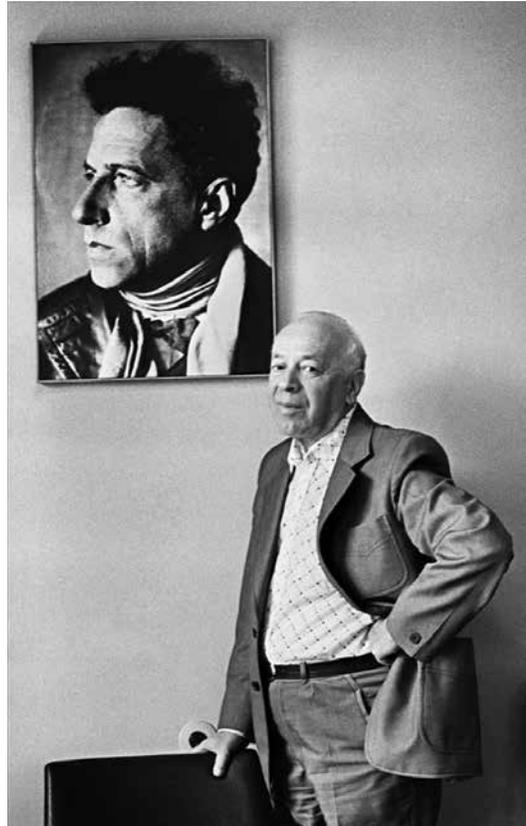
В момент, когда меня пригласили в эту труппу, главным режиссером был **П. Васильев**, вторым — **Э. Краснянский**, а о В. Плучеке тогда я ничего не слышала. Правда, во время гастролей в Новосибирске и Свердловске, я часто слышала его фамилию, когда актеры обсуждали последнюю премьеру — **«Баню» Маяковского**: говорили, что режиссер Плучек не в штате театра, но при этом репетирует пьесу Маяковского **«Клоп»**. Я не очень поняла, о чем речь, но поскольку получила роль в «Клопе», на всякий случай выучила ее: «Кормление экспоната — незабываемая картина, берите дозы алкоголя и никотина». Этот текст и был моей ролью...

После гастролей в Москве на сборе труппы театра Плучек очень выразительно, иногда очень смешно рассказывал о репе-

тиции новой пьесы «Клоп». Всем актерам было велено учить стихи Маяковского (он выяснил, что никто не знал ни одного стихотворения). Очень выразительно рассказал о том, что в театре **Вс.Э. Мейерхольда** он присутствовал при чтке Маяковским «Бани». «Баня!» — громогласно провозгласил Маяковский и, сжав кулак, опустил руку на стол. Я до сих пор помню этот показ.

В театре мы росли и взрослели рядом с че-

В. Плучек рядом с портретом Вс. Мейерхольда





Директор Театра Сатиры М. Никонов, В. Лепко, Н. Хикмет, В. Плучек

ловеком, личностью другого склада. Его культура, неповторимость были яркими, он любил поэзию, литературу, прекрасно читал стихи, любил музыку и живопись. Остроумие В.Н. Плучека было врожденным, веселье — без грубости, я не видела в нем никогда и ни в чем желания обидеть или унижить актера, дабы показать свою образованность. На сборе труппы он сказал, что путь в сатиру он не выбирал, так сложилась судьба, и он пришел в этот театр. Я сразу почувствовала, что его любят в театре. Было видно, что у него много настоящих друзей, которые очень сочувственно относились к его жизненным обстоятельствам.

Оказалось, жизнь Плучека была нелегкой. Трудное детство, рано умер его отец, мать вышла замуж за другого. Мальчик возненавидел этого человека, ушел из дома, подружился с беспризорниками, стал вести такой же образ жизни и оказался в детском доме. Торговал воблой и всем, что придется. Это были трудные 20-е годы в Москве. Ему было 11 лет, но никаких комплексов это трудное детство не оставило в нем. Поступил в художественную школу ВХУТЕМАС, хотел стать художником, но, попав в театр Мейерхольда, влюбился в этот театр, в его мастерские, жадно учился актерской профессии, но ролей в театре не получал и решил уйти в никуда. Вс.Э. Мейерхольд ему сказал: «Ну что же, что-то хорошее наше идет от нас в жизнь, желаю тебе удачи!»

Всю свою любовь и веру в Мейерхольда Плучек сохранил навсегда. По всем городам и гастролям с нашим театром он возил с собой амулет — фарфоровый бюст Мейерхольда, созданный художниками **Кукры-никсами**, говоря: «Вот это — улика верности моему учителю».

На первой репетиции спектакля «Клоп» Валентин Николаевич начал разговор о жанре сатиры. «Я сам не очень люблю и не совсем понимаю, что это такое. Я не специалист в этой области и не считаю себя мастером комедийного жанра. Будем учиться вместе, — сказал он. — Я как режиссер понимаю, что комизм даже в глупом тексте, в пьесе любого литературного материала, не дает даже надежды на понимание жанра сатиры. И проблема смеха в сатирическом спектакле (не комедийного, а сатирического) для меня — задача самая важная в этом театре». А для актеров старшего поколения, как выяснилось (молодежи в театре почти не было), это явилось совершенно новым обстоятельством. Понимание, изучение жанра сатиры было тем, о чем никто раньше даже не задумывался. Играли спектакли в театре очень хорошо, с прекрасными актерами, с дорогими всем традициями. В театре веселом, легком шли пьесы «Фунт лиха», «Чужой ребенок», «Господин Дюруа», «Где эта улица, где этот дом» и т.д.

Мне, пришедшей в театр в 1954 году, так интересно было видеть, как талантливые, знаменитые актеры постигают это «новое»,



На репетиции спектакля «Трибунал»

удивляются, иногда не желая и не веря в серьезность плучековского анализа. Оказалось, что это была серьезная школа ученого **М.М. Бахтина**, которого знал и любил Плучек, потому что он все читал и все знал. А Бахтин был исследователем смеховой культуры. И вот представьте себе лица очень веселых, смешливых комиков **А. Папанова**, **В. Лепко**, **Е. Весника**, **Г. Менглета** во время чтения вот такого текста: «Юмор — носитель сложных динамических начал чего? Разума. Разум взял на себя функцию разрушения чего? — застывших догм, т. е. догматов». Возникла тишина в зале, которая бывает только на похоронах. **Егор Тусузов** сказал: «Валентин Николаевич, можно повторить? Очень хочется записать, я не понял!» Начался истерический смех, и Плучек, который почти всегда смеялся до слез, сказал: «Репетиция окончена» и добавил, что завтра он попробует растолковать всем, что такое юмор и сатира.

Как и обещал, Плучек объяснил актерам различие между юмором и сатирой. Начал он с того, что такое догма и догматизм: «Это нерушимое правило, потому что в нем всегда жив юмор». «Ой, как интересно, — сказал Папанов. — Кто это сочинил? И что же получается? Получается, что он, юмор, нерушим, что ли?» «Да, — ответил Плучек, — это просто смех, потому что он только смешит, понимаете? Юмор рацио-

нален, он ничего не фиксирует. И вот это неумение воспринимать юмор вызывает смех, над этим смеются зрители».

После этой лекции слова «догматизм», «неадекватность», «интеллект», плотно вошли в обиход артистов, повторялись на все лады, впадал и невпадал, на сцене и за кулисами, и всех очень смешили. Актеры не могли и не хотели отказаться от возможности повеселиться, изображая неадекватность самих себя. Плучеку это нравилось, он говорил: «Маяковский — это праздник на сцене: цирк, балаган, скomorошество, маски, все это не чуждо ему и его песням». Все это происходило в период репетиций легендарного спектакля «Клоп» в 1955 году.

Первого мая была премьера спектакля. Режиссеров-постановщиков спектакля было трое: Плучек, **С.И. Юткевич**, знаменитый кинорежиссер и художник этого спектакля, спокойный, респектабельный, рациональный, благополучный, и **Н.В. Петров** — режиссер, милейший человек, которого я уже знала по ГИТИСу, где он преподавал. Плучек, конечно, царил на репетициях. Я увидела режиссера, ни на кого не похожего, конечно, наш ГИТИС был уникальный, но совсем другой. Плучек — это другая школа, новая для меня и очень интересная, и я поняла, что такое театр Мейерхольда.

Голос у режиссера был силы и звонкости необычайных. Однажды на репетиции

он рассказал нам, как этот голос спас его в детстве. Маленького Плучека отдали в детский дом, они очень бедно жили, и мама не устояла. В этом доме однажды ночью он, маленький, проснулся от шума и увидел, как к его кровати со всех сторон подступают детдомовцы, он очень испугался, провалился вовнутрь своей железной кровати и стал орать голосом природной силы и звона, и детдомовцы отступили.

Позже, когда биография Плучека стала всем нам известна, когда мы узнали, что он мейерхольдовец, создатель **Арбузовской студии** и спектакля «**Город на заре**» — многое стало понятно. Он взлетал на сцену легко, напористо, очень озорно и весело. Его режиссерский показ мне очень нравился, поскольку я играла газетчицу и должна была просто выстреливать текстом, потом идти в зал и предлагать газеты, специально напечатанные для зрителей, наполнявших партер театра. Премьера имела оглушительный успех, и в этой радости общения и творчества мы пребывали все пятьдесят лет, пока Валентин Плучек руководил театром...

Меня похвалила режиссура за то, что хорошо стою, хорошо хожу, хорошо произношу стихи. Я была счастлива. Общий успех — это радость, несравнимая с твоей личной удачей. Какая бы роль тебе ни досталась, какой бы эта удача ни была, успех твоего театра — это счастье, это радость всего коллек-

тива, всех создателей: рабочих сцены, костюмеров, гримеров, осветителей, бутафоров, художников, помощников режиссера...

Премьера в театре — это особый день. В пьесах В. Маяковского этот праздник, эта радость должна была перехлестнуться через рампу в зрительный зал и осветить всех. В спектакле «Клоп» нужно было ловить этого самого клопа. Начиналось с того, что актеры — участники спектакля, вбегая в партер, выносили высоченную лестницу, ставили ее в проходе между рядами. Зрители вставали, принимали в этом активное участие, весь зал не просто смеялся — это был хохот. Особенно на реплику: «Смотрите! Ушел, на соседнюю стену ушел!» Ловил клопа **Лев Осипов** на обивке балкона (тогда мы еще играли в здании **Театра на Малой Бронной**). «Да вот же, ползет!» — вопил Плучек, показывая Лева, как надо это играть. «Смотрите, ползет, ползет, а! Ой, на другую стену ползет! Ушел, ушел, совсем ушел!»

Как оказалось, Валентин Николаевич сам играл в театре Мейерхольда эту сцену ловли клопа. Вс.Э. Мейерхольд выбрал его по причине невероятно звонкого голоса. Конечно, это был режиссерский показ актеру, показ в полную силу темперамента, превосходного владения голосом и безукоризненной дикции без каких-либо дефектов речи, что Плучек считал несовместимым с профессией актера.



Сцена
из спектакля
«**Самоубийца**»
Н. Эрдмана



А. Миронов,
В. Гафт,
В. Плучек

Успех спектакля «Клоп» решил судьбу Валентина Николаевича, его взяли в штат театра, и, наконец, начался взлет его карьеры. Плучек боролся за свое место в театре и в итоге победил всех остальных — и Сергея Юткевича, и Николая Петрова, и других. И после всех его мучений произошло невероятное событие. В Москву приехал английский театр, которым руководил знаменитый Питер Брук. Он привез в Москву спектакль «Гамлет», главную роль исполнял знаменитый Пол Скофилд. Питер Брук пришел в Театр Сатиры посмотреть спектакль по пьесе Маяковского, познакомился с режиссером Плучеком. Беседа, он спросил: «Вы не знаете в Москве кого-нибудь по фамилии Брук?» «Это моя мама, ее девичья фамилия Брук», — ответил Валентин Николаевич. «Но это моя тетя, — сказал Брук, — а где она?» — «Она умерла, а я — ее сын». Таким образом выяснилось, что вся семья Брук давно живет в Англии...

Рассказывая нам об этой встрече, Плучек сказал, что это был эпизод в духе старинных английских романов, но оказался очень полезным для него и его творческой жизни, он смог увидеть мир. В 1966 году по приглашению Брука Валентин Николаевич поехал в Лондон, увидел все спектакли этого знаменитого режиссера, побывал и в Новой Гви-

нее, и на острове Борнео, познакомился с **Чарли Чаплиным**, что было мечтой всей его жизни. А в 1967 году Театр Сатиры был приглашен в **Париж**, на фестиваль Сары Бернар, где наш актер **В.А. Лепко** получил первую премию за исполнение двух ролей в спектаклях «Клоп» и «Баня».

После «Клопа», «Бани» и «**Мистерии Буфф**» Театр Сатиры словно помолодел. Художественный уровень стал другим. Очень важно, что в театр пришли поэты, драматурги, художники, которых раньше в труппе никогда не видели на спектаклях: **И. Эренбург, А. Твардовский, Н. Погодин, Г. Горин, А. Штейн, А. Макаёнок, И. Шток**. Поэты **Е. Евтушенко, Р. Рождественский**, молодые драматурги **И. Нусинов и С. Лунгин, Бэлла Ахмадулина**, конечно, **Лиля Брик**, и даже **Макс Фриш** привез в театр две свои пьесы. **Назым Хикмет** был другом театра и написал для нас три пьесы. Театр задышал по-новому, Плучек говорил: «Это Маяковский». А я говорю; и он, Валентин Николаевич Плучек. Очень много стали писать о восхождении театра, о том, как возрождается сатира на сцене российских театров и... совсем мало о Плучеке. Конечно, он обрел и друзей, и врагов, завистников. Эти проявления всегда неприятно видеть, наверное, радоваться успеху



Валентин
Плучек

другого — большое искусство, и не всем нам это дано. Мы, к сожалению, часто поступаем по-русски, как в анекдоте: «У Иванова сдохла корова. Казалось бы, какое мне дело, а все-таки приятно»...

Трудно было бороться за театр в те времена, помогали друзья: **С. Михалков**, Лилия Брик, Е. Евтушенко, А. Твардовский, пока его не сняли с поста главного редактора «Нового мира». Назым Хикмет с новой пьесой «**А был ли Иван Иванович?**» о том, как возникает и почему жив до сих пор культ личности, не смог одолеть власти Политбюро, спектакль сняли. Самой долгой была борьба за пьесу **Н. Эрдемана «Самоубийца»**. Перерыв между премьерами — долгих пять лет, правда, результаты были грандиозные. Зрители по сей день помнят некоторые реплики. На сцене Подсекальников (**Роман Ткачук**) перед тем, как застрелиться, звонит по телефону: «Дайте Кремль! Это Кремль? Кремль, Подсекальников говорит!» Справа стою я в платье черного бархата в позе памятника Тимирязеву, бьют часы: «Пора, Семен Семеныч». — «Они у вас не спешат?» — «Нет, у нас по Почтамту». Это был финал первого акта.

Были и просчеты в театре. Макс Фриш привез две пьесы в **1956** году. Снова было шоковое состояние у исполнителей, на сей раз — от совершенно нового для всех направления: «экзистенциализм». Плучек спросил

автора: «Что ты хочешь?» Фриш ответил: «Сделай, как в балете, красиво». Плучек стал призывать всех к самообразованию, но это не помогло, спектакль не получился.

Трудные были времена, Плучек рекламу не воспринимал в том виде, в каком она была, публичных выступлений у него почти не было, хотя оратор он был прекрасный. Цитировал Пастернака: «Быть знаменитым — некрасиво» в назидание артистам, но к 50-летию Театра Сатиры написал прекрасную статью под названием «**Оружия любимейшего рода**»: «Каждый вечер в театре мы приводим в действие весь арсенал боевых средств сатирического искусства, чтобы наши спектакли пробуждали активную ненависть к темным явлениям жизни, пошлости, стяжательству, воинствующему мещанству, бюрократизму, равнодушию, рутине и укрепляли веру в высокое предназначение человека, который борется за свои идеи, за прогресс. На помощь мы зовем юмор, чтобы пошутить над теми «отдельными недостатками», которые есть в каждом из нас, потому что хотим, чтобы наши спектакли были тем зеркалом, в которое бесполезно посмотреть всем, кто не боится увидеть собственное несовершенство и дать ему бой».

А действительно, почему возник такой интерес к Театру Сатиры, в чем секрет такой популярности, когда люди простаивали в очередях, осаждали выходящих из ме-

тро при выходе на улицу в надежде на лишний билет? Что привлекало молодежь в театр Сатиры в те годы? В момент переезда театра с Малой Бронной на площадь Маяковского мы десять дней играли спектакль «**Дамоклов меч**» Назыма Хикмета, и на фасаде здания были разбиты все стекла, а в саду «Аквариум» перед спектаклем была потопная толпа людей.

Валентин Николаевич написал в той статье, которую я процитировала, что любовь к этому театру имеет глубокие корни и, прежде всего, назвал создателей: **Д. Гутмана**, **В. Ардова**, **А. Арго**, **В. Типота**, Н. Эрдмана, **В. Массы** и, конечно, перечислил всех актеров и режиссеров **Н.М. Горчакова**, ученика **Е.Б. Вахтангова**, **Н.В. Петрова**, **А.А. Гончарова**, всех этих мастеров советского театрального искусства, кто создавал историю Театра Сатиры.

Очень просто и доходчиво он попытался сказать в своей статье, что такое сатира сейчас, в наш век научной-технической революции во всем мире. «Нужно расширить фронт поисков современного стиля сатирического спектакля», — писал он. Валентин Николаевич занимался этим с самого первого дня прихода в Театр Сатиры. Отсюда разные авторы — **Н. Погодин**, **А. Штейн**, **В. Дыховичный** и **М. Слободской**, **А. Сальвинский**, **Г. Горин**, **А. Макаёнок**, **Евг. Шварц**, **С. Михалков**, **И. Шток**, это разнообразие жанров. Перед артистами театра стояли сложнейшие задачи. Требовалось овладеть умением на сцене сделать все, вплоть до акробатики. В театре Мейерхольда когда-то была биомеханика, а у нас в театре не было ничего, никаких занятий движением, когда Плучек возглавил театр. 50-летний юбилей театра совпал с 20-летием работы Плучека в нем и он обратился к своим актерам: «Я испытываю чувство глубокой признательности своим товарищам по сцене», назвав всех поименно, никого не забыв, никого не оставив без внимания...

Авторитет Плучека был непререкаемый, талантливых он любил очень, неталантливых меньше, родственников в театр не принимал до определенного времени, но была в нем странная для его характера черта: он

поддавался влиянию тех, кто этого хотел и умел этим пользоваться. Всегда в своих интересах, а не в интересах театра. И вот наступил момент, когда стала нарушаться творческая атмосфера.

Это началось с момента прихода в труппу **Андрея Миронова**. Он не просто влюбился в него, он впал в какую-то эмоциональную эйфорию и не нашел в себе силы вовремя остановиться, не думая, к чему это приведет. Вот что он пишет об Андрее в своей статье, которую я цитирую: «Я высоко ценю в актере черту, на мой взгляд, отличающую всякий истинный талант, умение не щадить себя на каждом спектакле, мобилизовать все свои силы, целиком отдаваться радостной стихии творчества, именно радость игры, легкая эмоциональная возбужденность отличают работы Андрея, жизнерадостного Фигаро, одержимого революционной страстью Всеволода, доходящего до вдохновенного экстаза в своей жли Хлестакова. Все создания артиста пронизаны его энергией, его активной мыслью, это создает атмосферу особого эмоционального контакта со зрительным залом».

Закончилось все это трагически, Андрей был очень болен, он надорвался, играя каждый день непосильные роли и умер на сцене.

Однажды во время репетиции спектакля «**Рыжая кобылица с колокольчиком**» **Иона Друцэ** Плучек говорил о пьесе, на сцене были Папанов, **Ширвиндт**, **Державин**, **Мишулин**, но Валентин Николаевич, как всегда, перешел на Миронова, и, как всегда, не мог остановиться. В паузе А. Ширвиндт сказал: «Да, очень хороший артист. Только очень любит играть». Ширвиндт любил Миронова, он был его другом, и я его любила и очень жалею. Папанов выражал это по-другому: «Что же это, Валентин Николаевич, Андрей у вас уже весь в креме, а вы ему все пирожные, пирожные!»

Было понятно, что уже поздно, но я написала письмо Плучеку: «Валентин Николаевич, у нас в театре много проблем, у каждого из нас есть наши мелкие, личные, творческие заботы и, как вы учили, Валентин Николаевич, есть наша общая забота о театре. Актерам может быть хорошо, если хоро-



А. Папанов,
В. Васильева,
В. Плучек,
Г. Менглет

шо театру в целом, а чтобы театру было хорошо каждый день, в нем каждый должен заниматься своим делом: актеры хорошо играть, режиссеры хорошо ставить спектакли, литературная часть иметь пьесы в портфеле, дирекция строго спрашивать с нас работу, а вышестоящие органы спрашивать с дирекции, — то, что вы и умеете делать в нашем театре многие годы. Актеры, как вы говорили, не имеют права вмешиваться в политику театра. И как я уже понял, всякое вмешательство — это конец таланту, конец творчеству. И очень долгое время, Валентин Николаевич, вы были неуязвимы, вы не позволяли никому вмешиваться во внутреннюю жизнь театра. Талантливых вы любите, малоталантливых меньше любите, и это стало критерием взаимоотношений главного режиссера и актера. Но сейчас, Валентин Николаевич, менее талантливые стали искать обходные пути, и они добились права влиять на ваши решения. Вы потеряли прекрасных людей и актеров: **Весник, Тенин, Сухаревская, Кожакина**, полная катастрофа с В. Лепко и затянувшийся конфликт с **О. Аросевой**. Валентин Николаевич, вы лишились лучших, а худшие повисли у вас на шею тяжелыми гроздями, вцепились вам в горло, сводя театр к низкому качеству, не годящемуся вам, Валентин Николаевич. Я не касаюсь моего

личного конфликта с вами, он чисто творческого порядка».

В результате в 1987 году, когда в Риге они оба умерли, и Миронов, и Папанов, к этому времени Плучек уже что-то понял, но было поздно. Театр остался без репертуара, играть было некому, Валентин Николаевич хотел уйти из театра, но его уговорили остаться. Плучек взял **Валерия Гаркалина**, поставил «**Укрощение строптивой**» **Шекспира**. Это было потрясение для всей Москвы. Мне позвонил А.А. Гончаров, мой учитель: «Кто это, Гаркалин? Я хочу посмотреть спектакль». А это был актер из **Театра кукол С.В. Образцова**, который давно пришел в театр, ничего не играл, кроме посаженного отца в спектакле «**Свадьба**» без единого слова. А спектакль «Укрощение строптивой» идет в театре до сих пор, потому что Плучек мог всё.

Но было поздно, и сил уже не было. Плучеку позвонили и предложили возглавить худсовет театра. Он спросил: «А кто же вместо меня?» Ответили: Ширвиндт. На этом отношения с театром закончились. Он был очень одинок, страдал. Всем нам было очень плохо и вскоре Валентина Николаевича не стало.

Зоя ЗЕЛИНСКАЯ

ОН ВЕРИЛ, ЧТО СЧАСТЬЕ БУДЕТ...

К 90-летию со дня рождения Петра Фоменко

13 июля Петру Наумовичу Фоменко исполнилось бы 90. Тем, кто знал его и любил... Впрочем, почему в прошедшем времени? Ведь любовь никуда не делась, а знание, применительно к этому совершенно непредсказуемому человеку, понятие весьма и весьма относительное. Одним словом, всем, кому он дорог, не впервой отмечать его дни рождения, включая и юбилейные, без виновника торжества. Петр Наумович терпеть их не мог и предпочитал куда-нибудь исчезнуть на это время — по его собственному выражению, «умыкнуться». Оставалось только ждать его возвращения. В канун 80-летия Петр Наумович тоже исчез, пообещав отпраздновать юбилей в сентябре. Но сезон 2012–2013 года открывался уже без него.

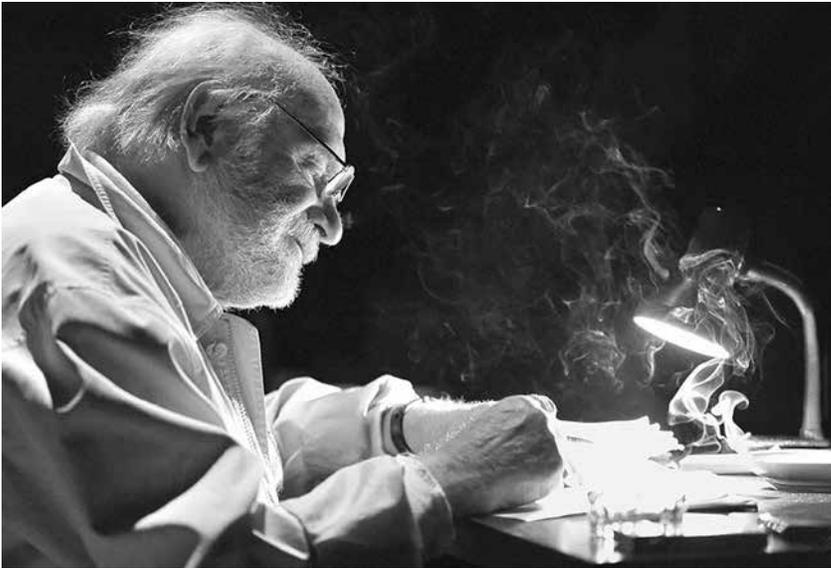
Фоменко часто называют человеком эпохи Возрождения. По масштабу страстей и замыслов, парадоксальности воплощений того и другого, точности предвидений, не-

утомимому поиску гармонии в разрываемом энтропией мире. И по неистребимой преданности делу, в котором он был одновременно камнем и каменотесом, зданием и зодчим. Мир, который он нам оставил, ткался из нитей, выдернутых им из своей собственной судьбы.

Гусарская сабля у бедра

Жизнь научила его всегда быть во всеоружии. В каждом конкретном случае этого оружия могло быть совершенно недостаточно, чтобы обеспечить победу в неравном поединке. Но будучи под рукой, оно позволяло держать удар. Это умение Петр Наумович почитал едва ли не самым важным для человека. Любого, не обязательно творческого. Он знал подлинную цену успеха. Считал, что «провалы иногда бывают дороже, полезнее и важнее. Не только как тест на выживание, но как ощущение себя в состоянии если не трагедии, то драмы. Страдание — обогаща-

Петр Фоменко



ет». И ему этого богатства досталось полной мерой. Нести по жизни сей неподъемный груз. Не то что не сгибаясь, но чувствуя себя совершенно свободным. Чужую свободу Фоменко ценил и уважал не меньше собственной. Особенно в своих учениках. «Благодаря ему, — признавался впоследствии **Сергей Женовач**, — у меня возникла возможность постигать профессию, что-то принимая, что-то не принимая. Это все со временем уходит в сторону. А самое важное, самое главное, что была возможность заниматься театром, оставаясь верным самому себе... Он никогда не навязывал себя другим».

«Он всегда все делал неправильно, — убежден **Кирилл Пирогов**. — И нас этому научил. Потому что правильно — это, скорее всего, неинтересно, а вот неправильно может получиться удивительно. Когда мы репетировали сцену самоубийства Максудова («**Театральный роман**» **Булгакова** — последняя постановка мастера — *В.П.*), посреди зала поставили старый-престарый, качающийся репетиционный стол, а на не-

го такую же хлипкую табуретку. «Забирайся туда. Вот веревка, за балку ее забрось и намотай на шею», — говорит мне Петр Наумович. А все качается как при шторме. Я лезу. Ему все кричат, что дело жареным пахнет. Кто-то бросается поддержать стол с табуреткой. А он мне туда наверх кричит: «Кирилл, не дорожи жизнью!» Ничего более светлого я в своей жизни не слышал».

Когда в 2003-м Фоменко пригласили ставить «**Лес**» **А.Н. Островского** в *Comédie Française*, на первую репетицию он явился в невообразимых штанах с пузырями на коленях и в очках на веревочке, переноске которых было замотано скотчем. Лица присутствующих выражали единодушное изумление: что здесь делает этот «русский клошар»? Ровно до тех пор, пока «клошар» не начал говорить о пьесе, преподав французам наглядный урок — что на самом деле представляют собой их пресловутые «*Liberté, égalité, fraternité*» («Свобода, равенство, братство»).

По признанию самого Петра Наумовича, из **Школы-студии МХАТ**, где он умудрился

Петр Фоменко на репетиции спектакля «Бесприданница»





*Петр Фоменко
и актеры
труппы Театра
им. Вл. Маяковского
на репетиции*

как-то проучиться два с половиной года, его отчисляли чуть ли не каждый месяц. В конце концов, отчислили. Каплей, переполнившей чашу терпения, стал замок, спозаранку навешенный на двери Школы-студии. Смятение прибывавших к запертым дверям было столь велико, что никому и в голову не приходило присмотреться повнимательней. Он был бутафорским. А тот, кто его навесил, не мог не понимать, что искушает судьбу не в первый раз. Для чего? Возможно, чтобы отыскать предел собственным страхам. Ту грань, за которой они над ним уже не будут иметь власти. В сущности, Петр Наумович занимался этим всю сознательную жизнь.

В почтенном учебном заведении все вздохнули с облегчением. Не предполагая, что наступит время, когда придется об этом пожалеть. И признал эту ошибку не кто иной, как грозный ректор **Вениамин Захарович Радомысленский**. В шутку признал или всерьез — значения не имеет. Фоменко мог стать блистательным актером. А мог и не стать, разбившись о железные прутья режиссерских замыслов. Но лицедейство жило в нем, как спящий вулкан. Чтобы он проснулся, достаточно было самой малости — талантливо сыгранной сцены или даже коротенького фрагмента. Порой хвата-

ло всего одной реплики, чтобы Петр Наумович взлетел на сцену и начал показывать, что может быть дальше...

Константин Райкин сыграл Брюно в «**Великолепном рогоносце**» **Фернана Кромелинка**, поставленном Петром Фоменко в «**Сатириконе**» (1994). С того времени прошло почти три десятка лет, а Константин Аркадьевич рассказывает так, словно все это происходило позавчера: «У него была паранойя по части совершенства. А ты понимаешь, что не можешь сделать так, как он просит. Ночь не спишь, тренируешься, пытаешься соединить текст с внешним рисунком. К утру измучен совершенно, но приходишь пораньше в театр и снова отработываешь. Начинается репетиция. Ты, счастливый тем, что хоть что-то получилось, показываешь ему. А он смотрит на тебя с полной безнадегой: «Это я вчера предложил? Боже, какой я идиот! Прости меня. Не надо меня так буквально слушать». И все меняет... Идет полный прогон, надо все сыграть от начала до конца без остановки. Но он непременно нас остановит, если у меня как-то пальчик не в ту сторону смотрит или ножка не туда завернута. Остановит, поправит пальчик и даст команду играть дальше. Он хочет, чтобы ты делал то,



Галина Тюнина и Петр Фоменко на репетиции

к чему ты природно расположен, а не то, что ты уже и так умеешь. Сама по себе умелость ему неприятна. В этом у него есть удивительно точное ощущение. Но это ставит актера в трудное, почти убийственное положение. Ведь он должен отказаться от своего опыта. Стать снова учеником».

Борт в борт, о шпагу шпага

Для самого Фоменко позиция ученика была естественной, ведь он призывал в «наставники» Пушкина, Гоголя, Толстого. Впрочем, и земными учителями судьба его не обошла. Если Провидение закрывает перед тобой дверь, значит, где-то оно уже открыло для тебя окно. У Фоменко все вышло с точностью до наоборот — закрыли окно: «несостоявшегося» актера кружная тропинка транзитом через филфак педагогического института привела к порогу ГИТИСа, двери которого перед ним распахнул и.о. Провидения — **Николай Михайлович Горчаков**, набиравший в тот год режиссерскую мастерскую.

«Режиссуре научиться нельзя, — будет убеждать Фоменко впоследствии уже своих учеников. — Можно только преумножить и со-

хранить те качества, которые есть в человеке природно. И оснастить их арсеналом, который в жизни должен все время меняться, обогащаться и корректироваться». Можно только воображать, как нелегко приходилось его наставникам — гранить, шлифовать, открывать новые грани в таком неординарном, необузданном характере. У них уже не спросишь. Но можно обратиться к тем, кто сам учился у Фоменко. «Петр Наумович, — не скрывает восхищения **Сергей Женовач**, — это некая стихия, некое явление природы, некая природная аномалия. В Петре Наумовиче очень сильно лицедейское, непредсказуемое начало. Он удивительно парадоксально мыслит, блистательно владеет интонацией, только ему одному ведомой, одному ему присущей. Он парадоксален сам по себе. Неслучайно у него любимые слова — “но” и “хотя”. И сразу весь смысл переворачивается. Он великий лицедей и провокатор».

ГИТИС подарил Фоменко встречу с режиссером, который станет для него главным учителем — **Андреем Александровичем Гончаровым**. Они были одной группы крови, исповедовали один театр — яркий и зрелищный. Наследовал ли один традиции

другого? Вопрос открытый, ведь «наследство» Гончарова, который и сам был круглосуточно действующим вулканом, практически невозможно ни зафиксировать, ни стабилизировать. Ученик, выбирая свой путь на карте, составленной учителем, эту яркость увеличивал, больше силою слова, нежели внешним приемом. Внезапные паузы, оборванные ритмы, недосказанности, нелогичности — слово было для него инструментом, тончайшим, точнейшим как лазерный скальпель. Так, как Фоменко, никто в русском театре со словом не работал. Ни до, ни после. Такой феноменальной чуткости к интонации, к малейшим ее нюансам и обертонам ни у кого не было. Возможно, уже и не будет. «Петр Наумович, — не без горечи заметила в одном из интервью **Людмила Максакова**, — один из немногих атлантов, поддерживающих все сильнее раскачивающееся здание нашего театра, из которого каждый день стараются выгнать слово, вместе со словом и человека».

Отношения между Гончаровым и Фоменко были непростыми. Да и странно, если бы было иначе. «Я ему благодарен за все муки, — признавался впоследствии Петр Наумович. — Режиссеру надо добиваться и не обижаться. Этим двум качествам порой учишься всю жизнь. Научился я только сейчас и все равно — столько обид!» Ранимая, тонкая, невесомая, словно лебяжий пух, душа. Столько усталых терниями дорог пришлось ей пройти босиком. Фоменко так долго был театральным скитальцем, что другой на его месте давным-давно утратил бы всякую надежду обрести свой дом. Но Петра Наумовича она, судя по всему, никогда не покидала, давая возможность делать живым и теплым любое временное пристанище. Актеры это чувствовали и были ему благодарны. Директор «**Мастерской Петра Фоменко**» **Андрей Воробьев** вспоминал: «Когда мы с ним приходили куда-нибудь в другой театр, где он отметился однажды своей постановкой, и его встречали актеры, у них в глазах горели такие тоска и боль, такая любовь к нему. И понимание, что всего этого счастья, которое было, когда они работали вместе — всего один раз в их жизни — больше не будет никогда».



На репетиции «Калигулы» с Олегом Меньшиковым

Олег Меньшиков сыграл у Фоменко только одну роль. Зато какую — Калигулу в одноименной пьесе **Альбера Камю**, которую Петр Наумович поставил в **Театре им. Моссовета** (1990). «Ощущать театр во всей его полноте научил меня именно он, — признавался Олег Евгеньевич. — С одной стороны обидно, что не получилось продолжительной работы. Но, с другой стороны, мне ясно, что это была бы такая подсада, с которой уже вовек не сорваться. Он подсаживал на себя людей на раз. И в творческом смысле, и в человеческом».

«Я на него подседа сразу», — признается и Людмила Максакова. Ей повезло работать с Фоменко не только в театре, но и в кино. В картине «**Поездки на старом автомобиле**» по сценарию **Эмиля Брагинского**, она сыг-

рала режиссера народного театра Зою Павловну, а сам режиссер — актера этого театра, где готовится премьера прелестного водевиля «**А чой-то ты во фраке?**» по чеховскому «**Предложению**». А на вахтанговской сцене Максакова играла Коринкину в «**Без вины виноватых**», Графиноу в «**Пиковой даме**» и Виржинии в «**Воскрешении, или Чуде святого Антония**» Мориса Метерлинка. «Было такое ощущение, — продолжает актриса, — что ты попал в крепкие, мощные объятия. Тебе на сцене ничего не страшно, когда роль проработана с Петром Наумовичем. Он создавал иллюзию, что вся любовь и обожание достаются только тебе. Он умел оболванивать, околдовывать, очаровывать, соблазнять. Говорил — я могу из горничных делать королев. И это была правда. Он делал из актрис цариц сцены. А когда это заканчивалось, возникала пустота, которую ничем не заполнить».

Был у Петра Наумовича с Людмилой Васильевной и еще один проект, выпущенный в 2006-м на Старой, тогда еще единственной, сцене «Мастерской» — спектакль «**Как жаль**» по мотивам «**Любовной отповеди сидящему в кресле мужчине**» Маркеса, где она играла Грасиэлу. «Мы репетировали Маркеса три года, — рассказывала актриса. — Петр Наумович не хотел торопиться, да и графики у нас совмещались нечасто.

Однажды, это было в 2005-м, еду домой с репетиции, и мне сообщают что сторела наша квартира. Я сообщаю Петру Наумовичу, что не смогу быть на следующий день на репетиции, а он мне: «Девочка моя, как же это прекрасно — теперь ты можешь не ездить домой! Спать будешь в моем кабинете — у меня там прекрасный диван, мыться в нашем душе, а в буфете тебя будут кормить!» Причем говорил с такой убежденностью, словно это и в самом деле было возможно».

Один абсолютно счастливый театр

«В начальном периоде всех больших эпох существует попытка с корабля современности сбросить все, что было свято, было вечно и т. д. И причастны к этому всегда талантливейшие люди. Мне кажется, что наш театр в борьбе не только с контекстом жизни, но и с самим собой, пришел к выводу, что мы имеем право называть себя future in the past — наше будущее в прошлом». Нужно обладать большим мужеством, чтобы сделать такое признание. Петру Фоменко его было не занимать. Его шутка про моль и нафталин вошла в театральные анналы.

Его артисты были его детьми. Про каждого он понимал, что и как тот мог бы сыграть. И потому Фоменко не нужны были никакие «концепции» — у него были его изуми-



На репетиции спектакля «Без вины виноватые» в Театре им. Евг. Вахтангова



*Петр Фоменко
с актрисами
«Мастерской»
на гастролях
во Франции*

тельные, штучной выделки актеры. «Петр Наумович наделял людей тем, что хотел в них видеть, — уверена **Полина Агуреева**. — Мы все сияли каким-то его отраженным светом». Рискнем добавить: «фоменки» не только отражали свет мастера, но и накапливали его. Иначе они не могли бы сиять сегодня, используя какие-то неведомые науке «аккумуляторы», когда-то до отказа им заряженные. Он их любил и многое им прощал. Если спектакль не ладился, Петр Наумович выходил вместе с ними на поклонны, чтобы разделить горечь неудачи. Впрочем, актеры в один голос уверяют — с ним невозможно было играть плохо. То, что казалось «плохим» ему, на самом деле просто не достигало нужной высоты совершенства.

«О бедном гусаре замолвите слово...» Петр Наумович очень любил этот романс на стихи П. Вяземского. И когда раздавалось вот это слегка грассирующее: «И если свободен ваш дом от постоя, то нет ли хоть в сердце у вас уголка?» — каждая готова была отдать ему все сердце без остатка. Женскую природу он чувствовал, как мало кто из представителей сильного пола способен. Его театр часто называли женским. Не без основания. И актеры не только не обижались, но воспринимали это как комплимент. А актрисы считали, что на самом деле он был мужским, пото-

му что без мужчины женщина не может быть женщиной. «Петр Наумович воспитывал наших мужчин, — раскрывает одну из «тайн» учителя **Галина Тюнина**, — быть на полшага позади, чуть-чуть в тени. Чтобы женщина получила то, чего она заслуживает. Хотя бы на сцене. И каждая актриса считала себя особенной, определяющей его творческую жизнь. Это можно простить каждой из нас. Потому, что все были в него влюблены, и каждая хотела, чтобы он любил только ее одну. Я не представляю своей жизни без него. Правда, он бы с этим не согласился. Но я бы ему этого и не сказала...»

«Каждый из нас думал, что он ближе всех к Петру Наумовичу, — задумчиво улыбается **Карен Бадалов**. — Так оно и было — каждый был ближе всех. И иначе было невозможно. Ни для нас, ни для него. Один известный артист сказал мне однажды: «У нас театр гениальный. И худрук гениальный. Но у нас все держится на ненависти, а у вас — на любви». Любовь — субстанция хрупкая. Но их любовь выдержала пять лет скитаний по чужим углам и в старый новый год 1998-го весело обосновалась в подвале под знававшим лучшие времена кинотеатром «Киев» в нонменклатурном доме на Кутузовском, которому судьба уготовила участь стать их первым домом. Между собой они любовно называют



«Мастерская» в полном составе на ступеньках набережной между Новым зданием и Старой сценой. Закрытие сезона 29 июня 2007 года

его «наша щель». Когда в 2008-м заканчивалось строительство новой сцены, Петра Наумовича грызли сомнения. Да, они и их публика заслужили новый дом, они так долго его ждали. А вдруг весь этот простор и комфорт убьет то, что пустило корни в тесной и неудобной (а для него — идеальной) «щели».

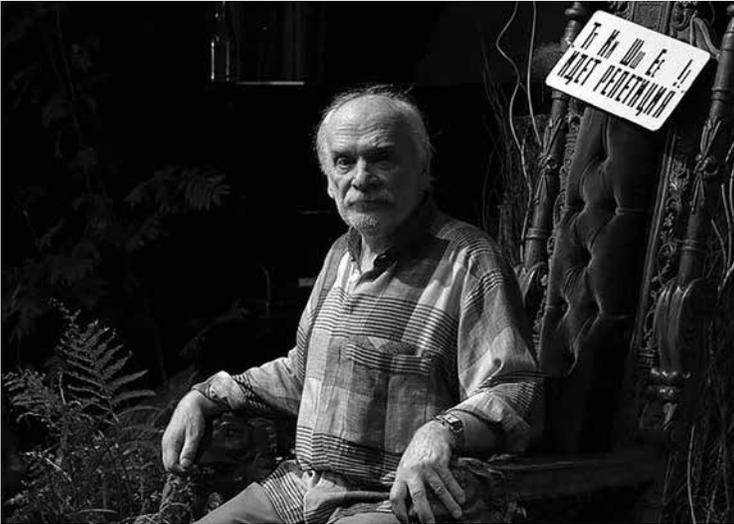
По словам **Евгения Каменьковича**, больше всего Петр Наумович боялся, что его театр обуржуазится. «В эту пору, — сетовал мастер, — трудно с театром справиться, чтобы он существовал кропотливо, долго, нудно работая. Вчерашние заслуги в театре ничего не значат. Каждый день нужно все начинать с начала». И как Сизиф каждый день вкатывал на гору свой камень. «Он не понимал, для чего отдыхать, — вспоминал об учителе Кирилл Пирогов. — Зачем отдыхать? Для чего? Поначалу у нас вообще не было выходных. Ни официальных, ни каких-либо других. В театре пропадали с утра до вечера. Но постепенно стало выясняться, что у всех семьи, заботы, хлопоты. Одному в больницу, другому — в магазин. Мы сказали ему, что не можем так больше. Он молча обвел нас взглядом и сказал: «Хотите выходной? Будет вам выходной. Понедельник». И вышел. Мы обрадовались. И вот на следующий день на доске объявлений появился листок, на котором крупными буквами стояло «Понедельник — выход-

ной!!!» Вот так — с тремя восклицательными знаками. А ниже мелким фоменковским почерком: «Вызываются Любимов, Бадалов, Пирогов». Ну, то есть вообще — выходной, но мы тут еще немножечко поработаем. Отдыхать для него было немислимо. От чего отдыхать? От жизни? От любви?»

Он верил, он жил мечтой

...и любовью. После первого инфаркта и восьми следовавших друг за другом как верблюд в караване клинических смертей в 1996 году в городе его «негайной недоброжелательности», Петра Наумовича держала на этом свете любовь к театру и любовь к нему огромного количества людей. В чьих-то воспоминаниях сохранилась история о том, как однажды он, в отсутствии секретаря, сам снял телефонную трубку в кабинете и услышал женский голос: «Я хочу посвятить вам жизнь...»

... Петр Наумович так и не переселился из своего старого кабинета в новый — в нем ему было неудобно репетировать. А для чего еще нужен кабинет режиссеру, как не для репетиций? Но была и вторая причина, про которую все знали: он хотел, чтобы преемника не тяготила оставленная им в этих стенах энергетика. Фоменко готовил свой театр к жизни без себя, понимая, что это произойдет ско-



«Тише! Идет репетиция!»
Петр Наумович
на репетиции
спектакля «Сказка
Арденнского леса»

рее рано, чем поздно. «Он понимал, что мы растеряемся, и нам будет непросто, — считает Галина Тюнина. — Готовил к самостоятельной жизни, пытаясь поддержать, где можно. Оставляя какие-то опоры. Его нет, а ты идешь по театру, и нет-нет да и наткнешься взглядом на какую-нибудь мелочь, оставленную им. Он в воздухе, в мыслях. Он нас не оставил. Так заботиться о людях, о том, что будет после него, как им будет тяжело и как это преодолеть — это большая режиссура».

Он оставлял свой театр людям. Для него немислим был театр для театра — актеров, режиссеров, критиков и какого-то избранного «круга посвященных». Только для тех, кто ежевечерне заполняет партер и балкон. И хотел, чтобы все эти люди — и в его, и в других театрах — не разочаровались в этом эфемерном, зыбком, неуловимом чуде. Чтобы оно не перестало быть таковым. Мудрец и философ, он почувствовал, что над таким театром нависла угроза уничтожения задолго до того, как признаки надвигающейся бури стали очевидны остальным. Сохранилась видеозапись какого-то кафедрального совещания в ГИТИСе середины 80-х: «Разговор сегодня, — звучит, чуть вибрируя, голос Фоменко, — должен идти о необходимости серьезной работы души. Конечно, есть начала и концы, есть тень и свет. И они непреходя-

щи. Но сегодня мы живем на грани громадных испытаний. Тяжелых. И к ним надо готовить душу. Наше оружие — это все-таки радость бытия». И много лет спустя, когда лавина уже струнулась с места: «Мне кажется, что сейчас в театре пришло время найти основание — даже нет — ощутить, что человек *стоит жизни*. Так долго мы уже пользуемся кокетством безнадеги, что мне думается это уже не по делу...»

Когда он исчез из нашего мира в явственной своей ипостаси, в фойе Новой сцены возникла фотография: безжалостной яркости лампочка льет свет на седую голову, склоненную над режиссерским столиком. Петр Наумович работает. Значит, он где-то здесь. Не показывается потому, что не хочет, чтобы его отвлекали. Из своего неведомого далека внимательно и любовно наблюдает за нами, оставшимися. И, если позвать, откликается, приходя на помощь неожиданно всплывшей в памяти фразой или мизансценой, анекдотом, стихотворной строкой или пряным куплетцем хулиганской песенки. Иногда взглядом или жестом. А то и шепотом новость откуда примчавшегося ветерка. И тут главное — вовремя подхватить отправленное тебе послание и суметь его расшифровать...

Виктория ПЕШКОВА

21 августа 2022 года ушел из жизни старейший актер **Театра имени Моссовета** и один из старейших артистов Москвы, народный артист России, ветеран Великой Отечественной **Николай Сергеевич ЛЕБЕДЕВ**, человек большой, сложной и, без преувеличения, героической судьбы.

Николаю Сергеевичу было **100 лет**. Свой вековой юбилей он отметил с нами в театре **15 декабря 2021 года**. В жизни этого замечательного человека и актера отразились все события прошлого века. Свой творческий путь Николай Сергеевич, коренной москвич, начал в **1939 г.** на сцене столичного **Театра юного зрителя**. Последующие годы жизни Лебедева, как и всего его поколения, определила война. В апреле 1941 г. молодой артист был призван в армию и с первых дней войны оказался на фронте. Был контужен, ранен и в бессознательном состоянии взят в плен. Три неудачных побега, шесть концентрационных лагерей прошел солдат Лебедев, а в 1945 году, когда вместе с другими узниками лагеря «Ламсдорф-III» в Судетах был освобожден советскими войсками, продолжил службу в армии.

После демобилизации вернулся в ТЮЗ, а затем поступил в **Школу-студию им. Вл. И. Немировича-Данченко** при **МХАТе** (курс **В.Я. Станицына**). После окончания учебы в 1950 г. был приглашен **Ю.А. Завадским** в труппу **Театра имени Моссовета**.

Обладая сильным, волевым внутренним стержнем, яркой индивидуальностью, прекрасными внешними данными, большим жизненным опытом и огромной творческой работоспособностью, Николай Сергеевич Лебедев уверенно вошел в репертуар театра, став одним из наиболее востребованных актеров труппы. За семь десятилетий работы на сцене Театра имени Моссовета артист создал более **70-ти** разнообразных образов в спектаклях классического и современного репертуара, демонстри-



Николай Лебедев

руя блестящее владение профессией, искусством перевоплощения и приверженностью лучшим традициям русского психологического театра. Образы, созданные Н.С. Лебедевым, всегда отличались убедительностью, яркой формой и внутренней глубиной.

Театральная биография Николая Сергеевича — «летопись» моссоветовской сцены. Он работал с выдающимися и начинающими режиссерами, играл в спектаклях Юрия Завадского, **Ирины Анисимовой-Вульф, Леонида Варпаховского, Павла Хомского, Петра Фоменко, Анатолия Эфроса, Бориса Щедрина, Романа Виктюка, Геннадия Тростянецкого, Андрея Житинкина, Нины Чусовой** и других режиссеров. Его партнерами по сцене были **Николай Мординов, Любовь Орлова, Фаина Раневская, Ростислав Плятт, Вера Марецкая, Борис Оленин, Леонид Марков, Михаил Козков, Сергей Юрский, Георгий Жжёнов** и другие великие артисты моссоветовской труппы.

К Николаю Сергеевичу всегда тянулась молодежь, много получавшая от него как в профессиональном, так и человеческом плане.



Х/ф «Евдокия».
В роли Евдокима. 1960

Удачно сложилась и кинематографическая карьера артиста. В его послужном списке около **сорока** работ, среди которых такие любимые миллионами зрителей фильмы, как «**Нормандия-Неман**», «**Ровесник века**», «**Евдокия**», «**Синяя тетрадь**», «**Тишина**», «**Освобождение**», «**Выбор цели**», «**Вечный зов**», «**Экипаж**» и многие другие.

Бескорыстная преданность своему делу, профессиональная честность, огромный жизненный и сценический опыт Николая Сергеевича снискали ему уважение и любовь всего театра. Его уход — большая потеря для всего нашего коллектива.

Коллектив Театра им. Моссовета

Все мы знали, что хударук и главреж **Свердловской музкомедии**, народный артист России **Кирилл Савельич СТРЕЖНЕВ** болел давно, и как-то с этим свыклись. Но все же известие о его кончине оглушило и парализовало.

Ничто так не угнетает, как мысль о смерти человека, всецело посвятившего себя жанру музыкальной комедии и ставшего в нем одним из абсолютных авторитетов. Горько еще и то, что относительно недавно замечательный театр внезапно потерял своего чудесного директора **Михаила Сафронова**, столь же увлеченно служившего жанру, про который все твердо знают, что он легкий. Оба ради этой «легкости» умели рисковать.

Кирилл Савельич Стрежнев, за многолетнюю историю Свердловской музкомедии всего лишь третий ее хударук, принес и утвердил на этой сцене воспитанную питерской школой изысканную культуру и смелость жанровых исканий, отражавших новое время и новое понимание возможностей. Воплотить все это театр должен, по убеждению режиссера, в доступной и интересной зрителю форме. Стрежнев всегда вел зрителя за собой, открывая ему новые горизонты.

Художественное чутье режиссера было уникально, глубина мышления и идейная насыщенность спектаклей поражали. Смелость стиливых и драматургических контрастов кружила



Кирилл Стрежнев

голова. Он ставил **Кальмана, Штрауса, Оффенбаха** и современных авторов, начав с **Арбузова**, а еще творения **Гоголя, Булгакова, Сухово-Кобылина** и **Шолом-Алейхема** всякий раз в острой музыкальной и жанровой интерпретации. Умел увлечь своей режиссерской фантазией как уникальных мастеров сцены, так и только

набирающихся опыта молодых артистов. Многие его постановки становились не только резонансными, но культовыми.

Время Стрежнева стало для Свердловской музкомедии Эпохой.

Спасибо, дорогой Кирилл Савельич!

Александр ИНЯХИН

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 1-251/2022

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 600 экз.



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

Выпуск № 10-250/2022



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

ДАТА

100-летие Московского академического театра
им. Вл. Маяковского

ФЕСТИВАЛИ

XII Всероссийский театральный фестиваль
«Актеры России — Михаилу Щепкину» (Белгород)

ЛИЦА

Валерий Кондратьев (Нижний Новгород)

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

«Актерский дом». Театральная лаборатория
п/р Аркадия Каца

ВСПОМИНАЯ

Олега Ефремова

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru