

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2-252/2022



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Уже почти все российские театры открыли новый сезон и стали жить привычной жизнью даже в тех регионах, где сегодня не совсем спокойно. Некоторые из коллективов ознакомили сезон 2022–2023-го фестивалями, на которые съехались театры из многих городов. О части этих фестивалей, проходивших в Ярославле, Белгороде, Владикавказе, вы прочтаете в нашем октябрьском номере журнала.

Состоялись и долгожданные премьеры, и лаборатории, и мастер-классы — иными словами, обычная трудовая и радостная жизнь театров идет своим чередом.

В этом номере представлена сразу тремя материалами наша рубрика «Дата», в которой отмечаются 100-летние юбилеи театров и его выдающихся деятелей. Отмечает свое славное 100-летие Московский академический Театр имени В.Маяковского, эта же дата — у широко известного, любимого несколькими поколениями поклонников театра и кино Анатолия Папанова и у режиссера, на протяжении длительного времени возглавлявшего Сызранский драматический театр имени А.Н.Толстого Александра Ривмана. Мы стараемся сохранить и передать молодым поколениям память о тех, кто посвятил свою жизнь этому прекрасному искусству, что представляется особенно важным в наше непростое время, когда сместились и исказились многие ценности, формировавшиеся десятилетиями отечественного психологического театра и формировавшие духовные критерии зрителей.

Конечно, наш журнал не смог пройти и мимо такого события, как приезд в Москву Национального Саха театра из Якутии. Два спектакля Андрея Борисова — «Король Лир», с непреходящим успехом идущий уже четверть века, и премьера «Алитет уходит в горы» — собрали переполненный зал Малого театра и были приняты публикой восторженно.

Вы прочтаете о премьерах Москвы и Санкт-Петербурга, других российских городов, портретные зарисовки артистов и режиссеров, портрет театра Дома актера имени А.А.Яблочкиной. Мы очень надеемся, что многие материалы привлекут ваше внимание и вызовут добрые чувства, воспоминания, теплые эмоции от этих встреч. Ради этого мы и работаем для вас, дорогие наши читатели, представители всех театральных профессий.

Осень — время, не случайно воспетое многими поэтами: не только наступающий сон природы, но и щедрость красок, и период сбора плодов. Мы с вами собираем вместе плоды нашего театрального сегодня...



Искренне ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2-252/2022

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2022–2023



На обложке: «Молодая гвардия».
Театр имени Вл. Маяковского. 1947

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

100-летие Московского
академического театра
им. Вл. Маяковского.

Н. Старосельская

2

100-летие Анатолия

Папанова. *З. Зелинская*

13

100-летие Александра

Ривмана. *А. Игнашов*

19

В РОССИИ

Казань. *Е. Шевченко*

25

Курск. *К. Чекалёва*

29

Прокопьевск. *А. Шаклеева*

36

Тамбов. *М. Матюшина*

39

ФЕСТИВАЛИ

XXII Международный

Волковский фестиваль

(Ярославль). *С. Гиршон*

44

XII Всероссийский театральный

фестиваль «Актеры России —

Михаилу Щепкину»

(Белгород). *В. Пешкова*

53

VI Фестиваль национальных

театров России «Театральная

осень» (Владикавказ).

С. Ильченко

64

Международный фестиваль

камерных театральных форм

«Островский FEST» (Кинешма).

А. Воронов

69

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Последний поезд»

(«Ленком Марка Захарова»).

Е. Омеличкина

73

«Саша, привет!»

(Театр Наций). *Л. Лебедина*

78

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Мертвые души»

(Санкт-Петербургский

театр «Русская антреприза

имени Андрея Миронова»).

Г. Степанова

82

«Чайка»

(МДТ — Театр Европы).

Е. Соколинский

86

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Никита Астахов

(Москва). *О. Игнатюк*

92

ЛИЦА

Валерий Кондратьев

(Нижний Новгород).

Н. Старосельская

99

Наталья Боровкова

(Санкт-Петербург).

Е. Ронгинская

104

Алексей Павлов

(Якутск). *Н. Павлова*

110

Татьяна Чупикова

(Саратов). *И. Крайнова*

114

ГОСТИ МОСКВЫ

Саха академический театр

имени П.А. Ойунского

(Якутск). *Н. Старосельская*

121

ВЗГЛЯД

«Гроза» («Сатирикон»),

«Мольер. Экспромт»

(Школа драматического

искусства). *В. Пешкова*

127

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО

Михаил Туманишвили.

«Режиссер уходит из театра».

Н. Старосельская

135

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

«Актерский дом».

Театральная лаборатория

п/р Аркадия Каца.

Е. Глебова

138

ТЕАТРАЛЬНАЯ

ШКАТУЛКА

К 95-летию со дня рождения

Олега Ефремова.

М. Романова

143

ВСПОМИНАЯ

Любовь Теряеву

(Хабаровск). *Е. Глебова*

155

Маргариту Сильянову

(Москва)

158

ВРЕМЕНА... ИМЕНА... СУДЬБЫ...

Московский академический театр имени Вл. Маяковского отмечает свое 100-летие. Но история его уходит в 80-е годы XIX века, когда на сцену театра, называвшегося **Новым**, выходили едва ли не все, гастролирующие в Москве, европейские знаменитости — **Сара Бернар**, **Элеонора Дузе**, **Муне-Сюли**, старший и младший **Коклены**. Спустя несколько лет театр получил название **Интернационально**, затем **Теревсат** (Театр революционной сатиры), а **26 июня 1922 года** Московским советом принято было решение создать на базе расформированного Теревсата **Театр Революции** под руководством **Вс.Э. Мейерхольда**.

Так началась славная и поистине великая история Театра имени Вл. Маяковс-

кого, подробно изложенная в предисловии **Энциклопедии «Театр Революции — Театр имени Вл. Маяковского. Спектакли. 80 лет»** автором проекта и главным ее редактором **Виктором Яковлевичем Дубровским**, профессионалом, что называется, «высшей пробы», на протяжении десятилетий возглавлявшим литературную часть театра, и его верной помощницей **Тамарой Иосифовной Браславской**. Это издание и предшествующий ему столь же солидный том, увидевший свет к **75-летию** и посвященный тем, кто так или иначе был с театром связан, — важный и необходимый учебник и справочник, потому что в двух томах не только увлекательно изложена история театра, но описаны все без исключения спектакли, содер-

«Молодая гвардия». Сцена из спектакля





«Молодая гвардия».
Люба Шевцова —
Т. Карпова
Валько — Л. Свердлин

жаты персоналии не только артистов, но и драматургов, сценографов, композиторов, связанных с Театром Революции — Театром Маяковского. Книги строго и с большим вкусом оформлены художником **Василием Валериусом**, а документы и фотоматериал кропотливо собрала и подготовила **Нина Алексеевна Стариченко**.

В этих поистине уникальных изданиях история предстает с первых дней существования театра до первых лет XXI столетия в документальных свидетельствах и иллюстрациях. Спектакли **Всеволода Мейерхольда**, **Алексея Дикого**, **Алексея Грипича**, **Алексея Попова**, **Николая Петрова**, **Леонида Волкова**, **Анд-**

рея Лобанова (его спектакль «Таня» по пьесе **А. Арбузова** с **Марией Бабановой** в главной роли стал легендарным на многие десятилетия), **Юрия Завадского**, **Николая Охлопкова**, возглавившего в 1943 году Театр Революции. И можно смело утверждать, что именно с него начался тот триумфальный путь, который продолжается по сей день.

С именем Николая Охлопкова связаны значительные события, первым из которых можно считать его инсценировку и постановку романа **А. Фадеева** «Молодая гвардия» в 1947 году. О спектакле позже писал **Андрей Александрович Гончаров**, возглавивший Театр имени Вл. Маяковского после ухода из жизни



«Молодая гвардия». Сергей Тюленин — Б. Толмазов, Люба Шевцова — Т. Карпова, Олег Кошевой — Е. Самойлов

Охлопкова в 1967 году: «...В первые послевоенные годы я весьма критично относился к главным спектаклям театра... Но такой превосходный спектакль как «Молодая гвардия» не мог не захватить своей искренностью, патетикой. Повальному проявились в «Молодой гвардии» таланты Б. Толмазова, Т. Карповой, Е. Самойлова».

Следующим — не событием даже, а потрясением стал «Гамлет», поставленный в 1954 году. Михаил Козаков, второй после Евгения Самойлова исполнитель главной роли, вспоминал в своей книге: «Для начала 50-х спектакль Охлопкова «Гамлет» был событием, которое трудно переоценить. Безу-

словно, это был спектакль романтический, и Е.В. Самойлов, актер, замешанный на дрожжах Александрики и эстетики Ю.М. Юрьева, органично вписался в рамки условия игры, заданные Охлопковым и Рындиным... Нельзя забывать, что шел только 1954-й. Все-го год назад умер Сталин, а при нем было принудительное «омхачивание» всех и вся. Любой поиск, не укладывавшийся в рамки метода Станиславского и Немировича-Данченко, подвергался обструкции и предавался анафеме. Метод же этот надо было понимать и принимать непременно по Кедрову, Горчакову и прочим бесчисленным «евангелистам», каждый из которых полагал себя истинным и единственным последователем и учеником ни в чем не виноватого К.С., вся жизнь которого была гениально смелым экспериментом в искусстве, чуждым какой бы то ни было догмы. И вот Охлопков, человек, на которого еще недавно вешали разные ярлыки и бирки, едва лишь появилась отдушина, щель, едва мы получили возможность вдохнуть глоток свободы, позволяющий «не отступить от лица», — именно он ставит... «Гамлета» с Самойловым... Помню, что на занятиях по мастерству мой педагог — актер МХАТа П.В. Массальский недоумевал:

— Вот поди ж ты... И не наша школа. Ставит не по Кедрову, а здорово... Видели, какой отклик в зале?

Да, чувство самодовольства, свойственное МХАТу и мхатовцам, было потревожено удачами Охлопкова, этими первыми ласточками надвигавшейся «оттепели» в театральном искусстве... Пышные декорации Рындина, знаменитые ворота, в клетках-отсеках которых иногда происходило действие. Огромные кованые ворота открывались и закрывались, а за ними возникала, скажем, скала, на которой стоял актер, изображавший тень отца Гамлета, и лицо его, шлем с поднятым забралом, меч фосфоресцировали».



«Гамлет». Е. Самойлов в роли Гамлета



«Гамлет». Гамлет — М. Козаков, Гертруда — Г. Григорьева

Эта длинная цитата оказалась необходимой не только для напоминания о спектакле Николая Охлопкова, но как мостик к последовавшей за ним эпохе, в которой органически соединились «формальное» и «психологическое» направления.

Эпоха Андрея Гончарова — тот период, что навсегда останется в памяти нескольких поколений спектаклями, на которые стремилась не только столица, но и театралы других городов. И его учениками, ставшими известными во всем мире режиссерами, в числе которых были **Эймунтас Някрошюс (Литва)**, **Андрей Борисов (Саха-Якутия)**, **Стафис Левафи-**

нос (Греция), многие другие. И той поистине коллекционной труппой, костяк которой, сложившись ранее, пополнялся молодыми талантами и артистами из других трупп и городов, а также его студентами ГИТИСа. Андрей Александрович был не только режиссером, но и педагогом от Бога — с кипящим темпераментом, доскональным разбором каждого, самого небольшого эпизода, со своим, вошедшим в историю, криком на репетициях, со своим уникальным даром чувствовать литературу, музыку, характер каждого своего студента и артиста. В его книгах **«Поиски выразительности. Мои театральные при-**

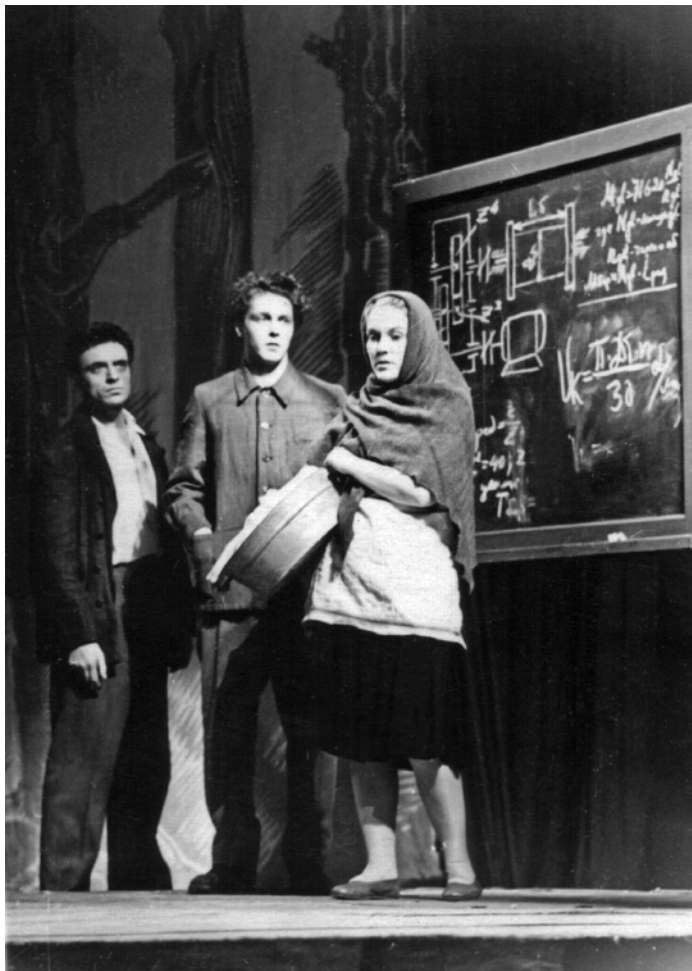


«Таня». М. Бабанова
в роли Тани. 1939

страстия» в двух томах читается судьба режиссера и театра. В сборнике воспоминаний **«Неистовый Гончаров»**, собранном В.Я. Дубровским, искренне, с юмором и любовью, памятью об обидах и прощениях, выступает личность режиссера, педагога, человека. В подробной расшифровке ежедневных репетиций трех спектаклей в книге **«Гончаров репетирует»** («Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского и «Виктория?.. (Заве-

щение лорда Нельсона)» Т. Рэттигана), те, кому не довелось видеть эти спектакли, узнают и оценят уникальный талант уникальной личности. Хватило бы любопытства на это в наше время, к узнаванию прошлого не слишком склонное...

Навсегда остались в памяти гончаровские **«Дети Ванюшина» С. Найденова**, **«Трамвай „Желание“» Т. Уильямса**, **«Человек из Ламанчи» Д. Вассермана** и **Д. Дэрриона**, **«Банкрот, или Свои люди — сочтемся» А.Н. Островского**,

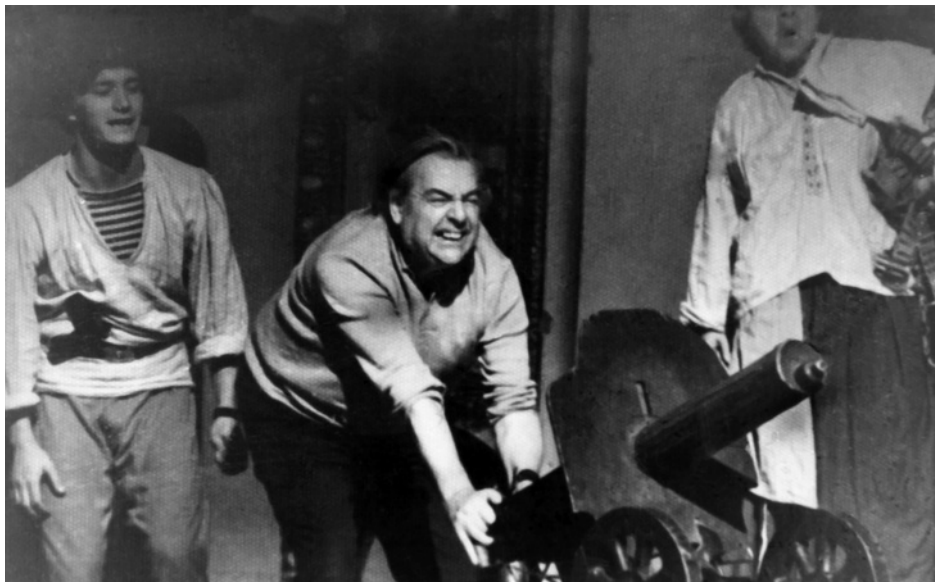


«Иркутская история».
 Виктор — А. Лазарев,
 Родик — И. Шувалов,
 Валя — С. Мизери

«Бег» М. Булгакова, «Леди Макбет Мценского уезда» по очерку Н.С. Лескова, «Жизнь Клима Самгина» по эпосе М. Горького, «Закат» И. Бабеля, спектакли, репетиционный процесс которых воспроизведен в книге «Гончаров репетирует», и многие другие.

Спектакли Андрея Александровича Гончарова воспринимались и остались в памяти такими же «неистовыми», каким был он сам. И артисты его труппы, действительно, коллекционной, уни-

кальной, представляли настолько разными, что можно было только изумляться их мастерством перевоплощения и умения раскрыть «до доньшка» образ мысли и чувства своих персонажей. Наталья Гундарева, Светлана Немоляева, Алла Балтер, Татьяна Доронина, Татьяна Карпова, Галина Анисимова, Евгения Симонова, Татьяна Орлова, Ольга Прокофьева, Анатолий Ромашин, Армен Джигарханян, Александр Лазарев, Евгений Лазарев, Эм-



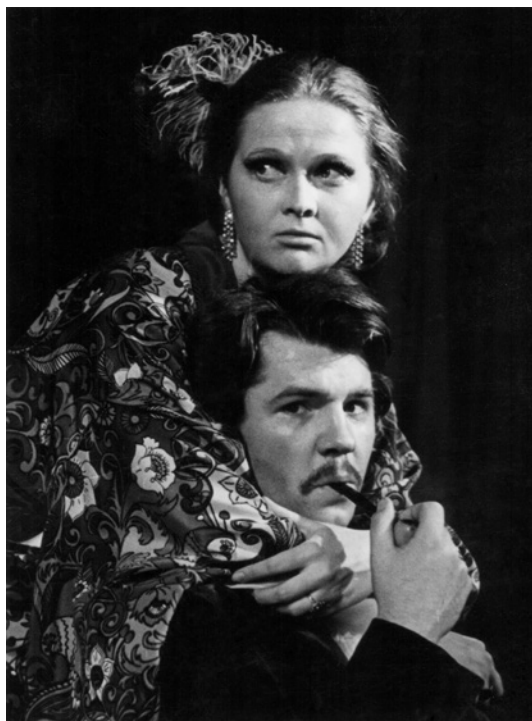
А. Гончаров на репетиции

П. Фоменко, В. Дубровский, М. Зайцев, А. Гончаров и артисты





«Трамвай "Желание"». Бланш Дюбуа — С. Немоляева



«Банкрот». Липочка — Н. Гундарева,
Подхалузин — А. Фатюшин

мануил Виторган, Игорь Охлупин, Анатолий Лободский, Александр Фатюшин, Игорь Костоловский, Михаил Филиппов, Владимир Самойлов — это лишь малая часть созвездия сцены Театра имени Вл. Маяковского, известного широкому кругу зрителей по театру и кинематографу.

При Андрее Александровиче появилась на этой сцене спектакль поразительной силы, захвативший не только занятых театралов, высоко оценивших подлинный образец психологического театра, но и неискушенных зрителей. Это был «Разгром» по роману А. Фадеева в постановке Марка Захарова. Помните, публика, заполнявшая зал до отказа, расходилась после спектакля в непривычной тишине, словно унося в себе непосильный груз мыслей и пере-

живаний... И столь же необычными и живыми представляли знакомые сюжеты и их трактовка в спектаклях М.О. Кнебель и Н.А. Зверевой «Таланты и поклонники» А.Н. Островского и «Дядюшкин сон» по Ф.М. Достоевскому. Петр Фоменко поставил «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого настолько ярко, стильно и смешно, что довольно назидательная пьеса отечественного классика многих удивила нестандартностью интерпретации. И, наверное, заставила несколько иначе взглянуть на творчество писателя. А Борис Морозов поставил «Смотрите, кто пришел!» В. Арро — спектакль, как немногие в ту пору, остросовременный, с предвидением близкого будущего...

В 2001 году Андрей Александрович Гончаров скончался. Театр возглавил



«Завтра была война». Сцена из спектакля

«Бег». Серафима — С. Немоляева, Хлудов — А. Лазарев





«Кант». Сцена из спектакля

Сергей Арцибашев, не оставив при этом свой **Театр на Покровке**. И хотя первый его спектакль на этих подмостках был, фактически, перенесен со сцены Покровки, в котором блистательно играли приглашенные **Игорь Костоловский** и **Михаил Филиппов**, в другом сценическом пространстве он столь яркого впечатления не произвел. Неоднозначно были восприняты трактовки Арцибашева «**Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем**» и «**Мертвые души**» **Н.В. Гоголя**, и «**Братья Карамазовы**» **Ф.М. Достоевского**. Обстоятельства сложились таким образом, что спустя десять лет Сергей Арцибашев свой пост покинул. А спустя короткое время на его место был назначен ученик **Петра Наумовича Фоменко** **Миндаугас Карбаускис**, получивший широко известность и признание своими спекта-

клями в «**Табакерке**», **РАМТе**, **МХТ им. А.П. Чехова**. И на десятилетие на **трех сценах** Театра имени **Вл. Маяковского** началась насыщенная, яркая, счастливая для артистов и зрителей жизнь. Она была разной, потому что при **Карбаускисе** плодотворно работали не только такие режиссеры, как признанный мастер **Леонид Хейфец**, много лет сотрудничавший с **Андреем Гончаровым** **Юрий Иоффе**, но и молодые **Никита Кобелев**, **Анатолий Шульев**, **Александр Коручек**, **Светлана Землякова** и другие. Не каждый спектакль становился событием, но руководителем театра было выбрано определенное, интересное направление: классический русский и мировой репертуар умело дополнялся современными пьесами, в которых исторические сюжеты звучали остро современно, возвращая зрительный зал к серьезным размышле-



«Русский роман». Сцена из спектакля

ниям о том, что казалось давно известным, а оказывалось непознанным.

За десять лет художественного руководства театром Миндаугас Карбаускис поставил выдающиеся спектакли по пьесам литовского драматурга **Марюса Ивашквичюса** «Кант», «Русский роман» и «Изгнание», «Семейный альбом» по пьесе австрийского драматурга **Томаса Бернхарда** «На покой». Ставил спектакль памяти своего учителя Петра Наумовича Фоменко «Плоды просвещения», «Таланты и поклонники» **А.Н. Островского**, «Господина Пунтилу и его слугу Матти» **Б. Брехта**, «Обломова» по роману **И.А. Гончарова**, «Школу жен» **Мольера**. Почти каждый был по достоинству оценен и увенчан наградами престижных конкурсов и

фестивалей. Вызвали заслуженный интерес работы как признанных мастеров труппы, так и нового ее пополнения.

Свой юбилейный сезон Театр имени Вл. Маяковского встречает с новым художественным руководителем, **Егором Перегудовым**. Не будем гадать, каким путем пойдет один из любимых театров — будем надеяться на лучшее. С такой труппой, как в Маяковке, иного и быть не может.

С юбилеем, друзья! Начинается второе столетие вашей славной жизни!

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

*Фото предоставлены пресс-службой
Театра им. Вл. Маяковского*

ОН БЫЛ В МОЕЙ ЖИЗНИ...

К 100-летию со дня рождения Анатолия Папанова

Анатолий Папанов — это мощный талант, любовь, мужество, верность в дружбе, в профессии, верность своему родному театру с самых молодых лет. Наверное, это самое главное о человеке очень близком мне, почти родном.

Родословная у него простая. Отец русский, работал бухгалтером, а мама чистокровная полька, модистка. Она создавала новые шляпы для русских женщин советского времени. После императорских времен в России шляпа была сначала недоступна по средствам, потом стала непонятной деталью, и наконец, совсем ненужной. И ей, модистке, было, наверное, трудно. Но главным в биографии мамы был ее сын Анатолий, его талант и характер. Чувство юмора папа-

новское — неповторимое. Характер был явно мамин со всеми чертами польской природы, о которой я все знала с самого детства. Я видела и понимала все, что происходит с Толей. Вся сложность его натуры мне была понятна и близка: его экстравагантность и неординарность, чувство стиля во всем: в costume, умении стоять, ходить, вести машину, умение простить и пожалеть, насмешить всех сверх меры.

Природа польского юмора была, конечно, от мамы. Польский журнал «Шпильки» был очень популярен и любим народом, и юмор Папанова перекликался с шутками в этом журнале. Мы тоже много находили в нем для нашего «Кабачка».

Вспоминаю одну фразу Папанова. Мы были приглашены в Новосибирске на

Анатолий Папанов в гримерной. Фото И. Гневашева





«Дамоклов меч». З. Зелинская и А. Папанов. Фото из архива З. Зелинской

торжества по поводу 500-миллионной плавки металла. Возвращаемся усталые в автобусе, всё в дыму, всё дребезжит от старости, и вдруг голос Папанова: «Эх, скорей бы ночь прошла, и снова за работу». Эта реплика вошла в обиход нашего театра. Как и реплика Папанова из фильма «**Берегись автомобиля**»: «Тебя посюдоть, а ты не воруй...»

Папанов очень не любил театральное амплу «травести», когда ребенка играет взрослая актриса. У нас в пьесе «**Яблоко раздора**» был такой «ребенок», и Толя придумал называть его на «вы». Он так произносил фразу: «Здравствуйте, Василек», что в зале сначала была пауза, а потом жуткий смех. Я тоже играла девушку-школьницу. «Ну а вас, детка, как зовут?» — спрашивал он. «А я Марийка», — давась от смеха, говорила я. Зал так сме-

ялся, что долго не мог успокоиться. Этот спектакль привезли в Париж, состоялась пресс-конференция, где Папанов и **Плутчек** отвечали на вопросы журналистов. В зале стоял такой смех, что **Луи Арагон** сказал: «Эта пресс-конференция войдет в историю журналистики».

В юморе Папанов был неповторим. У нас был старейший артист **Егор Тусузов**, его знали все. Папанов говорил: «Не страшно умереть, страшно, что в почетном карауле будет стоять Егор Тусузов».

Но наступил момент, когда Папанов смог продемонстрировать свою мужскую красоту, талант и силу, умение любить на сцене. Это была пьеса **Назыма Хикмета** «**Дамоклов меч**», где Толя играл Боксера. Он потряс всех своей блистательной формой. Папанов очень готовился к роли, занимался в спортзале, похудел. Спектакль

шел больше 20 лет. **Константин Симонов** увидел «Дамоклов меч» и сказал режиссеру фильма **«Живые и мертвые»**: «Я нашел своего Серпилина, это Папанов».

Папанов сначала отказался сниматься, сказав: «Вы говорите, что у героя лошадиное лицо», но потом все-таки согласился и СЫГРАЛ, но как!

Играли мы вместе в **«Мистерии-буфф»**. Папанов — главный черт, а я — черт, который всегда с ним рядом. Это была музыка, танцы и адское веселье. На обсуждении спектакля высокую оценку дал **Рубен Симонов**, который очень ценил на сцене форму актеров. Я воспользовалась моментом и спросила: «Если вы так высоко цените форму актера и органичность, что же вы в таком случае не взяли в театр **Андрея Миронова**?» Он ответил: «Потому что его форма ближе к театру эстрады, нежели к драматическому театру. Я считал это опасным для театра». И это правда, Миронов один играл всё. В результате Андрей надорвался в этих ролях. Он был добрым человеком, чутким к чужой беде и замучил себя непосильной работой. Андрей влюбил в себя Плучека и играл все один без дублеров. На Папанова не поставили ни одного спектакля. Если

Андрей — Чацкий, то Папанов — Фамусов. Если Андрей — Хлестаков, то Папанов — Городничий. Папанов пошел к Плучеку и сказал: «Что же это, Валентин Николаевич, Миронов у вас уже весь в креме, а вы ему все пирожное, пирожное...»

Андрея не стало летом 1987 года в Риге на спектакле **«Женитьба Фигаро»**. Театр Сатиры был обезглавлен, лучшие спектакли сняли с репертуара. Последний раз с Папановым мы играли в Вильнюсе **«Гнездо глухаря»**. Мне пришлось войти в спектакль из-за болезни актрисы. У меня было два дня, четыре ночи и восемь страниц текста на итальянском языке, я играла переводчицу. Итальянца блестяще играл **Анатолий Гузенко**. После спектакля Папанов сочувственно сказал: «Ну что, небось не спала и не ела ничего. Я бы не согласился на такой ввод под дулом пистолета». Спасибо, Толечка, тебе!

На сцене в том спектакле Толя был очень бледный, даже грим не спасал. Я сказала его жене Наде: «Пойдите с Толей в больницу, она рядом». Они пошли, но врачи были заняты на «летучке». Толя сидел и ушел, а потом у него был самолет в Карелию, он летел доснимать фильм **«Холодное лето 53-го»**. Это был наш по-



«Тёркин на том свете». А. Папанов в роли Василия Тёркина. 1966. Фото А. Гладштейна



А. Папанов с дочерью Еленой. 1974.
Фото В. Арутюнова

следний спектакль. Я тогда чувствовала, что что-то не так, и сегодня я задаю себе вопрос: что это, судьба? После съемок в Карелии он заехал домой, в Москву, чтобы потом прилететь в Ригу в гастроль нашего театра. На сцене уже стояла декорация спектакля **«Рыжая кобылица с колокольчиком»**. Я приехала пораньше. Вдруг входит Надя и говорит: «Толя не прилетел, самолет прилетел, а Толя нет. Он не мог не прилететь на спектакль». Начались поиски. Дочь Лена была на даче. Квартира была заперта. Взломали дверь: Толя сидел в душе, но его уже с нами не было...

Театр был полон зрителей, никто не уходил, пока всем не сказали правду. Забыть это невозможно... Прилетев в Москву, еще стоя за дверью квартиры, я услышала, как звонит телефон. Открыла дверь, взяла трубку, это был **Валя Гафт**, он плакал.

Я что-то непонятное отвечала, а Гафт говорил: «Папанов... как же так, Зоя, он же гигант, как же это?..» Больше в тот день я вообще ни с кем не могла говорить. В театре был отпуск. А передо мной до сих пор глаза Папанова, как он тогда в Вильнюсе смотрел на моего сына, который остался без отца в 14 лет. Это я буду помнить всегда.

Что же подарила судьба Анатолию Папанову? Вырос в московском дворе, занимался в самодеятельности клуба «Каучук» для рабочей молодежи, поступил в **ГИТИС**, где преподавали самые лучшие актеры **МХАТ**, влюбился в **Надю Коротаеву** на своем курсе, женился, переехали в коммунальную квартиру к родителям Нади (ее отец был профессором, но жили они в коммуналке, где было очень много соседей). Толя называл это школой жизни. «Сколько было разных характеров», — говорил он. И среди них — милиционер



А. Папанов озвучивает роль. 1983. Фото Дозорцева

Коля. «Что ты читал сегодня, Коля?» — «Ой, Анатолий, ну зачем же мне чужим умом-то жить, я по-своему».

Когда началась война, Надю в военкомате направили в санитарный поезд, а Анатолий попал в самое пекло под Москвой. А потом в Вязьму, где было еще страшнее, это был его родной город. На фронте его ранили, он почти потерял ногу. Спасли. Вернулся с палкой, хромал, все преодолел, научился не хромать. О войне говорить Папанов не любил, кроме одного случая — история про солдатский хромовый сапог. Он долго смотрел в окопах на сапоги одного солдата — откуда у него хрозовые сапоги, когда у всех кирза. А когда пошли в атаку, он увидел, что тот самый сапог валялся на дороге, Толя его схватил, а сапог оказался с ногой...

После окончания ГИТИСа весь курс Папанова был направлен в город **Клайпеда** в

Латвии, где он и работал. Однажды во время отпуска в Москве Папанова встретил **Андрей Гончаров**, который собирал труппу **Театра Сатиры** вместе со знаменитым режиссером **Н.М. Горчаковым**. Увидев Папанова, которого он прекрасно помнил по ГИТИСу, пригласил его в Театр Сатиры вместе с Надей, сделав такой подарок и Москве, и театру. Потом многие театры хотели отобрать у нас Папанова, и МХАТ в том числе, но он был верен нашему театру.

У Папанова была мечта — поставить спектакль. И он успел, к счастью, это сделать. Они сыграли спектакль «**Последние**» **М. Горького** в последний день работы театра в Москве перед гастролями в Прибалтику. Это был его режиссерский дебют и триумф. Как оказалось, он был превосходным режиссером. В зале театра я была одна из всей труппы. Все собирались на гастроли, утром был самолет. Я не могу пере-



«Ревизор». А. Папанов в роли Городничего.
Фото В. Арутюнова



Кадр из к/ф «Холодное лето 53-го»

дать, что творилось в зале. В финале звучал «Реквием» Моцарта, было много свечей на сцене. Весь зал поднялся, все стояли. Была такая тишина и такая мощь воздействия папановского режиссерского таланта! Это была победа. Я помчалась за кулисы и ждала. Он взлетел по лестнице и закрыл глаза, прижавшись к стене. Я не подошла, нельзя было этого делать в такой момент. Утром рано позвонила... К тому времени они жили на Большой Бронной, а я на Малой. Иногда после спектакля мы ездили на моей машине домой. Потом, оставившись, долго говорили. Один раз после «Гнезда глухаря», где Надя очень хорошо играла его жену, мы возвращались после худсовета в театре. Надя сказала: «Ну зачем ты так хвалил сегодня этого артиста, это же неправда». «Не может человек по-другому, что я должен был сказать?» — ответил Толя. А потом вспомнил Качалова, который всегда всех хвалил, а однажды, дойдя до определенной фамилии, ска-

зал: «А вы были просто превосходны». — «Да он не играет в этом спектакле». — «Да? Всё равно прекрасно!» Конечно, Папанов этим нас рассмешил.

Толя и Надя были у меня на крестинах моего сына Сережи. Они и Роман Ткачук с женой были в моем доме. Уходя, Толя сказал мне: «Зоя, я ни у кого из театра не был дома, и у Плучека тоже. Нужно уметь жить на своей половине». Так он жил всегда, до 5 августа 1987 года.

Моя любовь к нему никогда меня не покинет. В душе — уважение к нему и счастье, что такой человек был в моей жизни, спасибо судьбе и Господу Богу. Он ушел от нас, ни с кем не простившись, словно зная, что забыть его нельзя. Когда открывали памятник на Новодевичьем кладбище, Ширвиндт сказал: «С Папановым был один театр, а теперь — совсем другой».

Зоя ЗЕЛИНСКАЯ

ЧЕЛОВЕК-ЭПОХА

К 100-летию со дня рождения Александра Ривмана

Сто лет назад, **17 октября 1922 года** близ Винницы, в небольшом городке **Хмельник** родился режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР, почетный гражданин города Сызрань **Александр Авраамович Ривман**, спектакли которого и по сей день в памяти поклонников театрального искусства.

Родители, актеры-любители, с детства привили Саше страсть к театру. Пятнадцатилетним парнишкой в симферопольской школе № 40 он создал драматический кружок, который назвал театром одноактной пьесы и поставил в нем пушкинского «Каменного гостя», чеховский драматический этюд «На большой дороге», комедию Маяковского «Клоп». Вспоминая то время, он удивлялся высоте собственных творческих притязаний и смелости в работе над таким совсем не детско-юношеским репертуаром.

Семнадцатилетним влюбленным в театр романтиком Саша Ривман ушел на фронт, попал под Брянском в окружение, был несколько раз ранен, чудом выжил, всю жизнь носил в себе один из осколков и при этом никогда не считал себя инвалидом войны. Когда окончилась война, он, наконец, осуществил давнюю мечту, поступив в **Киевский театральный институт**.

Первые режиссерские работы Ривмана состоялись в театрах **Каменец-Подольска, Коврова, Бельца**. В **Сызрань** он приехал в **1956 году**. И город, и театр настолько прижились ему по душе, что жить без них он уже не мог. Прослужив режиссером в **Сызранском драматическом театре имени Алексея Толстого** полвека, став на долгие годы его негласным творческим лидером, Александр Ривман не стремился к должностям и званиям,



Александр Ривман

несколько раз временно исполнял обязанности главного режиссера, в **1980–1986 годах** работал главным режиссером, и даже выйдя на пенсию, продолжал ставить спектакли. Впрочем, не все в его творческой биографии складывалось гладко: случались и творческие кризисы, и недопонимания с партийно-советскими руководителями. Однажды обмолвился, что режиссеру небольшого провинциального театра как никому другому приходится изо дня в день бороться буквально за каждого зрителя, за то, чтобы на сцене царил искусство, а не развлекающий публику сиюминутный театральный ширпотреб.



Александр Ривман на репетиции

Судя по архивным материалам, первый по-настоящему творческий взлет Сызранского драматического театра начался в 1954 году спектаклями **Бориса Володарского** и **Константина Шахбазиди**. Тогда же в театр пришел и Александр Ривман. «В Сызрани было все, — вспоминал он, — и удачи, и срывы, и надежды, и разочарования. Поначалу, как самый молодой режиссер, я ставил проходные, несовершенные в плане драматургии пьесы. И все же театральная провинциальность не для Сызрани. Да, рутина затягивала, но постепенно число таких компромиссов все же уменьшалось, хотя на протяжении многих лет в течение сезона мне приходилось выпустить по пять-шесть новых спектаклей, и они не могли быть одинаково удачными. В режиссерской профессии меня больше всего привлекает возможность показать на сцене внутреннее преобразование человека. Не случайно мой учи-

тель, народный артист СССР Константин Павлович Хохлов говорил, что режиссер должен взять камень и сотворить из него легенду...»

«Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Дурочка» Лопе де Веги, «Деньги для Марии» В. Распутина, «Золотая карета» Л. Леонова, «Три сестры» А.П. Чехова, «Хищница» О. де Бальзака, «Последние» М. Горького, «Иркутская история» А. Арбузова, «Прощись и пой» М. Дьярфаша, «Куст рябины» С. Алешина, «Свидание в предместье» А. Вампилова — Ривману были близки русская и мировая классика, современная драматургия. Не заигрывая с публикой, он, что называется, растворялся в авторском замысле и в актерах, был приверженцем психологического театра. Требовательный к себе и к окружающим, и при этом бескорыстный, в чем-то даже наивный, был бесконечно

предан театру, дневал и ночевал в нем. В его спектаклях раскрылись актерские таланты **Бориса Карыгина, Ивана и Любви Скляревских, Сергея Белого, Зинаиды Мезиной, Веры и Константина Гуровых, Евгения Юрковского, Лидии, Андрея и Татьяны Дымовых...**

Авторы популярных детективов **Юлиан Семенов, братья Аркадий и Георгий Вайнеры**, побывав в Сызранском театре на премьере спектакля по написанной в соавторстве пьесе «**Ощупью в полдень**», несколько дней спустя написали Александру Ривману письмо, сохранившееся в личном архиве режиссера. На трех страницах машинописного текста, отпечатанного с

двухцветной — черной и красной лентой — подробный анализ премьеры с разбором актерских работ.

Больше двадцати лет продолжалось творческое содружество Александра Ривмана с куйбышевским драматургом **Владимиром Молько**. В 1965 году состоялась премьера «**На одной земле живем**» (по пьесе «**Тридцать строк**»), а затем на основе инсценировок Молько Ривман поставил «**Дело Артамоновых**» по роману **Максима Горького**, «**Дочерний долг**» по повести **Евгения Панкова** «**Голубое озеро**», «**Огонь**» по роману **Александра Малышкина** «**Люди из захолустья**», «**Хромой барин**» и «**Пути-перепутья Вадима Рождина**» по произведе-

«Золотая карета». 1969





«Последняя жертва». 1973

дениям **Алексея Толстого**, «**Ветер**» по повести **Бориса Лавренева**. В 1974 году **Семен Табачников** писал на страницах «Волжской коммуны»: «Сызранцы пытаются средствами искусства говорить со зрителем о самых важных проблемах сегодняшнего дня, проникая в глубь психологии нашего современника».

В Сызранском драматическом театре **Александр Ривман** поставил более **160** спектаклей, в том числе и множество комедий, хотя не раз говорил, что этот жанр не очень-то и любит. Его режиссерское

сердце было отдано **А.Н. Островскому**: «**Доходное место**» и «**Последняя жертва**», «**Не было ни гроша...**» и «**Невольницы**», «**Бешеные деньги**» и «**Свои люди — сочтемся**». В одной из рецензий на его спектакль «**Бешеные деньги**» читаем: «Режиссер, не позволяя себе излишних домыслов и отсебятины, добился такого впечатления, словно пьеса была написана современным драматургом, взявшим сюжет из жизни прошлого столетия, но обработавшим его с позиций нашего времени».



«Последние». 1976

С болью в сердце Ривман репетировал спектакли на так называемую «военную тему»: «Русские люди», «Так и будет» и «Случайный вальс» К. Симонова, «Отпуск по ранению» В. Кондратьева, «Прости меня» В. Астафьева, «В списках не значится» и «А зори здесь тихие...» Б. Васильева... На репетициях он рассказывал, как воевал, как бежал в атаку, как раненный в живот, руками подерживал вываливающиеся кишки. После этого актеры начинали иначе относиться к пьесе.

Режиссер, по его собственному признанию, с интересом наблюдал, как творчески растут его артисты. На сцене Государственного академического Малого театра играет заслуженная артистка России Татьяна Лебедева, в театре «Ленком» — народный артист России Сергей Степанченко, в Московском театре имени А.С. Пушкина — заслуженный артист России Владимир Николенко, много лет художественным руководителем Белорусского национального академического драматического театра



«Палоумыч». 1994

имени Горького был народный артист Беларуси **Борис Луценко**.

Не верится, что уже больше десяти лет Александра Авраамовича Ривмана нет с нами. Вспоминая его, заслуженная артистка России, народная артистка Самарской области **Лидия Георгиевна Дымова** едва сдерживает слезы: «Он считал, что на сцене должна быть художественная правда, а не изощрения режиссера. Ривман — это человек-эпоха! Ходячая энциклопедия! Почетный гражданин Сызрани, он был скромен, только по праздникам надевал пиджак с орденами «Знак Почета», медалями «За отвагу» и «За доблестный труд». Тем, что я стала актрисой, я во многом обязана ему. У Ривмана не было понятия о рабочем времени, он готов был трудиться всегда. Мы в шутку говорили, что для него надо принести в театр раскладушку. Он жил только сценой!»

«Театр — искусство коллективное. Создание спектакля — труд многих цехов, — писал Александр Ривман в статье **«Каждый спектакль — поиск**». — Жажда творчества — вот главное для нашего коллектива!..»

Когда на один из капустников в **Самарском Доме Актера** артисты Сызранского театра вышли на сцену с плакатом «Театр имени Ривмана!», зал встретил их шквалом аплодисментов. Не случайно сызранская пресса цитировала драматурга Владимира Молько: «Если бы у театра в Сызрани не было имени Алексея Толстого, я бы не удивился предложению дать ему имя Александра Ривмана».

*Александр ИГНАШОВ
Фото из архива автора*

КАЗАНЬ. По волне моей памяти

Пожалуй, никогда театр не обладал такой способностью к обновлению и перевоплощению, никогда он не был таким разнообразным, таким не равным самому себе, готовым принимать любые обличья, как в наши дни. Он не только беспрестанно порождает новые жанры, стили и формы, но и выплескивается за пределы театрального здания, осваивая все новые и новые пространства. Речь не только о театрализации политики, бизнеса, частной жизни благодаря масс-медиа и соцсетям, но прежде всего о стремлении самого театра расширить собственные границы. Объектом «театральной экспансии» чаще всего становится современный город с его историей, культурой, мифологией, топографией. Иммерсивные спектакли в знаковых, «намоленных» городских локациях, «заброшках», галереях, фабриках, подземных переходах, всевозможные спектакли-променады в послед-

ние годы стали неотъемлемой частью театрального ландшафта. Казань не является исключением.

Первой премьерой нового театрального сезона в **Казанском ТЮЗе** стала прогулка-импровизация «**Пешеходы**» в исполнении актеров **Алексея Зильбера** и **Павла Густова**. Спектакль был приурочен ко Дню города, который казанцы ежегодно отмечают 30 августа, и открыл **90-й**, юбилейный сезон театра. Главный режиссер **Радион Букаев** инициировал проект «**ТЮЗ в городе**», автором и художественным руководителем которого является. На настоящий момент проект включает в себя три постановки: аудиоспектакль-променад «**Ночной трамвай**», представляющий собой путешествие по старой и новой Казани на трамвае №5а, в ходе которого через наушники зрители узнают историю главного героя, вписанную в карту города (драматург **Зоя Рутер**); моноспектакль «**Счастливая Шар-**

А. Зильбер и П. Густов в парке «Черное озеро»



лотта», в котором о жизненных перипетиях Шарлотты Ивановны, известного персонажа чеховского «Вишневого сада», дописанных драматургом **Ириной Васильковской**, рассказывает актриса **Елена Калаганова** в винном баре «Истина»; и наконец, прогулка-импровизация «Пешеходы», премьера которой состоялась 27 августа нынешнего года.

Надо сказать, что театральность присутствия Казани изначально. Это город — уникальный во многих отношениях. Он живет одновременно в нескольких измерениях, представляя собой крутой замес национальных и культурных традиций, столичности и провинциальности, истории, сопряженной с битьем сразу нескольких государств — Волжской Булгарии, Казанского ханства, Татарстана, России, и современности, стремительно отвоевывающей пространство у обветшалых купеческих особнячков и обреченного деревянного модерна. За свою тысячелетнюю историю город накопил немало знаковых и символических значений разных планов. Он раскинул свои «декорации», словно приглашая стать участником театрального действия, — стоит только взглянуть на Кремль в вечерних огнях со сказочной мечетью Кул-Шариф, куполами Благовещенского собора, дворцами и башнями, или на озеро Кабан, по которому под огромным шаром луны, под крик муэдзина с минарета соседней мечети медленно плывут лодки; или на строгие классицистские формы Казанского университета. Но такой спектакль — удел экскурсоводов и туристов. У Алексея Зильбера и Павла Густова прекрасная авантюрная юность которых пришла на конец 80-х и 90-е годы, другая Казань, и с ней они знакомят своего зрителя.

В ходе предварительного «тендера идей», проведенного среди друзей театра, было отобрано 19 тем, на которые предстояло импровизировать исполнителям во время пешеходных прогулок: любовь, дружба, учеба, город, театр, свадьба, продажи и покупки, находки и потери, дети,

40°, братья и сестры, музыка, кино, книги, путешествия, еда, страхи и фобии, животные, транспорт. Каждый раз перед началом путешествия зрителям предлагают вытянуть из бутафорского цилиндра записку с названием темы. Таким образом, элемент неожиданности изначально присутствует не только для зрителей, но и для самих актеров. Спонтанность — основной принцип предлагаемой «бродилки», которая тем самым полностью отвечает своему жанровому определению: «прогулка-импровизация». Очень многое зависит от воли случая в лице встреченных по дороге людей, уличных происшествий, поведения прохожих, городских звуков, погоды, настроения. Случай может повлиять на маршрут, на повороты сюжета, на сам характер возникающих у актеров ассоциаций. Алексей и Павел рефлексиируют на заданную тему, рассуждают, вспоминают, делятся своими личными историями, шутят, рассказывают актерские байки и забавные случаи из собственной жизни. Они вооружены микрофонами, а зрители — наушниками, так что последние без всякого напряжения слышат голоса актеров на естественном акустическом фоне казанских улиц. Гудки автомобилей, смех и разговоры прохожих, грохот мотоциклов, пение уличных музыкантов становятся важной звуковой составляющей спектакля-променада.

В тот вечер, когда я стала участницей театральной прогулки, темой ее оказалась музыка. Мы отправились в путешествие из фойе театра, прошли через зрительный зал, мимо выстроенных на сцене декораций к «Пигмалиону», и покинули театр через запасной выход, очутившись под угловым эркером. Он навис над крыльцом, как ласточкино гнездо, — когда-то, как нам рассказали, там был кабинет прежнего главного режиссера, **Владимира Чигишева**. Этот парящий эркер — один из визуальных символов Казанского ТЮЗа. Навстречу нам попались торопящиеся на спектакль актеры — **Дарья Бакшеева**, исполнительница роли Элизы Дулиттл, и



«Пешеходы» идут по улице Межлаука

Роман Ерыгин, которому сегодня предстояло играть Генри Хиггинса. Тема театра, выполнявшая роль некоей прелюдии, постепенно перетекала в тему музыки, а та, как в фуге, перебегала от одного голоса к другому, предоставляя каждому имитировать ее по-своему. Актеры начали со своих детских воспоминаний, когда родители впервые повели своих чад в музыкальную школу. Алексей сразу возненавидел фортепьяно, а Павел наотрез отказался держать руки, «словно зажимая в них яблочки». Но музыка другими путями вошла в их жизнь и заняла там такое место, что историй хватило бы не на одну прогулку. Маятник их подростковых музыкальных пристрастий бешено раскачивался от «Сектора газа» до The Beatles, от уфимского «Каира» до Виктора Цоя и группы «Кино». А на периферии сознания маячил «Ласковый май» с его непонятной притягательностью для девочек. Алексей научился играть на гитаре и с такими же, как он, мальчишками, придя в **ДК им. Вахитова**, решил создать

собственную группу под громким названием «**Кремль**». Тут произошел анекдотический случай, который, впрочем, мог закончиться трагически. Казань 90-х печально прославилась на всю страну уличными группировками и жестокими разборками. Гопники, облюбовавшие вестибюль Дома культуры, чтобы отогреваться здесь после своих подвигов, прослышали про группу «Кремль» и приняли музыкантов за представителей враждебной «кремлевской» группировки. Началась драка, ребята заперлись в репетиционном зале, и только вмешательство руководителя остановило потасовку. Мы слушаем этот рассказ, идя по улице Островского, на которой расположен театр, а затем пересекаем улицу Баумана — казанский «Бродвей». Слева от нас красивый зеленый дом, и воспоминания актеров совершают новый разворот: здесь когда-то был Дом культуры Горького, связанный с именем **Валерия Колоколова**, легендарной личности, первого казанского шоумена. В 80-е он был популяр-

ным диск-жокеем, в дальнейшем продюсером казанских музыкальных проектов, давших путевку в жизнь таким популярным российским исполнителям как **Иван Rogozin**, **Марина Максимова** (Максим), **Саша Яковлев** (группа «ЯК-40»), группа «**Волга-Волга**» и другие. Он был организатором первых рок-фестивалей в городе — «**TEEN STAR**», «**Рок-Укол**», телепередачи «**РокПоп**».

Между тем, мы поднимаемся в гору к университетскому городку и останавливаемся у здания обсерватории на площадке, которую горожане прозвали Колизеем. Здесь, как нам рассказали актеры, когда-то собирались хиппари, музыканты и поэты. Алексей Зильбер, к тому времени ставший профессиональным гитаристом, членом популярной в Казани группы «Дилижанс», участником фестивалей и рок-конcertов, и Павел Густов были частью этой пестрой, веселой тусовки. Сегодня здесь царят безлюдье и тишина, сетует Алексей («Куда все это делось, скажите мне?»), и он гуляет здесь со своим маленьким сыном, потому что, удивительным образом, теперь это самое тихое место в центре города.

Затем мы выходим на Кремлевскую улицу и задерживаемся у знаменитой «Сковородки» — полукруглой площадки против главного здания университета, а памятником молодому Ульянову-Ленину. Это излюбленный пятачок студентов всех поколений, место встречи представителей казанского андеграунда 90-х. Мы слушаем новые истории о противостоянии длинноволосых неформалов с гитарами и гопников, о легендарных казанских музыкантах разных времен — блюз-рокере **Камраде Листкове** и его группе «**Листья травы**», саксофонисте **Евгении Соколове**, о великих «шанхайцах» — оркестре **Олега Лундстрема**, прибывшем в Казань в 1947 году и совершившем в городе джазовую революцию, и много-много других.

Пересекая «экватор», дойдя до середины маршрута, зрители получают право написать актерам вопросы, и — теперь уже не из цилиндра, а из бейсболки помощника — кто-то наугад вытаскивает во-

прос, и тема совершает новый виток: музыка в театре. На обратном пути, проходя по «театральному кварталу», где находятся Большой русский драматический театр им. В.И. Качалова, ТЮЗ, дома, в которых живут певцы и артисты, мы слушаем историю о спектаклях ТЮЗа, в которых звучит живая музыка, о вокальных курьезах, о композиторах, пишущих музыку для театра, о спектакле «**Ромео и Джульетта**», в котором актеры Алексей Зильбер и **Арсений Курченков** исполняли на гитарах песни собственного сочинения.

Алексей Зильбер и Павел Густов очень разные. Алексей — человек-театр, заводной и задорный, он все время что-то изображает, смешит, каламбурирует. Павел — более серьезный, философичный, но не менее азартный. Они отлично дополняют друг друга. Актеры вместе учились в **Казанском театральном училище** и вот уже 25 лет служат в Казанском ТЮЗе, будучи друзьями, партнерами по сцене, товарищами по примерке. Стоит ли удивляться их сыгранности, легко передаваемым друг другу пасам, непринужденным подхватом эфемерных нитей разговора.

И незаметно, из частных историй, из остроумного трéпа, из разношерстного потока случайных воспоминаний и ассоциаций, сцепленных с хорошо знакомыми городскими локациями, стал воскресать образ времени, подниматься целый пласт жизни города, и молчаливые зрители — обратная связь технически не предусмотрена — тем не менее оказались активными участниками происходящего, потому что в каждом включился свой механизм воспоминаний, возродилось собственное ощущение места и времени, уникального хронотопа жизни казанцев. Так прогулка, не теряя своей театральной природы, превратилась в путешествие «по волне моей памяти». А гостей Казани она познакомила с еще одной ипостасью сложного, многоликого города, далекой от яркой буафори туристических аттракционов.

Елена ШЕВЧЕНКО

КУРСК. Человеку нужен человек

Курский государственный драматический театр им. А.С. Пушкина завершил юбилейный 230-й театральный сезон трогательной, по-настоящему семейной комедией «Старший сын» по пьесе Александра Вампилова. Режиссеру Вячеславу Сорокину удалось создать спектакль, такой же искренний, честный, простой и понятный, каким и был драматург. Мастерство Вячеслава Сорокина состоит в том, что он, вольно или неосознанно, вступает с автором в мысленный диалог, настраивается на общий лад и очень тонко улавливает вампиловское

настроение, мировоззрение, проникает в его душу. Настоящая жизнь — такая, какая она есть, простые человеческие судьбы, будничные чувства и переживания — вот что позволяет ему создать произведение, которое никого не оставит равнодушным. Несмотря на эгоизм, вздорные поступки, максимализм героев, их сосредоточенность на собственном мире, получился спектакль о безусловной любви, которой хватит на каждого зрителя и которую каждый, покинув зал, готов нести в свои семьи. Спектакль не просто «выдерживает сравнение» с блестящей советской экранизацией, зна-

«Старший сын». Бусыгин — М. Тюленёв, Сильва — С. Малихов, Нина — Д. Ковалёва



комой, пожалуй, большинству зрителей, он, более того, получился даже светлее, добрее, нежнее. Интерьеры (художник-постановщик **Александр Кузнецов**) и музыкальное оформление (**Павел Горбунов**) подобраны в соответствии с оригинальной эпохой, однако без назойливого акцентирования на советской атрибутике. Это отличительная и очень располагающая черта спектаклей Вячеслава Сорокина — точно передать дух времени, создавая ощущение современности героев.

Вячеслав Сорокин подарил репертуару сразу два прекрасных спектакля: два состава постановки даже жанрово воспринимаются совершенно по-разному. Дуэт **Виктора Зорькина** и **Михаила Тюленёва** (Сарафанов-старший и Бусыгин) дарит истории более щемящее мелодраматическое звучание, а **Иван Пилипенко** и **Дмитрий Баркалов** дают насладиться духом советской лирической комедии. Еще одно умение режиссера — создать безупречный ансамбль, участники которого на протяжении всего действия работают друг на друга. И даже трудно назвать остальных действующих лиц второстепенными: личные истории всех персонажей действительно сплетаются в одну большую семейную историю с цепочкой бесконечно взаимодействующих событий. И взаимодействие это настолько естественное, что в правдоподобности зритель не усомнится ни на секунду, будто перелистывая вслед за Бусыгиным и Сильвой семейный фотоальбом Сарафановых.

Для Виктора Зорькина и Ивана Пилипенко роль Андрея Сарафанова — очередная жемчужина в творческом списке. Сарафанов-Пилипенко более экзальтирован, оторван от жизни. Герой вызывает улыбку сквозь слезы: где-то угловатый-нелепый в своих попытках взаимодействовать с подростками детьми и соседями (но угловатость мгновенно пропадает, стоит Сарафанову раскрыть-

ся Володе), неловко-растерянный в неприятии себя, в напрасной стыдливости. Этот персонаж проникновенно трогателен во внутренней борьбе человека, не готового вынырнуть из своего собственного тонкого мира, но отчаянно нуждающегося в этом. Встретив Бусыгина, он обретает спасение: именно Володя, оказавшийся родственной душой Сарафанова, становится мостиком между непостижимым творческим внутренним миром Андрея Григорьевича и реальностью. Для такого героя Владимир является «свежим взглядом», который смог уловить нечто, что в быту и повседневности Сарафановых просело, искажилось, подменилось. В финале Сарафанов-Пилипенко выходит из многолетнего оцепенения, а история об обретении близкого человека превращается еще и в историю обретения и принятия себя.

У Виктора Зорькина более выражен мотив не экзальтированного, а уставшего человека. Несомненно, мудрого и опытного, но все же недополучившего чего-то от жизни и особенно остро ощутившего это на склоне лет. Этот Сарафанов, недолюбленный и недолюбивший, не сумевший реализовать себя в самом главном. Горечь от осознания, что жизнь почти прожита, выматывает и поедает героя изнутри, делает голос тише, а поступь тяжелее. Чувство неизбежного одиночества, от которого не спасает ни большая семья, ни любимое дело, отпустит только в финале и выльется вместе со зрительскими слезами. Родственность и близость, мгновенно захлестнувшие героев, сплотившихся вокруг Сарафанова-Зорькина, потрясают и заставляют задуматься о своем понимании семейных ценностей.

Получаются абсолютно разные истории, и каждая достойна внимания и сопереживания. Исполнители роли Владимира Бусыгина — Дмитрий Баркалов и Михаил Тюленёв — тоже представляют дух совершенно непохожих, можно даже сказать, противоположных по ду-



Сарафанов — И. Пилипенко, Бусыгин — Д. Баркалов



Васенька — А. Курицкий, Макарская — О. Лёгонья

ху юношей. Володя Дмитрия Баркалова производит впечатление классического хорошего мальчика. Робкого, доверчивого, только познающего жизнь, готового открыто идти на контакт. Каким-то чудом он попадает в компанию, засидевшую до последней электрички, да еще и связывается с сомнительным Сильвой. Да, этот Володя может шумно шутить и картинно заигрывать с одинокой обитательницей тихого двора, но нет в этих юношеских шутках ничего вульгарного. Напротив, даже в недвусмысленных комплиментах случайной знакомой парень так же мил и трогателен, как в неловких разговорах с Ниной, к которой испытывает серьезные и оттого пугающие его чувства. Злой розыгрыш Сильвы он категорически не приемлет: выдавать себя за внебрачного сына Сарафанова ему и неловко, и неприятно,

причем явно не из-за боязни попасться на лжи, а из осознания аморальности ситуации. Дмитрий Баркалов изобразил своего героя пусть и с правом на ошибку, но все же благородным рыцарем. Он рискует дорого заплатить за авантюру, в которую ввязался практически поневоле, ведь симпатия к Нине, прежде незнакомая сыновья любовь к Сарафанову и чувство долга перед новоиспеченным «младшим братом» одновременно становятся для него величайшим подарком и огромной ответственностью.

А вот Володя Михаила Тюленёва оказался в приподнявшейся компании явно неслучайно. Он более дерзок, свободен, и, кажется, неоднозначные с точки зрения морали шутки ему не впервой. С Сильвой они даже не выглядят случайными знакомыми: очень уж быстро сближаются на одной волне. Предложе-



Сильва — С. Тоичкин, Бусыгин — Д. Баркалов

ние выдать себя за одного из Сарафановых парней, конечно, воспринимает с замешательством, но все же не так категоричен. Если Бусыгин-Баркалов теряется под угрозой разоблачения, то Бусыгина-Тюленёва не так просто раскрыть: он и нужную интонацию найдет, чтобы пристыдить проницательную Нину, и обиду сыграет, чтобы вызвать чувство вины у Сарафанова. Однако перед нами возникает история становления личности: чем больше точек соприкосновения возникает у Володи с Андреем Григорьевичем, чем сильнее он чувствует свою необходимость Нине и Васеньке, тем меньше вздорного и дурного остается в его сердце. Артист дает зрителю понять, что твердость характера, которую обретает его персонаж, совсем не то же самое, что жесткость в характере Володи, когда тот еще не прошел через

очищение любовью. Его Бусыгин — тоже сильная личность, но становится он таким, лишь поборов беспечность и научившись серьезнее относиться к жизни и ценности человеческой судьбы.

Случайный попутчик Володи Семён по прозвищу Сильва, которому, по правде говоря, Бусыгин должен быть благодарен за резкие перемены в жизни, в двух составах тоже совершенно разный, и отношение к себе вызывает тоже разное, но в любом случае это яркое впечатление. Сильва в исполнении **Сергея Тоичкина** — вечно беспутный, вечно молодой, вечно пьяный. Легкий на подъем и ни к кому не привязывающийся, он решается на авантюры исключительно из желания поиска приключений, комфорта и состояния непрекращающегося праздника. Последствия для него самого и для окружающих мало забо-



Бусыгин — М. Толёнёв, Сарафанов — В. Зорькин, Васенька — А. Курицкий, Нина — Д. Ковалёва

тят героя, потому что он, подобно бачке-однодневке, живет сегодняшним днем и смело летит на огонь. А Семен в исполнении **Сергея Малихова** (уже не в первый раз успешно выступающего в качестве ассистента режиссера) не просто харизматичный гуляка, а весьма опасный доморощенный психолог, кукловод. Его радость по случаю выпить в приятной компании — неискренняя, напускная: совсем не то его интересует. А вот посмотреть, чем закончится спонтанно, но, без сомнения, гениально придуманная им комедия, — занимает его гораздо сильнее, чем накрытый Сарафановыми стол.

Замечательны и обаятельны молодые артисты труппы **Дмитрий Рыжиков** и **Александр Курицкий** в роли семнадцатилетнего Сарафанова-младшего — Васеньки. Им прекрасно удалось передать ощущение возраста и перевоплотить

ся в буруеваемого гормонами и жадной любить и быть любимым подростка с ярко выраженным советским юношеским максимализмом, когда готов горы свернуть, а если что не так — уехать на тяжелую работу в нехоженые края. Сентиментальный, чувствительный, трогательный юноша так похож на своего отца, но еще не осознает этой сарафановской чуткости и ранимости. Совсем по-детски искренне радуется он появлению в доме Бусыгина под видом старшего брата. Потребность в обретении мудрого советчика, верного плеча, родственной души у Васеньки так же остра, как и у его отца.

Хороши и женские образы спектакля. Нина в исполнении **Елены Цымбал** и **Дарьи Ковалёвой** — волевая, в чем-то, как сейчас бы сказали, эмансипированная девушка, цельная и прекрасная. Актрисы хорошо передали внутренние противоречия героини, несущей ответ-



Нина — Д. Ковалёва, Бусыгин — М. Тюленёв

ственность за отца, но при этом горячо желающей построить свою личную жизнь, выпорхнуть из родного дома. Она самая «несарафановская» из своей семьи, в ней сильно рациональное начало, последовательность и прямолинейность, но это добавляет ей шарма. Интересна легкомысленная одинокая соседка Сарафановых Наталья: в одном составе гордая в своем одиночестве, но не избегающая интересных знакомств (**Оксана Бобровская**), в другом — «красавица, спортсменка, комсомолка», снисходительная к влюбленности школьника (**Ольга Лёгонькая**).

Не так много сценического времени у двух других героев — им отведено всего по одной сцене: это безмятный сосед Сарафановых (**Андрей Колобинин** и **Максим Карпович**) и жених Нины, симпатичный, но чрезмерно принципиальный и целеустремленный курсант

летнего училища Михаил Кудимов (**Евгений Сетьков** и **Александр Аве**). Но в своих сценах герои максимально раскрываются как со стороны сюжета, так и в плане очень верно подобранных мелочей. Оба персонажа, возникая перед нами единожды, успевают привнести и комическое, и трагическое в сцены. Эффектное появление Кудимова и напряженная сцена застольного конфликта раскрывают разные стороны его характера и способствуют самому эмоциональному за весь спектакль раскрытию главных героев в этой же сцене. Такое удачное соотношение жанровых оттенков, тонкое взаимодействие всех действующих лиц еще раз подчеркивает мастерство режиссера создавать безупречно цельное произведение.

Кристина ЧЕКАЛЁВА

Фото предоставлены театром

ПРОКОПЬЕВСК. В городе N

В Кемеровской области прошел первый **Международный театральный фестиваль-форум «Сверкающие грани театра»**. Открыл эстафету **Прокопьевский театр драмы**, представленный в афише сразу тремя спектаклями, впечатлениями о которых хотелось бы поделиться.

Первый — **«Город Эн»** по роману забытого российского писателя **Леонида Добычина** — уже известен театральной публике (long-list Национальной театральной премии «Золотая Маска» в сезоне 2020/21, участник программы «Маска Плюс» в сезоне 2020/21). Опердивший свое время Добычин прожил короткую жизнь, загадочно растворившись где-то в просторах Ленинграда. «Город Эн» — последний роман писателя, законченный в 1935 году, и повлекший за собой травлю автора. 25 марта 1936 года посреди погромного собрания в Ленинградском союзе писателей Добычин исчез. Ходит много мифов о судьбе писателя: от самоубийства до захватывающей истории перемещений в разные страны — но ни один из них не подтвержден документально.

Режиссер **Артем Устинов**, обращаясь к роману «Город Эн», выстраивает камерное интимное пространство, вытянутое в длину и обрамленное с двух сторон зрительскими рядами. Оно напоминает дорогу, упирающуюся в большой белый экран, на котором то транслируется текст романа, то идет сам Добычин — фигура в театре теней. Это создает эффект бесконечности и полнейшего растворения: физически пространство ограничено экраном, но за ним продолжается жизнь — идет и идет куда-то тень Добычина, писателя маленького роста, которому в глаза бил яркий свет (именно так объяснил сам Добычин свой уход с собрания в последнем разговоре с

Вениамином Кавериним). Свет бьет в глаза и всем героям спектакля, обозначенным в программке общим определением «исследователи» (**Ольга Гардер, Наталья Денщикова, Марина Королева, Светлана Попова, Гоча Путкарадзе, Дмитрий Ячменев**). Они изучают самого Добычина и его эпоху — десятилетие его детства, описанное в романе с скрупулезным вниманием к мелким деталям. Сценическое пространство (художник **Игорь Каневский**) одновременно напоминает и музей, и коммунальную квартиру, и лабораторию: столы, на каждом из которых лампа, кипы бумаг и множество вещей. Под столами спрятаны лошадь-каталка, санки, швейная машинка — ими никто уже не пользуется, но они хранятся как артефакты личного архива. Исследователи периодически подносят к камере письма и конфетные фантики, открытки и фотографии — и они транслируются на экран, будто мы все разглядываем их под микроскопом.

Режиссер монтирует текст романа с вставками из воспоминаний о писателе, отчего он перестает быть литературным героем, а становится вполне реальной фигурой. Подчеркивается это и портретным сходством актера с писателем (в программке он обозначен просто: Главный герой — **Михаил Дмитриев**). Герой появляется в спектакле не сразу: сначала это кукла, собранная из старой одежды — кепка, очки, пиджак, потом — фигура в теневом театре, и только после — человек в живом плане. Героя тоже будто достают из пыльного ящика, постепенно оживляя, надевая его кровью и плотью.

Спектакль начинается с трансляции стройного ряда текста — одной из глав романа — и движется через приметы времени и воспоминания, через вещи и мимо-



«Город Эн». Сцена из спектакля

летные эпизоды. Тут намеренно нет нарративности, сюжет вообще не важен — все подчинено причудливым хаотичным законам памяти и искажению через призму детской оптики. Ближе к финалу один из исследователей зачитывает названия глав романа, каждая из них про чью-то смерть. Время неумолимо, оно растворяется и уходит в никуда, растворяется в пространстве, оставляя только ворох нестройных мимолетных образов, как растворяется в финале тот же текст, что мы видели в начале, — он несется на экране так быстро, что уже невозможно различить слов, буквы путаются, остаются только хаос и небытие.

В Прокопьевске состоялись еще и премьеры текущего сезона, вышедшие из лаборатории «**Experiment 1, 2, 3**» под руководством **Павла Руднева**. Оба спектакля поставлены по современной драматургии и обращаются к подростковой аудитории, что продиктовано и темой лаборатории — «**Опасный возраст**».

Мурат Абулкатин решает текст

Светланы Баженовой «**Делай все, что хочешь, пока я тебя люблю**» как монодраму. Главная героиня Света (**Александра Булатова**) перемещается по темному пространству в рассеянном свете наощупь, как ежик в тумане. Спектакль начинается со сцены, в которой героиня задает бесчисленные вопросы: «Как?», «Почему?», «Зачем?» — а на нее проецируются финальные титры какого-то фильма. Мир спектакля предельно минималистичен: черный кабинет с пятью экранами стареньких пузатых телевизоров, все перемены происходят за счет игры света (с которым Абулкатин умел работать виртуозно). Все действие — это вереница быстро проносящихся событий — тех, что за кадрами, за финальными титрами и, собственно, за жизнью. Понять, где именно находится героиня, невозможно. Место действия — крыша пятиэтажки, но где она на самом деле — жива или совершает переход в другой мир — определить нельзя. Все окружающие ее герои не присут-



«Делай всё, что хочешь, пока я тебя люблю». Света — А. Булатова, Все — Г. Путкарадзе

ствуют на сцене, они выражены аудиозаписями и игрой света. Лишь один из них (**Гоча Путкарадзе**) — тот, который помогает героине преодолеть одиночество, — появляется в ее мире. Сначала, как призрак, он проходит по диагонали навстречу Свете. Они слышат друг друга, но не видят, не могут столкнуться — это скорее фантазия, мечта. Но в финале они все-таки смогут обрести друг друга и преодолеть одиночество, но случился ли этот финал в реальной жизни или для того, чтоб преодолеть одиночество, надо умереть — этот вопрос режиссер оставляет открытым.

В спектакле «**Рыба и шоколад**» по пьесе **Полины Бородиной** **Дмитрий Лимбос** выстраивает мир двух противоположных стихий — девочки Маши из балетной школы (**Екатерина Казаева**) и мальчика Андрея из спецшколы для трудных подростков (**Михаил Дмитриев**). Это история современных Ромео и Джульетты, которые не должны были

быть вместе, но все же оказались. Однако режиссер в большей степени подчеркивает сходства, чем различия между ними: от первой сцены, где они одинаково небрежно ведут себя в театре, несмотря на разницу воспитания, до обстоятельств их жизни — закрытые школы, жесткие взрослые, лишенные эмпатии, отсутствие родительского участия. Влечение, возникающее между героями — инстинктивное, животное. Оно построено на пластических этюдах (хореограф **Наталья Шурганова**), в которых герои обнюхивают друг друга, как собаки. Их встреча, их влюбленность — это нечто противоестественное, невозможное в заранее определенном мире, подчиняющемся строгим правилам. Возможность противиться устоявшемуся ходу вещей дает героям шанс обрести и друг друга, и себя...

Александрина ШАКЛЕЕВА

ТАМБОВ. Вечная тема на сцене Молодежки

Казалось бы, парадокс: театр, созданный для подрастающего поколения **Тамбова** и усиленно набирающий яркий молодежный репертуар, вдруг обращается к материалу о последних днях восьмидесятилетней старухи. Правда, этот материал — шедевр великого писателя **Валентина Распутина**. Его повесть «**Последний срок**» — из разряда произведений, затрагивающих вечные темы, что касаются каждого человека и о которых надо задумываться с юности. Это произведение, как вечевой колокол, что будит сердце, бередит ум, заставляет

заглянуть в темные уголки собственной души. Ибо вызывает обратить взор к страшной для человеческого общества, особенно сегодня, проблеме — распаду семейных отношений.

Премьера «**Последнего срока**» **Тамбовского молодежного театра** прозвучала, как высокая чистая нота, завершающая определенный период становления ТМТ. Достижение этой планки говорит о том, что театр окончательно отряхнул младенческий пух птенца, став сильной, гордой птицей. Да, в репертуарной афише уже были спектакли, прозвучавшие прелюдией к этому

«Последний срок». Сцена из спектакля



ТАМБОВСКИЙ
МОЛОДЕЖНЫЙ
ТЕАТР
ОСНОВАН В 1991 ГОДУ



Анна — Л. Кожеева, Надя — Н. Петрушова

полету. Но именно «Последний срок» показал, что птица готова к покорению самых высоких вершин.

Валентин Распутин считал повесть «Последний срок» своей главной книгой. Он поднял в ней тяжелейшую и невероятно актуальную проблему, которая к тому же от десятилетия к десятилетию становится все острее и острее. Распутинский гений еще в семидесятые годы прошлого века отметил и высветил в этом произведении одну из самых болезненных тем для России. Это отчуждение родных душ, изменение понятий морали и нравственности, распад семейных уз. Для нашей страны ее традиционным семейным укладом это особенно страшно. Разрыв между поколениями, уход в одиночество приводят к лишению смысла жизни. Суетность заменяет осмыслен-

ность существования, оборванность родственных отношений приводит к духовному оскудению.

Эту тему Распутин считал наиважнейшей, поэтому ему хотелось ее донести не только через прозу. Писатель лично сделал инсценировку «Последнего срока» для театра. С той поры многие театральные коллективы брались за этот материал. Есть среди спектаклей и шедевры, как, например, постановка в **Охлопковском театре в Иркутске**. Но это вовсе не останавливает стремления режиссеров осваивать материал в разных уголках России. Для каждого из них также приходит свой определенный срок, когда режиссер понимает: возможно и нужно найти личный подход к распутинской прозе, определить особые акценты. А когда есть еще и замечательные актеры,



Анна — Л. Кожаева, Мирониха — Е. Фёдорова

способные воплотить замысел, то это и становится тем моментом истины, который связывает в узел все составляющие.

В спектакле «Последний срок» Тамбовского молодежного театра все предельно оголено, и действие приближено к зрителю. Режиссер **Михаил Егоров** и художник **Евгений Никоноров** пригласили публику прямо на сцену. Постановка получилась предельно камерной. Но так и должно быть — спектакль исповедальный. А исповеди чуждо большое пространство. Черный куб сцены, как изба, где зрители сидят вдоль стен и невольно становятся участниками разыгрываемой драмы. Все действие происходит в центре сцены вокруг выхваченного светом круглого деревянного подиума. Он и стол, и кровать, и жизненный круг

главной героини, завершающей свой путь на земле.

Чтобы попрощаться с матерью (**Людмила Кожаева**), сын Михаил (**Дмитрий Елтунов**) созывает в родной дом брата Илью (**Александр Демидов**) и сестер Варвару (**Дарья Синюкова**), Люсю (**Татьяна Глазкова**) и Татьяну (**Татьяна Хвостова**). Но младшая любимица матери Танчора не приезжает и не откликается телеграммой. А мать ждет и надеется. Для Анны младшая дочь — тот Ангел-Танчора, что является ей и до последнего поддерживает, дает силы встать, когда в доме собираются дети.

Только вот для них эти два дня — мучение. Они-то приехали хоронить, а мать ожила и даже манной каши попросила. И за двое суток общения оказалось, что родные люди стали далеки друг от друга, давно живут сами по себе: Вар-



Варвара — Д. Синюкова, Анна — Л. Кожаева

вара хлопотами о семье в своей деревне, Люся с Ильей и вовсе стали городскими, с иными жизненными запросами. Поначалу, кажется, и Михаилу в тягость умирающая мать. Только его терпеливая и нежная жена Надя (**Надежда Петрушова**) да их дочка Нинка (**Яна Парамзина**) близки старухе и заботятся о ней.

Режиссер очень удачно подобрал актеров на роль детей Анны. Каждый четко рисует характер своего героя, передавая его нервозность из-за неожиданно сложившегося обстоятельства. Дети-то думали выполнить долг, похоронить мать и разъехаться, а тут пришлось общаться. Только это уже не общение, а придирки друг к другу, да склоки, выливающиеся в конце концов в заявление Михаила, который готов корову отдать тому, кто возьмет к се-

бе мать. Да только вот нет желающих. Для Дмитрия Елтунова роль Михаила тоже можно назвать покорением новой вершины актерского мастерства. Артист весьма убедительно показывает, что у этого бесшабашного выпивохи есть и сердце, и характер прийти к покаянию.

Для Анны разлад между детьми — страшнейшее испытание. Правда, есть у нее две отрады: думы о Танчоре да подруга Мирониха (**Елена Фёдорова**). Соседка, вот кто давным-давно стал ей самым близким человеком. Она такая же бедолага. Дети ее забыли, не пишут. У Миронихи осталась только корова, которую она постоянно разыскивает и «подруга дней суровых», с которой можно поделиться сокровенным и вспомнить о былом. Диалоги-подначки двух старух — виртуознейшая игра ак-



Михаил — Д. Елтунов, Анна — Л. Кожаяева

трис. Эти сцены смотрятся на одном дыхании. И зрители оживают и радуются вместе с Анной, для которой рассказы Миронихи будто манна небесная, согревающая душу. Они — ее принадлежность к миру родной деревни.

Образ старухи Анны в «Последнем строке» называют одним из сложнейших в современной русской драме. Ведь даже само имя Анна несет в себе библейское значение — благодать. Людмила Кожаяевой (которую театралы очень давно не видели в больших ролях ее родного **Тамбовского театра драмы**, несказанно благодарны ТМТ за эту предоставленную артистке возможность), удалось сыграть не просто достоверно, а задеть каждого зрителя за живое. Актриса в своих простых монологах и диалогах передала всю широту и глубину этого женского персона-

жа, да так, что он невольно соотносится с образом самой России, с ее невзгодами, потерями и победами. И когда тихая и нежная невестка Надя обнимает Анну, появляется надежда, что еще не все потеряно, что духовная связь не оборвется окончательно.

В финале, когда приходит весть, что Анна покинула реальную жизнь, издали раздается плач-причитание Варвары. Ему обучила мать перед смертью, но дочь не выполнила волю поплакать над ней и уехала, как и Люся с Илейей, раньше срока домой. Зато в затемненном пространстве сцены, если и не видно слез зрителей, то отчетливо слышны всхлипывания.

Мargarита МАТЮШИНА
Фото предоставлены театром

К КЛАССИКАМ — ЗА ОТВЕТАМИ

XXII Международный Волковский фестиваль

Театральный сезон в Ярославле традиционно открылся Волковским фестивалем, проходившим с 17 по 25 сентября. В этом году в нем приняли участие театры из Казани, Ульяновска, Сухума, Москвы и Санкт-Петербурга. Среди представленных спектаклей два — «Иваново детство» Казанского ТЮЗа и «Утиная охота» Театра им. Ленсовета — номинанты «Золотой Маски». В отличие от предыдущего XXII Волковский фестиваль в Ярославле сменил девиз. Теперь вместо «Русская драматургия на языках мира» он звучит как «Русская литература на сцене Первого русского театра». Фестивальная афиша практически полностью состоит из произведений русских классиков — Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, и без какой-либо натяжки в этот ряд вписались Вампилов, Богомолов, Бродский, Ахматова.

Открылся фестиваль красочным спектаклем-концертом Волковского театра «От Некрасова до Некрасова» в постановке Валерия Кириллова. Проект создан при поддержке Историко-культурного комплекса «Вятское» и его создателя, лауреата Государственной премии РФ Олега Жарова к 200-летию Н.А. Некрасова, с именем которого прочно связана ярославская земля. Некрасовские стихи по мелодике напоминают русские песни. Органично звучит музыка Игоря Есиповича, написанная в стиле фолк-рока. Многонаселенный спектакль дал возможность полюбиться на прекрасную вокальную и пластическую подготовку актеров Волковского театра. Лирические хороводы в постановке Елены Соболевой-Пугачевой — «Идет-гудет Зеленый шум» — сменяются ритмичными картинами охоты или тяж-

кого бурлацкого труда («Покажи мне такую обитель»). Либретто спектакля-концерта, созданное Олегом Грисевичем, представляет собой литературно-драматическую композицию, где в качестве связок между номерами исполнитель роли Некрасова Николай Зуборенко озвучивает хрестоматийные факты из биографии поэта. Выразительные красочные костюмы, световые и снежные эффекты превращают спектакль-концерт в зрелищное шоу (художественное оформление Сергея Шишкова, художник по костюмам Светлана Алексеева).

Афиша XXII Волковского фестиваля дала возможность еще раз обратиться к мыслям классиков русской литературы с вопросами дня сегодняшнего. Но могут ли дать на них ответ произведения века девятнадцатого, да и даже не столь далекого двадцатого?

Авантюрист vs человек разочарованный

Спустя несколько месяцев после развернутой культурной отмены в отношении всего русского, слушаешь звучащие со сцены слова классиков и понимаешь — они бы посмеялись, если бы узнали, что одна или другая сторона пытаются записать их в свой лагерь. Они только за человека, только за те истины, что составляют норму человеческой жизни, безотносительно национальности.

Тема выбора человека, вовлеченного в хаос бунта, прозвучала в спектакле «Капитанская дочка» Ульяновского драматического театра им. И.А. Гончарова.

Постановка Олега Липовецкого, художественного руководителя театра «Шалом», представляет собой эпичное зрелище. У Пушкина в небольшой повести история пугачевского бунта — войны, по-



«От Некрасова до Некрасова». Русский государственный академический театр драмы им. Ф. Волкова (Ярославль)

трясшей государство, — дана через историю частного лица, Петра Гринёва. В инсценировке **Ины Гридиной** сюжет дополнен развернутыми сценами в лагере бунтовщиков. Одно-два предложения из пушкинского текста драматург разворачивает в драматический конфликт между Пугачевым (**Марк Щербаков**), Хлопушей (**Денис Бухалов**), Бородой (**Юрий Гогонин**). Здесь на глазах зрителя зарождается русский бунт, подобно тому, как закручивается в столб смертельный смерч, который уничтожит всё на своем пути. Ульяновские актеры играют историю про самозванца как личную: на симбирской земле его допрашивали после ареста и держали под стражей в здании, которое находилось на месте драматического театра. В трактовке режиссера не Пугачев объявляет себя царем, он вытал-

кивается, почти назначается на эту роль настоящими руководителями бунта. Он принимает роль, понимая все последствия: либо пан, либо пропал. Здесь звучала важная тема притеснений, обид, которые несет действующая власть казакам, башкирцам, казахам. Здесь наглядно складывается общность протестующих людей, впервые раздаются пьянящие слова «воля», «свобода». Отчего же русский бунт вновь и вновь оказывается «бессмысленным и беспощадным»? Отчего же стремление к свободе и признанию человеческого достоинства оборачивается хаосом, насилием, несет гибель?

Действие повести происходит в бескрайних степях, но на протяжении всего спектакля на сцене возвышается огромная металлическая конструкция, которая превращается то в Белогорскую крепость, то



«Капитанская дочка». Ульяновский драматический театр им. И.А. Гончарова

в дом Мироновых, то в ставку Пугачева. На сцене множество людей, которые набивают конструкцию, словно пчелы улей, рассыпаются в разные стороны. На поворотном круге маршируют солдаты, спуют девки, казаки, башкирцы. Возникает ощущение густонаселенного муравейника, запертого в железные тиски: маленький гарнизон, где негде укрыться, где все на виду: прогулки и объяснения Петра и Маши Мироновой, где поминутно в жизнь героев вторгаются посторонние люди. Вокруг Гринёва скользким змеем вьется Швабрин (**Максим Копылов**), нервно потирая руки в поиске новых способов погубить соперника. Несколько затянутое действие компенсировалось энергичным финалом, когда на авансцене стоят главные герои – Пугачев и Гринёв. Оба ждут решения суда. Преступник и убийца приговаривается к смерти. Гринёв, человек чести, не изменивший ни своей любви, ни присяге, оправдан и помилован. Обаяние зла бунтаря-авантюриста оказывается бессильным

перед простым человеческим желанием жить, любить, «растить семерых детей».

В следующие дни фестиваля на сцене царил тема разочарованного человека.

«Утиная охота» Санкт-Петербургского театра имени Ленсовета. Тема распада человеческой личности в условиях душевной реальности, наверное, будет актуальна всегда, ибо до «царства истины на земле» далеко. Локус вины – причины омертвления души Зилова – может смещаться во внешний мир («эпоха застоя»), либо, как в трактовке режиссера **Романа Кочержевского**, во внутренний мир героя. Режиссер писал о замысле спектакля: «Однажды ты кожей начинаешь чувствовать, как уходит время, мечешься, хватаешься за воздух, в судорогах пытаешься найти ответы на известные и мучительные вопросы. Тебя охватывает страх, паника. Попадая в эту воронку, ты понимаешь, что опоздал: всё уже сделали старшие, а молодые гонят тебя, их дыхание в спину горячо и убийственно. И тогда воздух начинает стучаться, ды-



«Утиная охота». Санкт-Петербургский театр имени Ленсовета

шать становится невозможно, ты начинаешь бежать, не понимая — убегаешь от чего-то или что-то преследуешь...»

Зилов (**Виталий Куликов**) сам диагностирует причину своей и беды, и вины в письме, которое вслух зачитывает Галина (**Лаура Пицхелаури**): эгоизм и себялюбие. Герой с мертвой душой разрушает и превращает в прах всё, к чему прикоснется. Вселенная сжимается до размеров квартиры — пространство сцены рассекается белоснежными панелями с огромными окнами, затянутыми тонкой бумагой. (Сценография режиссера Романа Кочержевского.) Бумагу герои рвут, выясняя семейные отношения, за окнами — черное ничто. Бесконечный дождь, помешавший любимой утиной охоте, почти не прекращается на протяжении трех с лишним часов спектакля, напоминая замкнутый и обреченный мир Макондо, под дождем ожидающий своего конца. Вода повсюду — льется сверху через театральные софиты, плещется в трехлитровых бан-

ках, водку как воду пьют и разбрызгивают вокруг себя герои в пьяном экстазе, в довершении картины официант Дима периодически ходит по сцене с садовым опылителем, щедро орошая подвесные микрофоны и героев. Действие тянется неспешно, тягуче, с паузами, глубокой и неторопливой подачей подтекста, создавая атмосферу вязкости, безысходности и физически ощутимой тоски, которую не победит даже торжественно принесенное ружье. Иногда неспешный ритм взрывают цитаты из узнаваемых приемов **Юрия Бутусова** — заводной рок-н-ролл, перестановка многочисленной посуды, шептание в микрофон, замирание в выразительных страдальческих позах, но очень быстро вспышки утасуют и тягучий ритм воцаряется снова. Бесконечные монологи впавшего в депрессию офисного работника Зилова вызывают уже не сочувствие, а скорее отстранение, как от навязчивого в своих жалобах неудачника. Однако зрителям бежать некуда — при-



Сергей Пускепалис

ходится ждать ружья и надеяться на все-разрешительный выстрел, которого так и не случается.

Драма, которой лучше бы не было

Фестиваль набирал обороты, когда пришло трагическое известие о гибели в автокатастрофе художественного руководителя **Сергея Пускепалиса** и **Александра Сивинкина**, водителя, проработавшего в театре 20 лет. Показы фестивальных спектаклей было решено продолжить как знак продолжения дела, которому актер и режиссер Сергей Пускепалис посвятил свою жизнь. Все последующие спектакли начинались с минуты молчания. В фойе зрителей встречал портрет. На нем Сергей Витауто — красивый, сильный, полный жизни человек — улыбался своей мягкой улыбкой, и она трагически не вязалась с траурной лентой, окаймлявшей фотографию. Вечером того же дня в «Игроке» Государственного русского театра драмы имени Ф. Искандера (Сухум) звучал **моцартовский «Реквием»** в

исполнении **Хоровой капеллы «Ярославия»**. Искусство действительно оказалось дольше, чем жизнь.

Спектакль «Игрок» решен как концертное исполнение романа. Автор пьесы **Эля Джикирба**. Алексей Иванович — учитель в семье Генерала — ведет исповедь о главной страсти своей жизни. В его воспоминаниях оживают диалоги с любимой Полиной (**Милана Ломия**), соперником французом Де Грие (**Рубен Депеня**), Генералом (**Люпчо Спасов**), Бабуленькой Антониной Васильевной (**Наталья Папаскири**). Режиссер **Антон Киселюс** решил пространство спектакля лаконично — на пустой сцене без декораций высвечиваются световые столбы, которым протягивают ладони герои, скупой точечный свет падает на темные фигуры хора, стоящего на заднем плане, инфернальным синим цветом освещается лицо Бабуленьки, захлебывающейся в азарте игры. **Гурам Квинициния**, исполняющий роль несчастного Алексея Ивановича, с первых же секунд берет напря-

женный, взвинченный темп. Страсть к Полине, замешанная на мучительной ревности, униженном самолюбии, готовность на любое безумство ради любимой женщины — все это с первых же минут закручивает действие в горячечный, лихорадочный водоворот страстей, которыми живут герои Достоевского. Вихрь игры решен режиссером через пластический образ — люди существуют в круге, их пластика изломана, руки беспорядочно двигаются, словно в бреду. Звучат восторженные лихорадочные выкрики Алексея Ивановича, объясняющего ход своей игры, в них — упоение властью над самой судьбой, слепым случаем — и обрыв, тишина, как падение в пропасть — проигрыш.

Головокружительная в своей наглядности история о том, как смертельный вирус азарта проникает в мозг человека и мгновенно подчиняет себе его волю, блестяще сыграна Натальей Папаскири в одном единственном эпизоде. В начале проничная, рассудительная, трезво мыслящая московская барыня мгновенно про-

ходит стадии от детского любопытства к рулетке («объясни, как все устроено») до восторга и страсти, упрямства, безудержного желания отыграться — и горького отрезвления разорившегося человека. В небольшой роли Бабуленьки Наталья Папаскири демонстрирует виртуозный класс актерской игры.

В спектакле Антона Киселюса практически все решено через жест, пластику, деталь. Полина в исполнении Миланы Ломя гибкая, манкая красавица, мечется по сцене, стремясь вырваться из замкнутого круга, влечет и отталкивает влюбленного в нее Алексея Ивановича, убивает своим презрением, ломая его жизнь навсегда.

Этот слом Гурам Квинициния играет через угловатую пластику: фигура склоняется к земле, горбится, путается в нищенском пальто, прежде звонкий голос звучит хрипло, теперь в нем не любовь, а желчная ирония, с какой он рассказывает о своей дальнейшей судьбе.

Звуковая партитура спектакля не менее

«Игрок». Государственный русский театр драмы имени Ф. Искандера (Сухум)



изысканна, чем световое шоу. Когда герои говорят между собой, их голоса звучат так, как обычно в театре. Когда во время их разговора фоном возникает мессинский «Реквием» в исполнении хоровой капеллы, голоса актеров усиливаются микрофонами, приобретая глубину и звучность, и сливаются с музыкой, как отдельные партии в общей партитуре. Лаконичность и выразительность формы при подлинности актерского существования выделяют спектакль сухумского театра в фестивальной афише.

Война vs свет Рождества

Афиша XXII Волжского фестиваля оказалась щедрой на моноспектакли: «**Иосиф Бродский. Anno Domini**» **Владимира Кошевого**, «**Гоголь против Гоголя**» **Евгения Воскресенского** и «**13 вопросов к Ахматовой**» **Юлии Рутберг**.

«Каждый год к Рождеству я стараюсь написать стихотворение для того, чтобы поздравить Иисуса Христа с днем рождения», — писал **Иосиф Бродский**. В моноспектакле **Владимира Кошевого** в постановке **Михаила Алексеева** звучит исповедь Поэта, который кожей ощущает кричащие противоречия мира, его красоту и несовершенство. Философские стихи Бродского **Владимир Кошевой** читает необыкновенно выразительно: в его голосе звучат страсть и ирония, нежность и горечь. Жизнь, год за годом осмысляемая под светом Рождества, светом Спасения, которое оставляет ощущение надежды, ясной и пронзительной, как чистый звук трубы, звучащий в спектакле. (Музыкант **Кирилл Солдатов**.)

«Так бывает в дни войны — есть минуты тишины». «Иваново детство» **Казанского ТЮЗа** — тихий спектакль. В нем нет грома победных фанфар, военных маршей, даже громких выкриков. Перед началом спектакля в записи прозвучало обращение режиссера **Антон Федорова** к зрителям с просьбой «соблюдать тишину, так важную для нас, создателей спектакля». Умело подзвученные голоса актеров произносят текст под сурдин-

ку, как тихий доверительный разговор. И действительно, это ожившая память старшего лейтенанта Гальцева (**Ильнур Гарифуллин**), который снова и снова мучительно возвращается к мыслям о мальчике, чье детство дотла сгорело в страшной войне.

По форме это эксперимент взаимодействия языков нескольких искусств — кинематографа, драматического и кукольного театров, литературы. Спектакль представляет собой театральное переосмысление фильма **Андрея Тарковского «Иваново детство»**: на плоскости декорации проецируются фрагменты фильма, возникают кадры из «**Зеркала**», мать Ивана (**Полина Малых**) повторяет словно сошедшую с экрана героиню **Маргариты Тереховой**. Сам же главный герой — двенадцатилетний разведчик Иван — оказывается куклой в рост мальчика, которую сопровождают два актера в военной форме. Его голос звучит в исполнении **Ниязы Зиннатуллиной**, но живой человек ни разу не прикасается к кукле, как душа не может вернуться в умершее тело. Все действие — сюрреалистическая смесь снов Ивана, в которых он встречается и разговаривает с погибшей матерью, летает над сгоревшим домом, погружается в зыбкий туман над рекой, и реальных встреч Гальцева с мальчиком. Глубоко убежденный в том, что детство и война несовместимы, Гальцев мучительно ищет ответ на вопрос, можно ли было спасти Ивана, можно ли было что-то противопоставить его разрушающему стремлению отомстить. Звучат скупые фразы о прошлом Ивана — отец-пограничник погиб, мать тоже, полуторогодовалую сестру убили у него на руках. «Ты знаешь, что такое Треблинка?» — спрашивает Иван в ответ на очередную попытку Гальцева убедить его уехать в тыл.

Взрослые еще могут найти в себе силы что-то противопоставить выжигающему душу адскому морю. Ребенок — нет. Как писал Тарковский, Иван — «это ребенок, сжигаемый страстью взрослого. Он потерял детство на войне и погиб, по-



«Иваново детство». Казанский ТЮЗ

тому что жил как взрослый». Весь спектакль — это пронзительное антивоенное высказывание, обращенное прежде всего к совсем молодым людям, еще только вступающим в жизнь.

Тему войны как уничтожения всех норм человеческой жизни, разрушения человеческой души развернул спектакль «**Война и мир**» по роману **Льва Толстого** **Вахтанговского театра**.

Иван в спектакле Антона Федорова — человек войны, который не может больше жить ценностями мирной человеческой жизни. Сходен с ним Андрей Болконский (**Виктор Добронравов**) в спектакле **Римаса Туминаса**. Князь Андрей держится преувеличенно прямо, лицо его напоминает холодную маску. Он не допускает ни нежности, ни любви ни к себе, ни самому себе. При этом интуитивно тянется к женщине, для которой любить то же, что дышать воздухом, самоотверженной, пылкой в проявлении чувств. Случайно или нет — они даже внешне похожи — маленькая княгиня Ли-

за (**Мария Бердинских**) и Наташа (**Ксения Трейстер**). Обе невысокие, темно-волосые, порывистые в движениях. Но князь Андрей вольно или невольно делает всё, чтобы избежать свадьбы, даже сделав предложение. Способен ли он любить сам? Только на войне он жесток и естествен, только там он находится в своей стихии. И тем пронзительнее звучат редкие мгновения, когда металлический голос перехватывает от прорывающихся слез, или видишь его неловкий жест, которым князь вытирает глаза, отворачиваясь от Пьера. Парадоксально, но в спектакле именно смерть оказывается той дверью, за которой Болконскому открывается способность любить, прощать, просить прощения самому — в последнюю предсмертную минуту.

«Война и мир» Театра им. Евгения Вахтангова — грандиозная эпопея, показанная лаконично и выразительно. В романе — масштабные битвы народов, сожжение Москвы, нашествие наполеоновских войск, разорение мирных семей, а



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

в спектакле нет ни одной массовой, батальной сцены: всё показано через человека, только через слом его состояний, через метания, гибель, возрождение. Отсюда абсолютная пустота на сцене, герои двигаются на фоне огромной серой стены. Она то надвигается на них, зажимая в тиски рока, то уходит вглубь, открывая пространство сцены (сценография **Адомаса Яцовскиса**). И тогда в упоительном вальсе кружится юная Наташа — сначала одна, через несколько мгновений в паре с Болконским. В том же вальсе она отчаянно закружится одна, закрыв мертвого Андрея шинелью. Нестовое кружение резко оборвет княжна Марья (**Екатерина Крамзина**), обняв Наташу за плечи. Две скорбные женские фигуры замирают в общем горе.

Пластика вахтанговцев выразительна не менее, чем звучная речь. Детские игры Наташи, Николая (**Юрий Цукуров**), Сони (**Мария Волкова**) нарушают чинный разговор графини Ростовской (**Ирина Купченко**) с Друбецкой (**Мария**

Шастина). В вихре игры дети бегут, танцуют, раскрывая огромное белое полотнище, вслед за ними, помахивая в танце платочком, семенил простодушный граф Ростов (**Сергей Маковецкий**). Но не комета ли это вторглась в детский радостный мир, знаменуя неотвратимость будущего кровопролития?

И звонкоголосый мальчик Николенька Ростов, играющий в войну и в свое гусарство как в лихое приключение с трубой, саблей и мундиром, после Бородинского сражения оказывается один, истерзанный. Он поднимает штыком и раскладывает вокруг себя пустые шинели, как трупы, и говорит, ужасаясь, как сражались, убивали и умирали люди.

Три истории героев Андрея, Наташи, Пьера вынесены в сюжет. Искания, путь — всё это слова по смыслу сходные. Режиссеруеет найти точную вещественную метафору философскому понятию. В «**Евгении Онегине**» — разорванное письмо Татьяны, бережно спрятанное в рамку, или баян на груди Ольги, извле-

кающий простодушную мелодию. В «Войне и мире» Пьер (Павел Попов) ходит с огромным дорожным рюкзаком за спиной. В начале он комичный простак, наивный и многословный. Но, сталкиваясь с ложью Элен (Яна Соболевская) и Анатоля (Владимир Логвинов), он обнаруживает жар негодования и стремление покарать зло. Фактически, в спектакле именно Пьер становится главным героем истории: он произносит то, что откровается ему после хождения по мукам: «война — преступление против жизни, а жизнь это и есть Бог», «а они хотят запретить мою бессмертную душу в дощатый балаган». И любой человек интуитивно

отделит ложь, льющуюся из внешнего мира, от правды, создаваемой в глубине души и высказанной со сцены в спектакле вахтанговцев. Поэтому едва закрывается занавес, люди встают в едином порыве и аплодируют. Везде, где бы ни показывали спектакль — в Благовещенске, в Ясной Поляне, Ярославле, Москве.

Зачем же мы из дня сегодняшнего обращаемся к классикам? Может быть, для того чтобы они, даже методом от противного, напомнили нам, сбившим нравственные ориентиры, что «жизнь — это Бог»?

Светлана ГИРШОН

СЛУЖИТЬ РУССКОМУ ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ

XII Всероссийский фестиваль «Актеры России — Михаилу Щепкину» (Белгород)

В Белгороде в двенадцатый раз прошел **Всероссийский театральный фестиваль «Актеры России — Михаилу Щепкину»**. Задумывали его в 1988 году как оммаж великому артисту к 200-летию со дня рождения. На излете 80-х этот фестиваль стал одним из первых региональных театральных смотров такого масштаба. Не так много его «ровесников» смогло с честью пройти сквозь испытания, которые совсем скоро обрушились на отечественный театр. Щепкинскому хватило и запаса прочности, и витальности, чтобы укорениться в XXI веке. Каждые три года **Белгородский академический драматический театр имени М.С. Щепкина** объединяет людей из разных уголков большой страны, смыслом жизни которых было и остается

служение русскому психологическому театру.

Это фундаментальный принцип фестиваля. Экспертный совет не расставляет спектакли-участники внутри некой таблицы о рангах. На Щепкинском нет первых и непервых мест. Но и всем сестрам по серьгам, как нередко бывает, здесь тоже не раздают. Перед экспертами на каждом спектакле встает очень непростая задача — выявить актерские работы, в наибольшей степени отвечающие требованию корифея русской сцены: «Сцена не любит мертвечины — ей подавай живого человека. Живого не только телом, но и душой, и сердцем». С грустью приходится отметить, что в этот раз не все постановки соответствовали этой высокой планке.



«Дом под снос». Софья Александровна — А. Покровская, Степан Николаевич — С. Колесников.
Центральный академический театр Российской Армии

До сих пор фестиваль работал без привлечения экспертов-отборщиков — театры, получившие приглашение или подававшие заявки, сами решали, какой спектакль они привезут. Разумеется, на фестивалях стараются показать лучшее, но определение «лучший» само по себе становится слишком расплывчато с годами. Нужны четкие критерии. За последние десятилетия в некогда едином театральном пространстве образовалось несколько «зон оперативной ответственности»: лабораторно-экспериментальная, постмодернистская (читай — эпатажно-деструктивная), «золотомасочная» (сиречь отвечающая «мировым стандартам»). В каждом из этих подпространств — свои правила игры, и, следовательно, свои представления о «лучшем».

Белгородский фестиваль, храня верность заветам Михаила Щепкина, во главу угла ставит рядового зрителя — зрителя-труженика, отправляющегося в театр после напряженного рабочего дня, выкладывающего за билет свои кровные

и желающего получить не только развлечение от забот и проблем, но и пищу для ума, и утешение для души. «Мы живем ради нашей публики, — убежден худрук белгородского театра **Виктор Иванович Слободчук**. — Не был бы нужен людям театр — ничего бы этого не было, и нам с вами пришлось бы искать себе другое занятие. Но мы не должны забывать, что служим русскому психологическому театру. Театру, который видит свою миссию в воспитании публики, в совершенствовании ее вкуса. И наша задача сделать так, чтобы перед званием «артист» благоговели последующие поколения зрителей».

Белгородская публика щедра, гостеприимна и великодушна. Она не скупится на аплодисменты, как радушный хозяин — на угощение для гостей. Но натренированное ухо профессионального театрального критика всегда определит — вызваны они умело подобранным музыкальным сопровождением, «раскачавшим» зрительный зал, или искренним, беспри-

месным восторгом перед чудом единения сцены и зала.

Таким чудом — не единственным, но, пожалуй, самым фантастическим — стал «Дом под снос» Центрального академического театра Российской Армии в постановке **Андрея Бадудина**. Спектакль без преувеличения можно назвать документом эпохи — сюжет вполне в духе времени. Ушлые дети поживились за счет своих стариков-родителей, и теперь двум не первой молодости людям приходится начинать новую жизнь. Документ получился точным и безжалостным, даром что перед нами комедия (пьеса **Анатолия Крыма**). Слов не хватает, чтобы описать игру **Алины Покровской** и **Сергея Колесникова**. Ни одного лишнего жеста, ни одной неверной интонации — все выверено до миллиметра. В какие-то минуты забываешь, что это театр: на сцене дышит подлинная жизнь, смешная и горькая. Когда Сергей Колесников берет в руки баян и Алина Покровская заводит задумчивое «На тот большак, на перекресток...», по залу проходит электрический разряд, и люди тихо-тихо, словно боясь спугнуть это хрупкое чудо, начинают подпевать, украдкой смахивая непрошенные слезы. Удивительно ли, что в финале овация не смолкает минут десять? Да что публика! Сам Михаил Семенович, небесный покровитель фестиваля, не пожалел бы для них своих аплодисментов.

Жизнь распорядилась так, что «Дом под снос» армейцам пришлось играть дважды. Спектакль, поставленный еще в 2018 году, входил, если можно так выразиться, во внеконкурсную программу. Однако в самый разгар фестиваля пришло известие о трагической гибели **Сергея Пускепалиса**, художественного руководителя **Ярославского драматического театра имени Федора Волкова**. 23 числа его артисты должны были играть спектакль «**Страх**» по пьесе **Александра Афиногенова**, но им в этот день пришлось провзвонить своего лидера в последний путь. Вместо них на сцену во второй раз вышли Алина Покровская и

Сергей Колесников, подавая пример актерского братства высочайшей пробы. Замечательные артисты были удостоены дипломов за **непревзойденный ансамбль**. И если бы регламент давал возможность вручить второй, он был бы за мужество и самоотверженность.

Отсутствие четких критериев отбора спектаклей-участников привело к тому, что на фестивальной афише появились постановки, которые невозможно назвать щепкинскими ни по форме, ни по содержанию, несмотря на то, что сделаны они были по шедеврам русской классики. **Мурманский областной драматический театр** привез «**Маскарад**» в постановке **Вадима Данцигера**. Количество вопросов, на которые невозможно было найти вразумительного ответа, росло и ширилось подобно снежной лавине с первых же минут спектакля. Почему сценография (художник **Борис Шлямин**), костюмы (**Жанна Усачёва**) и музыкальное оформление (**Вадим Данцигер**) стилизованы именно под 30–40-е годы прошлого века? По какому праву слуги, не просто не таясь, а по повелению читают письма, адресованные господам? С какой стати дамы на маскараде так откровенно демонстрируют пониженную социальную ответственность? На каком основании лишен жизни Шприх (**Андрей Шпеко**)? Почему Арбенин (**Владимир Равданович**) систематически забывает текст? И, наконец, для чего режиссеру понадобилось превращать Нину (**Марина Волкодав**) в удачно выскочившую замуж барышню из круга золотой молодежи? Вот эта развязная девица с капризными интонациями — ангел кротости и чистоты? Да, произносит она текст, предписанный автором, но он обретает прямо противоположный смысл. О чем тогда сожалеть Арбенину? Уж не о том ли, что брачный контракт не спас от ловкой кокотки, сумевшей обвести его вокруг пальца? Единственный, кто в спектакле существует по правилам, заданным Лермонтовым, — это Казарин. Как это удастся **Владимиру**



«Обыкновенные чудики». Санкт-Петербургский государственный Молодежный театр на Фонтанке

Мореву — загадка, но только он и является высоковольтным проводником лермонтовской боли и отчаяния. Диплом «**За следование правилам игры**» — награда, более чем заслуженная.

Еще более невразумительным получился «**Игрок**» у **Смоленского драматического театра им. А. С. Грибоедова**. Режиссер (он же автор инсценировки и сценографии) **Виталий Барковский** с романом Достоевского явно не справился. Спектакль стал серией визуальных иллюстраций, кое-как сопряженных между собой. Между тем клиповое мышление театральной сцене противопоказано — оно лишает актера возможности передать динамику развития образа. Мало того, мощный текст Достоевского, до предела насыщенный философскими смыслами, буквально перекрывается громовым саунд-треком на немецком языке (музыкальное оформление **Сергей Хандрык**). Почему на немецком? На том лишь основании, что дело происходит в Рулетенбурге? А ес-

ли композиция и в самом деле как-то соотносится с происходящим на сцене, то те, кто не знает языка, не могут оценить «глубину» такого решения. Бьет по глазам и беспомощная хореография (балетмейстер **Елена Егорова**), годящаяся разве что для провинциального ночного клуба, и откровенно вульгарные костюмы (художник **Светлана Архипова**).

Что остается в этом «Игроке» от Достоевского, кроме невинно произносимого текста? Немудрено, что ни одной достойной актерской работы экспертному совету обнаружить в этой постановке так и не удалось. Оставалось, как и в предыдущем случае, недоумевать: зачем постановщик взялся за классику, если он не просто ее не чувствует, но она, судя по всему, ему откровенно чужда? Желание языком классики говорить со зрителем о проблемах сегодняшнего дня весьма похвально, но если голос автора не слышен, если его послание практически аннулировано, что делает этот спектакль на таком



«Вот так и живем». Самарский академический театр им. М. Горького

фестивале как «Актеры России — Михаилу Щепкину»? В России сегодня существует достаточное количество театральных форумов, где такому подходу к классике будут только рады.

А в Белгороде эти постановки казались пришельцами с других планет, заплутавшими в глубинах космоса и по ошибке попавшими не на тот космодром. Чтобы впредь такие пришельцы не сбивались с курса, на дальних подступах к фестивальной орбите должны работать «регуляровщики». Фестиваль уже вступил в пору зрелости — 34 года возраст более чем солидный. «Случайные» постановки на афише ему уже как-то не к лицу и не по чину. Слишком высок авторитет.

Русский психологический театр — это всегда о душе, выбирающей между светом и мраком. И выбор этот обычному человеку приходится делать чуть ли не каждый день, совершая, казалось бы, самые простые поступки. **Василий Макарович Шукшин** обладал уникальным даром по-

казывать будни человеческой души. В этом году на фестивале оказались сразу две постановки по его рассказам — «**Обыкновенные чудики**» Санкт-Петербургского государственного Молодежного театра на Фонтанке и «**Вот так и живем**» Самарского академического театра имени **М. Горького**. Интерес к шукшинской прозе у отечественного театра не ослабевает с годами. Пожалуй, даже усиливается — чем дальше от нас крушение Советского Союза, тем острее мы понимаем, что потеряли, и тем настоятельней в нас потребность навести хоть какие-нибудь мосты через пропасть, отделяющую нас от того времени. И ностальгия — далеко не главная причина. У молодых ей вообще взяться неоткуда. Зато им, выросшим посреди стертых границ между дозволенным и недозволенным, нормой и отклонением, естественным и извращенным, необходимы ориентиры — «что такое хорошо и что такое плохо». Шукшин, писавший «как он слышит», задавал их предельно четко.

Свою постановку худрук Театра на Фонтанке **Семен Спивак** назвал «Этюды о светлых людях». Свет — теплый, живой и живительный — щедрым потоком льется из каждой новеллы, а их тут — ни много ни мало — целых восемь. Спектакль идет почти пять лет, исполнители — студенты курсов, которыми руководит Семен Яковлевич в **РГИСИ**, нынешние и уже влившиеся в труппу театра. Такое впечатление, что спектакль растет вместе с ними. И дело тут не только в том, что ребята с возрастом набирают мастерства. Главное в другом — год от года они все яснее понимают своих персонажей. У каждого исполнителя здесь по несколько ролей и нельзя не восхищаться, как профессионально молодые артисты переключаются с образа на образ, как, не теряя органики, существуют в главных ролях и в массовке. Причем эта массовка — не масса, это палитра характеров и биографий. Продуманных и прочувствованных. В каждом актере, несмотря на молодость, режиссером разбужена память предков: они осознают свое генетическое родство с этими людьми. Они их никогда не видели, но они их понимают, более того — любят. И, что еще важнее, они совершенно точно знают, для чего *им* нужен *этот* спектакль. Семен Спивак для каждой своей работы с ювелирной точностью подбирает ансамбль исполнителей. **Василина Кириллова, Дарья и Мария Вершинины, Евгения Лыкова, Александра Прохорова, Анастасия Нечаева, Владислав Бургард, Александр Тихановский, Дмитрий Бауман, Руслан Бальбуцьев, Гарий Князев, Павел Вересов...** Кажется, никого не забыли. «**Команда молодости нашей, команда без которой нам не жить**» — в формулировке диплома экспертный совет был единодушен.

Самарский режиссер **Михаил Лебедев** обозначил свой спектакль как «Очень простые непростые истории». Как и питейский, он идет не первый год, но, похоже, что-то за это время успел подрасте-

рять. Поскольку режиссер отдал предпочтение трагическим сюжетам, эти утраты особенно заметны — роковые поступки человек просто так не совершает. Зритель должен понимать мотивы, им двигавшие, — без этого искреннего сопереживания не получится. Но увы, подавляющему большинству персонажей, в первую очередь второстепенных (а все они у Шукшина не случайны, у каждого имеется своя смысловая нагрузка) не хватает личных биографий — они как раз и сливаются в некую толпу, действующую как единый организм. Взять хотя бы шоферов из «**Сапожек**», не оценивших великодушный поступок товарища или гостей на свадьбе из «**Беспалого**». Но мотивировок не достает и главным героям. Что, к примеру, заставило Колю (**Ярослав Василенко**) из рассказа «**Жена мужа в Париж провожала**» свести счеты с жизнью? Горькое прозрение — никакой любви между ним и Валею (**Анастасия Ермилина**) никогда и не было, или тоска по осмысленной трудовой жизни, какой он был лишен в городе? Нет ответа...

В пяти из шести новелл актерам практически не удастся передать смену состояний: что называется, «в чем вошли — в том и вышли». Получается «картинка», лишь отражающая эпоху, отражающая достаточно точно, но не передающая вибрацию энергий, kloкочущих в этих шукшинских героях. Это скорее разыграно, нежели прожито. Исключение составляет только финальная новелла «**Верую!**», заискрившая сильными чувствами благодаря таланту **Владимира Борисова**. Его Поп более философ, нежели священнослужитель: «Ты пришел за готовеньким ответом, — укоряет он Максима (**Сергей Видрашку**), затосковавшего от бессмысленности своей жизни, — а я хочу своим умом дойти. Бог есть, и имя ему — Жизнь. Суровый бог, который предлагает добро и зло вместе. Чем этот забег закончится, я не знаю, но мне интересно бежать со всеми вместе». Вдохновенная работа актера была отмечена дипломом «**Верую в**



«Лес». Гурмыжская — С. Стёпкина, Буланов — А. Сазанов. Луганский драматический театр им. П. Луспекаева

театр!» Хочется добавить, что при всей неравнозначности постановок, обе они транслируют в зал бесценное по нынешним временам послание: «Давайте не забывать, что мы — люди!»

Для откровенного разговора о дне сегодняшнем творчество **Александра Николаевича Островского** — кладёзь неисчерпаемый. На нынешнем фестивале «Колумб Замоскворечья» тоже шел «дуплетом»: **Луганский драматический театр им. П. Луспекаева** представил «Лес», **ЦАТРА** привел неопровержимые доказательства того, что и сегодня **«На всякого мудреца довольно простоты»**.

Режиссер **Сергей Васин** не устоял перед соблазном осовременить и без того современное: Гурмыжская (**Светлана Стёпкина**) явно не табак нюхает, Милонов (**Дмитрий Иванов**) ведет себя, как «малиновый пиджак» из 90-х. Почему-то сведена к минимуму актерская ли-

ния **Счастливецва (Евгений Кравцов)** и **Несчастливецва (Владислав Иванов)**. Да и вместо текста **Островского** порой звучит абсолютная отсебятина. Труппа и в самом деле пребывает не в самой лучшей форме, но в данном случае, это не вина ее, а беда — у себя дома она практически не имеет возможности выходить на сцену. Нужно отдать должное мужеству артистов, сохраняющих верность профессии в тех нечеловечески тяжелых условиях, в каких они живут уже не один год. И идеалы русского психологического театра они не предали. Щепкинская школа — фундамент прочный, просто так не разворотить, что наглядно продемонстрировал **Сергей Матвиенко**, удостоенный за роль **Карпа Савельича** диплома **«За верность традициям русской актерской школы»**.

Театр Российской Армии в «Мудреце» — это мастерски подобранная коллекция



«На всякого мудреца довольно простоты». Глумов — Д. Ломакин, Городулин — А. Каминский. Центральный академический театр Российской Армии

актерских работ тончайшей выделки в обрамлении изящной сценографии и остроумно стилизованных костюмов (художник **Мария Вольская**). Главной метафорой спектакля режиссер **Андрей Бадудин** сделал огромный шкаф-секретер, в котором юный мудрец, вознамерившийся добыть себе место в обществе, прячет то, что он на самом деле думает о своих благодетелях. О, сколько же там у него скелетов в этом шкафу. На всякого достанет. И на самодовольного глупца-дядюшку Нила Федосейча (**Константин Денискин**), и на вульгарно молодящуюся тетюшку Клеопатру Львовну (**Ольга Богданова**), и на обаятельного ретрограда Крутицкого (**Сергей Колесников**).

Городулин **Артема Каминского** — эдакий слегка постаревший Глумов. Похоже, в молодости Иван Иваныч сам таким был, да повезло — не попался. Турусина **Анастасия Бусыгиной** — не занудная старушка-святоша, а красавица-женщи-

на в расцвете, с трудом держащая в узде свой нерастроченный темперамент. Манефа в трактовке **Натальи Курсевич** — не традиционная мрачная изуверка, а задорная клоунесса, эдакий Труффальдино в юбке, который не может не обманывать. Одного взгляда на маменьку Глумова (**Инна Серпокрыл**) достаточно, чтобы понять, в кого сыночек уродился. Егор Дмитрич (**Дмитрий Ломакин**) и впрямь весь в нее — «умен, зол и завистлив». И лицедей отменный к тому же: «Хочу, чтобы моя работа приносила пользу, увеличивала количество добра». И прослезился... В артисте бушует неукротимая стихия сродни той, что питала талант **Андрея Миронова**. В дипломе, врученном Дмитрию Ломакину, значится: «**За тысячу лиц в одном лице**».

Хозяева фестиваля представили два спектакля: «**Ревизора**» в постановке **Бориса Морозова** и «**Катерина Измайлову**» **Алексея Доронина**. К великой коме-



«Ревизор». Осип — В. Стариков. Белгородский академический драматический театр им. М.С. Щепкина

дии Гоголя театр обращается в третий раз, стараясь настроить его оптику точно по фокусу сегодняшнего дня. Впечатление постановка оставляет двойственное. Бориса Морозова, судя по всему, подвела кажущаяся простота текста и ситуаций — он спрятался за комедию масок, адаптировав ее в стиле «а ля русс», превратив живых гоголевских персонажей в некие достаточно абстрактные схемы, призванные в максимально карикатурном виде обозначить те или иные пороки.

Ключевой метафорой спектакля Морозов сделал венские стулья — воплощение «теплых мест», которых на всех не хватит. В прологе она работает даже с двойной отдачей. Возникает ощущение, что стулья, с которыми персонажи вальсируют по сцене, — это места в зрительном зале: Городничий (**Виталий Бгавин**), как заправский режиссер, намерен дать представление, адресованное единственному зрителю, тому самому ревизору. Но

увы, изначальный эффект впоследствии начисто стирается несколькими повторами — «представление» уже идет, а зрители все еще стулья перетаскивают, никак не усядутся. Мелочь? Допустим. Но когда мелочи превышают критическую массу, они становятся той соломинкой, что переломила хребет верблюду. Плед «барбери» на кушетке в затрапезном трактире богом забытого провинциального городишки из XIX столетия? Мужской корсет на Хлестакове, надетый поверх кружевной сорочки, а не между нею и нательной рубашкой? Доктор-инностранец, не снимающий цилиндра в помещении? Письмо «другу Тряпичкину», отпечатанное на принтере? Можно продолжить, но, думается, и этого довольно.

Замечательной белгородской труппе тесно в рамках, очерченных режиссером и, как это нередко бывает со спектаклями приглашенных постановщиков, актеры пытаются из них выбрать



«Катерина Измайлова». Катерина Львовна — В. Васильева, Кот — А. Манохин, Сергей — И. Ткачёв.
Белгородский академический драматический театр им. М.С. Щепкина

ся. В финальном монологе душа Городничего истекает не клюквенным соком, но кровью. Для Виталия Бгавина важно понять, почему такой тертый калач, трех губернаторов пересидевший, так опростоволосился. А дело в том, что королевство стало ему маловато, развернуться негде. Перспективы повышения — нулевые, но так хочется поверить, что мечта может стать явью. Марье Антоновне режиссер не оставил никаких красок кроме одной — несказанного удивления переменной своей участи, но **Валерии Ерошенко** этого недостаточно — она задается вопросом, верит ли ее героиня в чувства неожиданного поклонника. **Вероника Васильева** (Анна Андреевна), с трудом пробиваясь через шарж, в который режиссер превратил

этот колоритный персонаж, пытается рассказать о том, в какой ужас повергает женщину осознание неотвратимости надвигающейся старости. В этом разгадка уступчивости ее героини. И азарт Хлестакова (**Андрей Манохин**), погнавшегося за двумя зайцами, становится понятен — ему ведь не столько жена нужна, сколько заботливая матушка, которой он, вероятно, лишился очень рано. К сожалению, создать цельный образ у артиста не получается. Навязанный ему жесткий «балетный рисунок», злоупотребление его отменными пластическими возможностями, не дают ему возможности сосредоточиться на самом важном — на раскрытии характера его героя через взаимоотношения с другими персонажами. И только **Виталию Старикову-Осипу**

удалось не просто раздвинуть рамки образа, но встать в нем в полный рост, поднявшись до вселенского обобщения, как птица-тройка. Что можно было написать в дипломе, предназначенном такому артисту? **«Королю сцены за роль слуги».**

В отличие от «Ревизора», «Катерина Измайлова» в постановке Алексея Доронина стала несомненной удачей белгородцев. Серьезная работа, продуманная режиссером, тщательно проработанная с каждым из исполнителей, с четкими задачами и внятным посланием, адресованным зрителям. «Леди Макбет Мценского уезда» ставят сегодня часто. Режиссеров, как правило, привлекает в очередь Лескова разложенный буквально «по кадрам» процесс расчеловечивания героини. Распад души фиксируется ими с наслаждением некрофилов. Все остальное им неинтересно. Алексею Доронину в этом материале важно совсем другое. Режиссер с поистине оперным мышлением, тяготеющим к крупным образам, раскладывает на составные части мир лесковских героев, доказывая, что упасть в бездну вслед за Катериной может каждый, если душе его перекроют живительный кислород любви.

Доронин дает возможность всем персонажам рассказать свою историю безлюбия. Цепляется за жалость сердобольной кухарки блаженный Сенька (**Дмитрий Евграфов**). Разменивает свое одиночество на случайные жаркие ночи сама Аксинья (**Юлия Волкова**). Дворовые (**Андрей Зотов, Сергей Купичев, Илья Кузьмин**), подначивая Сергея (**Игорь Ткачёв** уместен за эту работу диплома «**Лучшему среди равных**») на роман с барыней, мстят удалцу за его везучесть по части женского полу. А Сергей тоску по настоящему чувству топит в пуховых перинах постелей своих хозяек. Борис Тимофеевич (**Иван Кириллов**) иступленно ненавидит невестку за любовь к сыну и невозможность родить наследника. Зиновий Борисович (**Вита-**

лий Бгавин) отчаивается высечь хоть искру тепла из заледеневшего сердца молодой жены. А Катерина (**Вероника Васильева**) хочет любой ценой выдрать из цепких лап неласкового мира хоть малую толику любви, в которой он ей отказывает. Итог этого бесплодного сражения за любовь — пять жертв, пять погубленных душ. Хороший улов для пяти фурий, направляющих трагедию к кровавой развязке (**Оксана Катанская, Нина Кранцевич, Татьяна Макарова, Екатерина Максютя, Наталья Чувашова**). В программке они поименованы как альтер-эго Катерины, но это скорее квинтет демонии-искусительниц, ведомых демоном старшего чина, принявшем облик Кота (вот где виртуозная пластика **Андрея Манохина** работает на образ, а не против него).

Роль Катерины — серьезная, зрелая работа Вероники Васильевой, открывающая, будем надеяться, новый период в ее творческой биографии. А в дипломе, предназначенном актрисе, заняла свое место знаменитая строчка Пастернака: **«Талант — единственная новость, которая всегда нова».**

Дискуссий о том, что и кому должен театр, пожалуй, столько же, сколько длится жизнь и самого театра. Еще не так давно хорошим тоном было считать, что никому он ничего не должен, а живет, как ему вздумается, и кому это не по нраву, могут в театр не ходить. Казалось, конца этому безумию не будет, но все кончается в этом мире. И театр постепенно возвращается к своему исконному предназначению — напоминать человеку, кто он есть, возвращать ему утраченную надежду. Двенадцатый белгородский — прекрасное тому доказательство. И тринадцатый фестиваль здесь решили провести не через три, а через два года!..

Виктория ПЕШКОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ОХОТА К ПЕРЕМЕНЕ МЕСТ

VI Фестиваль национальных театров России «Театральная осень»

Во Владикавказе в первую декаду сентября прошла «Театральная осень». По совокупности объективных и субъективных причин фестиваль поменял свою «прописку», переехав из Крыма на Кавказ. Представительный форум служителей Мельпомены прошел в столице Республики Северная Осетия — Алании впервые. Гостеприимный театральный город, связанным с именами Вахтангова и Булгакова, встретил фестиваль не по-осеннему теплой погодой.

«Театральная осень» состоялась при поддержке Министерства культуры РФ и Правительства Республики Северная Осетия — Алания. Главной площадкой форума стал гостеприимный Академический русский театр им. Евгения Вахтангова. В роли организатора масштабной культурной акции выступил Санкт-Петербургский театр-фестиваль «Балтийский дом» во главе с его генеральным директором Сергеем Григорьевичем Шубом.

Как все начиналось

За день до открытия фестиваля в Вахтанговском театре состоялся вечер творческого знакомства двух коллективов — петербургского «Балтийского дома» и хозяев площадки. Его участников приветствовал глава республики Сергей Меньяло. А непосредственно в день открытия прошла пресс-конференция, организованная «ТАСС Северо-Запад» с участием всех главных действующих лиц: министра культуры республики Эдуарда Галазова, руководителя фестиваля Сергея Шуба, директора и художественного руководителя Академического русского театра им. Евгения Вахтангова Владимира Уварова. В режиме онлайн участников пресс-конференции приветствовали заместитель министра культуры РФ

Алла Манилова и председатель Союза театральных деятелей РФ, народный артист России Александр Калягин.

За пределами сцены

По сложившейся традиции программа «Театральной осени» складывается не только из показов спектаклей и их обсуждений, но и ряда событий вне сцены. Одним из ключевых на нынешнем форуме можно назвать круглый стол «Значение русской классики в воспитании актеров нового поколения в театрах национальных республик России» с участием руководителей участвующих в фестивале национальных коллективов, а также теоретиков и практиков театра. А чтобы теория не расходилась с практикой, в рамках образовательной программы «Театральной осени» прошла серия мастер-классов по сценической речи и вокалу ведущих петербургских педагогов.

Естественно, большинство руководителей театров волновали вопросы организации зрительской аудитории, работы с молодой аудиторией. Об этом шел серьезный разговор на встрече с директором Российского академического Молодежного театра Софьей Апфельбаум. В рамках фестиваля молодежь Владикавказа встретила с прославленным режиссером, народным артистом России Камой Гинкасом. Творческий диалог длился около двух часов в зале ЮНЕСКО Северо-Осетинского государственного университета. Продолжила традиции «Театральной осени» выставка художественных фотографий Валерия Плотникова, которую в фойе Театра имени Вахтангова представил знаменитый мастер портретов.

Каждое из таких событий стало своеобразным и важным дополнением, интеллектуальным и творческим штрихом в насыщенной программе «Театральной осени».



«Душечка». Санкт-Петербургский театр-фестиваль «Балтийский дом»

Классика на свой лад

И все же главное событие фестиваля – театральные показы, которые владикавказская публика воспринимала с энтузиазмом. Русская классика стала магистральным трендом программы. День за днем фестиваль наращивал симпатии зрительного зала, который будто соскучился по настоящим эмоциям и был готов соперничать тем персонажам, которые появлялись на сцене независимо от эпохи и обстоятельств драматургического сюжета.

«Душечка» по рассказу **А.П. Чехова** в постановке **Александра Мамкаева** познакомила публику с новой премьерой «**Балтийского дома**». Зрители искренне сочувствовали мелодраматическим перипетиям судьбы главной героини, талантливо сыгранной **Викторией Зайцевой**. Моноспектакль «**Герои нашего времени**» (**Романтический театр Юрия Томошевского**) в исполнении той же актрисы, поставленный по мотивам произведений **М.Ю. Лермонтова** и **А.С. Пушкина**, состоялся на следующий день. Затем Александр Сер-

геевич вновь появился на основной сцене фестиваля. Это была «**Капитанская дочка**» в режиссуре **Искандера Сакаева**, который вместе со своей постановочной командой и труппой **Национального молодежного театра имени Мустая Карима** из **Башкирии** сумел придать пластическую и визуальную динамику каноническому, знакомому со школьной скамьи тексту. Конфликт чести и чувств прозвучал в постановке громко и отчетливо, с соблюдением всех положенных современному театру условностей, когда артисты играли сразу по несколько ролей, хотя возраст иных исполнителей явно расходился с возрастом пушкинских героев. Убедительный визуальный ряд постановки сочетал в себе грубую фактуру деревянных досок, и «мечущихся» по планшету сцены ядер. Эта «осязаемая» конфликтность внесла свои эмоции в общую палитру фестивальных впечатлений.

Русская классика стала не только предметом для творческих и теоретических дискуссий, но и поводом для зрительского



*«Ревизор».
Лакский
государственный
музыкально-
драматический
театр
им. Э. Капиева
(Махачкала,
Республика
Дагестан)*

смеха. Особенно, когда артисты коллективов из национальных республик буквально взрывали зал раскованным существованием в рамках заданного постановщиком стиля. Так, как в водевиле играли от души артисты **Лакского музыкально-драматического театра имени Э. Капиева** из Дагестана. Жанровое имя театра невольно подвигло режиссера спектакля **Руслана Хакишева** на то, чтобы вдруг на сцене возникал в **«Ревизоре»** темпераментно исполненный канкан. Но горестный финал с думами **Н.В. Гоголя** о России оставлял в сознании зрителей паузу для размышлений. Как говорится, «веселились и прослезались».

А спектакль **«Аферисты» Академического русского театра драмы им. Г. Константинова** из **Йошкар-Олы**, решенный как постановка большого стиля, и вовсе раздвигал рамки конкретного сюжета **«Банкрота» А.Н. Островского** до обобщающего образа тотального обмана всех и вся. В режиссуре **Владислава Константинова** классика оказалась поводом не только для яркого, динамичного зрелища, но и опытом современной комедийной интерпретации картины несовершенства человеческих нравов. В финале было жалко практически всех, кроме главного «злодея» **Подхалюзина** в исполнении **Игоря Петрова**.

О мужчинах и женщинах

Особых эмоций добавили зрителям и фестивальные спектакли, в основу которых положены пьесы современных авторов. Так в постановке **«Его донжуанский список»** (режиссер **Алексей Егранов**) по пьесе **В. Красногорова** артисты **Мордовского национального драматического театра (Саранск)** разыграли мелодраму о парадоксальных превратностях любовных увлечений современных героев. А спектакль **Русского драматического театра из Чебоксар «Музыка для толстых»** (режиссер **Игорь Миросердов**) предложил оригинальную трактовку мистической комедии **Петра Гладиллина**, которая заключалась в причудливом переплетении вымысла с конкретикой бытия и быта двух главных героинь, соседок по коммуналке. Здесь психологическая точность актерского дуэта **Юлии Дединой** и **Екатерины Мальцевой** оправдывала некоторые условности поведения на сцене различных мужских персон. Эпоха прошлого пробивалась в том, как зрители сопереживали перипетиям нелепых женских судеб в настоящем.

Эта «вольтова дуга» между залом и сценой особенно ярко проявилась во время показа двух работ студентов **Казанского театрального училища** (курс **«Мастерская Лядовой»**) — острогротескового



*«Музыка для толстых».
Государственный русский драматический театр (Чебоксары, Чувашия)*



*«Я — Будда».
Национальный драматический театр им. Б. Басангова (Элиста, Республика Калмыкия)*

спектакля «Художники-пачкуны» по мотивам «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича и озорного пушкинского «Графа Нулина». Складывалось полное ощущение присутствия на экзамене в учебной аудитории, с одной стороны, и на малой сцене театра, с другой. Оказалось, что для многих зрителей именно студенчески поданной информации о ключевых фигурах нашей культуры.

Кульминация и финал

Спектакль «Я — Будда» Национального драматического театра им. Б. Басангова из Калмыкии оказался ровно в центре фестивальной программы в соответствии с афишей. Но эта постановка Бориса Манджиева в жанре, обозначенном как «музыкальная поэма», стала истинной кульминацией состоявшегося во Владикавказе праздника театра. Зрители увидели красочное зрелище о том, как Сиддхартха стал тем самым Буддой, благодаря лично-



«Сотворившая чудо». Академический русский театр им. Евгения Вахтангова (Владикавказ, Республика Северная Осетия — Алания)

сти которого и родилась одна из трех мировых религий. Лаконизм сценографии и точность деталей дали публике возможность в буквальном смысле слова своими глазами увидеть историю, которую, быть может, они и не знали ранее. Благородный смысл постановки раскрывал всю человеческую привлекательность буддизма, причем, без чудес и мифов, в череде представленных «картин из жизни».

Однако театр есть некое сотворение чуда, что называется, прямо на глазах у зрителей. Именно так и завершился фестиваль. Он закрывался спектаклем хозяев площадки, вахтанговцев, сыгравших всемирный театральный хит — пьесу **У. Гибсона** «Сотворившая чудо». История возникающего диалога между слепоглохонемой девочкой и ее учительницей трогает до слез. Она была сыграна с той мерой театральности и человеческого понимания, которые никого в зале не оставили равнодушным. И это стало той самой нужной и важной точкой в насыщенной фестивальной программе, которая пода-

рила театрам радость непосредственных переживаний вместе с публикой, а зрителям — ощущение сопричастности к волшебному миру сцены.

Послесловие

Итоги праздника театра во Владикавказе подвел Сергей Шуб: «Меня, как руководителя фестиваля, радует высокий уровень спектаклей, которые из года в год показывают творческие коллективы из национальных республик России. Это говорит о том, что театр живет, развивается, наращивает «мышцы» и, самое главное, востребован зрителями, не только в Москве и Санкт-Петербурге. Все прошло на высочайшем уровне».

Организаторы «Театральной осени» решили изменить формат фестиваля национальных театров и сделать его путешествующим. В 2023 году он пройдет в **Саранске**.

Сергей ИЛЬЧЕНКО

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ПОД ИМЕНЕМ ОСТРОВСКОГО

Международный фестиваль камерных театральных форм «Островский FEST» (Кинешма)

В августе театральная **Кинешма** вновь принимала гостей из многих регионов **России** и из-за рубежа — **Армении, Казахстана, Азербайджана, Франции**. В течение недели здесь проходил традиционный «**Островский FEST**».

Фестиваль год от года растет не только по числу участников, но и в художественном плане. Многие, однажды побывав здесь, хотят приехать вновь. Так, **Литературный театр О. Попова (Санкт-Петербург), Молодежный театр «Предел» (Скопин, Рязанская область), Владимирский академический театр драмы, Костромской камерный театр п/р Б. Голодницкого, артист Шовги Гусейнов (Баку, Азербайджан)** давно знакомы кинешемским поклонникам театрального искусства. Их знают, любят, на спектакли этих коллективов охотно ходят. Литературный театр О. Попова привез спектакль «**Б. Пастернак. Вечности заложник у времени в плену**», и **Олег Попов** рассказал о судьбе выдающегося поэта. Исповедальная манера этого актера нашла в Кинешме своих поклонников, некоторые из них уговаривали организаторов фестиваля пригласить его и на следующий год.

«Островский FEST» открылся поэтическим моноспектаклем «**Над балаганом небо...**» народного артиста России **Константина Райкина** по стихам **Давида Самойлова** и **Александра Сергеевича Пушкина**. Так, как читает Райкин, никто сейчас не читает. Это даже не исполнение, а полноценный спектакль, в котором видны тончайшие переlivы человеческой души. Таким образом, планка фести-

валя сразу была задана очень высокая, появился своего рода камертон, настроивший других участников.

Таганрогский камерный театр привез в Кинешму спектакль «**Мойры Богудонии**» по пьесе **К. Федорова «Мойры Петроградского района**» (режиссер-постановщик **Нонна Малыгина**). Богудония — один из районов Таганрога. Автор разрешил театру немного переписать текст, придав ему колорит и узнаваемость мест и районов этого южного города. Спектакль — сплав драма-

К. Райкин в поэтическом моноспектакле «Над балаганом небо...»





«Мойры Богудонии». Таганрогский камерный театр

тического театра, театра теней и театра кукол. Складывалось впечатление, что таганрогские актеры всю жизнь занимаются куклами, настолько профессионально их «водят», но это оказалось не так: к кукольным персонажам они обратились впервые. Театр получил награду в номинации «**За актерский ансамбль**», а сам спектакль показался пронзительно-искренним и человечным.

Актер и режиссер из Санкт-Петербурга **Дмитрий Креминский** представил «**Письма двух полушарий**» по стихам **Иосифа Бродского** и получил за свою работу диплом «**За лучшую мужскую роль**». Он играл не «по-актерски», а «по-человечески», даже, на первый взгляд, непривычно и нехарактерно для драматического артиста — без плюсования и нарочитого интонирования, доверительно, без высокопарности.

Камерный спектакль, но на большой сцене, представили начинающие актеры **Молодежного камерного театра из Москвы** «**Дневник ее любви**» по **А.П. Чехову** (режиссер **Артем Серов**). И хотя сразу видно, что ребята еще только в начале творческого пути, похвально хотя бы то, что глаза у них горят, и многое хочется постигнуть в нелегкой актерской профессии.

Два спектакля в программе фестиваля — «**ARMMONO**» (**Ереван**), обозначенный как «**MENолог**» об одиночестве современного человека и невозможности коммуникации и «**Вспомни имя свое**» о трагедии армянского народа, которая до сих пор не заживает — сыграли в один день. Первый шел на армянском языке и, к сожалению, потерял значительную составляющую из-за языкового барьера. Эксперты посоветовали участникам в дальнейшем обязательно решать вопросы перевода. Обидно, что



«Одного кто знает?» Узница — Ю. Кудряшова. Областной русский драматический театр (Костанай, Казахстан)

незначительная техническая проблема может довольно серьезно повредить зрительскому восприятию.

Еще одну постановку, а их на фестивале было довольно много, о смерти и о том, как не умеет человек ценить ближнего, пока это возможно, показал **Владимирский академический театр драмы**. В итоге «Скрипка Ротшильда» по **А.П. Чехову** была признана **лучшим спектаклем**. Небольшой по времени, он рассказывал о долгой несчастливой жизни Бронзы и его жены, забитой Марфы. Театр «**Театральный особняк**» (Москва) тоже представил спектакль по **Чехову** — «**Калхас**» («**Лебединая песня**»). В нем много не только вставок из самых разных и узнаваемых пьес, но и очень знакомых театральным людям ситуаций.

«**Кроткую**» по **Ф.М. Достоевскому** привез на фестиваль **Азербайджанский госу-**

дарственный академический музыкальный театр. Шовги Гусейнов, исполнитель главной и единственной роли, сумел передать характер своего, прямо скажем, не совсем положительного персонажа так, что за ним видишь человека со всеми его слабостями, недостатками и неблаговидными поступками. Его герой получился живым и объемным, и пусть он не вызывает симпатии, но точно заслуживает сочувствия.

Хозяева фестиваля, **Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского**, сыграли свою недавнюю премьеру «**Коля против всех**» по одноименной пьесе **С. Давыдова**. Это бунт подростка его же глазами, когда кажется, что весь мир против тебя. Взросление — обычная ситуация, все через это прошло. Но в спектакле звучат важные вопросы: так ли уж непогрешим главный герой? Заслу-

женно ли он мучает окружающих? Может быть, ему нужно в первую очередь предъявить претензии не к близким, а к самому себе? Молодежный театр «Преддел» из Скопина представил моноспектакль по Жану Аную «Мы не умрем сегодня вечером». Постановка отсылает к древнегреческой «Антигоне», в чем-то она видится спорной и неоднозначной, местами неровной, но многое искупается эмоциональностью и искренностью исполнения.

В спектакле «Одного кто знает?» по мотивам пьесы Бригитте Швайгер Областного русского драматического театра из Костаная (Казахстан) рассказана история о том, как пропаганда из обычного человека может сделать зверя незаметно и за очень короткое время. Внутренняя драма героини убедительно остро и безжалостно сыграна актрисой Юлией Кудряшовой (диплом «За лучшую женскую роль»). Эта же постановка отмечена дипломом в номинации «За лучшую работу режиссера» (режиссер-постановщик Дина Жумабаева).

Центральный Дом актера имени А.А. Яблочкиной (Москва) был представлен спектаклем «Искусственное счастье» по рассказу Виктории Токаревой. Женское счастье, возможно ли оно и, если да, то как долго оно может длиться — авторы постановки пытаются говорить именно об этом. Камерный драматический театр под руководством Б. Голодницкого (Кострома) предложил свой вариант «Мальчиков» по пьесе Виктора Розова. Работа костромичей называется «Кармазов» и рассказывает, как можно догадаться из названия, об Алеше Кармазове. Многие линии, конечно, упущены, поскольку огромный роман вместить в сценический объем сложно. Иногда работа театра из Костромы казалась излишне статичной именно из-за того, что режиссер Станислав Голодницкий старался обойтись как можно меньшими потерями, не желая жертвовать даже самой малостью. Может быть, зря.

Театр из Франции «Русские дети Монпелье» привез кукольный спектакль по Саше Черному «О мышши, которая легкомысленно забралась в чемодан». Он предназначен для самых маленьких зрителей, изначально ставился на двоих, но одна из актрис, в силу понятных обстоятельств, не смогла пересечь границу, поэтому постановку пришлось переделывать. Отсюда появились длинноты и неоправданные паузы. Что ж, театр — живой вид искусства, всегда здесь и сейчас, поэтому потери, увы, неизбежны. Петербургский независимый театр «Vertumn» сыграл спектакль «Невидимка, двойник, пересемешник» по Марине Цветаевой. Постановка одновременно пластическая, музыкальная и драматическая, причем, каждая составляющая органично дополняет друг друга. Спектакль получился живым, а образ Цветаевой далеким от «забронзовелости».

Великолепным подарком для зрителей стали легендарные «Песни нашего двора» — визитная карточка Московского театра «У Никитских ворот» (режиссер Марк Розовский). Спектакль держится в репертуаре уже более четверти века и до сих пор собирает зрителя. Просмотрев его, становится понятно — почему. Здесь есть необыкновенная теплота к прошедшему времени, хотя оно и не идеализируется.

Вот такую разнообразную и насыщенную программу представил нынешний «Островский FEST». В нее также вошли выступления уличных коллективов перед театром и в фойе, экскурсии по Кинешме и окрестностям с театрально-краеведческим уклоном, круглые столы, пресс-конференции и многое другое. Завершился фестиваль фейерверком над вечерним городом и Волгой. Если все будет хорошо, то следующая, пятая встреча состоится ровно через год.

Александр ВОРОНОВ
Фото Евгения ПАНКРАТОВА



«Последний поезд». Люси Купер — О. Железняк, Барклей Купер — В. Раков. Фото Е. Морозовой

ВПЕРЕД, ВРЕМЯ!

Первая ленкомовская премьера сезона, в котором прославленному московскому театру исполнится 95 лет, спектакль **Антон Яковлева** «Последний поезд» — сценическая версия **Сергея Плотова** романа американской писательницы **Джозефины Лоуренс** «Долгие годы», ставшего основой пьесы **Хелен и Ноа Лири** «Уступи место завтрашнему дню», ее же, в свою очередь, переработала под сценарий к фильму с одноименным названием **Вина Дельмар**. Сложная кино-театральная эстафета получила в нашей стране свой золотой финиш — легендарный спектакль (впоследствии записанный телевидением) **Театра им. Моссовета** «Даль-

ше — тишина» с **Файной Раневской** и **Ростиславом Пляттом**, сыгравших чету Куперов. Казалось бы, он установил какой-то предел в интерпретациях извечной темы отношений пожилых родителей и их детей. Но Антону Яковлеву удалось найти новые глубинные пласты и полифоничность.

В его постановке нет ностальгии по ушедшей эпохе и ее ретроспективным образам, это современное и оригинальное режиссерское высказывание, вектор которого остроумно заявлен в первой же мизансцене: через весь зал проходит почти что феллиниевский оркестр (труба, саксофон, банджо, баян, туба, барабан), и вспорхнувший на авансцену конферан-

сье в зеленом фраке (**Павел Капитонов**, **Алексей Скуратов**) начинает петь припев из советского шлягера 80-х «Родительский дом», тот, что про «надежный причал» и «добрый свет». Сентиментальный и, одновременно, ироничный посыл призван «растопить» зрительские сердца и настроить их на восприятие действия спектакля — оно происходит в Америке 30-х годов, а, на самом деле, могло бы где и когда угодно. Стилизация для режиссера — только прием, отражающий свободный выбор предполагаемых обстоятельств, в которых развивается, по сути, притчевая история. Ведущий представляет артистов-исполнителей главных ролей и подсказывает сидящим в зале критикам, что образ вокзала следует трактовать как символ одиночества в толпе.

Ленкомовская сцена, действительно, превратилась в зал ожидания со сводчатыми перекрытиями из металла, зву-

ками несущегося на всех порах поезда. Мебель в квартирах героев решена художником **Гарри Гуммелем** как маскирующиеся под нее чемоданы, готовые к отъезду, будь то стулья, диван или барная стойка. Убегают вперед и стрелки часов во время сценических перестановок. До начала спектакля на занавесе отображается проекция спешащих куда-то поездов из кинохроники первой половины XX века. Возникает щемящее чувство, что все мы — всего лишь пассажиры в большом мире встреч и расставаний, и только накопленный за долгие годы багаж, у каждого свой, мешает нам запрыгнуть в вагон уходящего поезда. Но он идет по своему расписанию. Вот и пять детей Куперов «и жить торопятся, и чувствовать спешат». Средняя дочь Нелли (**Александра Волкова**, **Анна Зайкова**) в пылу спора, кто же возьмет опеку над родителями, скажет: «Сейчас наше время жить». Это им, детям, пристало сидеть в ком-

Кора — А. Сапегина, Барклей Купер — В. Раков. Фото А. Стернина





Джордж — С. Пиотровский, Анита — А. Большова. Фото Е. Морозовой

фортабельном вагоне, наблюдая пролетающие картины чьей-то жизни за его окном. Жестоко, эгоистично — да, но и у нее есть свое горе — мечта о собственном ребенке год от года становится все более иллюзорной.

Время здесь — бинокль, приближающий к нам историю истинной любви, которую Люси (**Олеся Железняк, Анна Якунина**) и Барклей (**Виктор Раков**) Куперы пронесли сквозь годы, при этом оставаясь большими детьми, белыми воронами, наивными чудаками в мире рациональности и расчета. Они уверены, что счастье дается всем поровну, но кто-то спускает его не глядя, а им удалось растянуть на всю жизнь. Для них дом — там, где сердце. И пусть история двух людей, которые на склоне лет теряют свое жилище, неосмотрительно заложенное, а взрослые дети слишком заняты своей собственной жизнью и проблемами, чтобы услышать мольбу родителей не разлучать их (как пронзительно звучат сло-

ва Барклея-Ракова: мы вдвоем воспитали вас пятерых, а вы пятером не можете...) кажется немного архаичной, даже простой, для снятия мелодраматического и слезного налета режиссер придумал единственно верный принцип: трагифарсовый, рассказ о трагическом сквозь смех, о прошлом — через призму дня сегодняшнего, что позволяет приподняться над известным сюжетом. Он вплетает в драматургическую канву небольшой оркестр (изящную и игривую музыкальную тему в духе довоенного Бродвея написал **Иван Замотаев**), использует цирковые трюки. В результате, в этой, казалось бы, незатейливой и грустной теме появились юмор, парадоксальность, объем. Неприспособленность к жизни Куперов-старших — это их ответ на суетливый бег времени. Они сумели отстоять свою правду и не изменить себе.

Очень точно ведет партию каждый занятый в спектакле артист, находя свои краски в этом материале. С присущей

Яковлеву концептуальной четкостью и основательностью выстроены мизансцены, да и вообще есть ощущение, что спектакль идет уже давно. Участвует два состава блистательных ленкомовских артистов. И только Виктор Раков играет Барклея один: не стариком, а поседевшим мальчишкой, смешным, немного рассеянным, излучающим доброту и непосредственность. Его милые шутки раздражают детей, но так дороги любимой Люси. Но и он совершал ошибки: дочь Кора (**Анастасия Марчук, Алиса Сапегина**), у которой он теперь живет, вскрывает гнойник затаенных детских обид. Семейные отношения — вещь тонкая и сложная. В конце концов, как сказал подкованный в философии и остроумии аптекарь Левицкий (**Андрей Леонов, Владимир Еремин**): «Веселый человек всегда прав».

Миссис Купер в исполнении Олеси Железняк и Анны Якуниной получилась разной. Первая — трогательная, незащищен-

ная, романтическая. Она верит сама и всеяет надежду на то, что расставание не навсегда, за ним непременно случится новая, счастливая встреча. Люси слишком открыта миру и не замечает, что бывает навязчивой и нетактичной (комическая сцена с игрой в покер — пример мастерства режиссера и ансамбля артистов), но даже скупой на сантименты начальник ее старшего сына Джорджа (**Владимир Юматов, Станислав Житарев**) кажется немного влюбленным и помолодевшим после беседы с ней. В яркой игре Якуниной — предчувствие надвигающейся беды, которую она прячет от окружающих за спокойной улыбкой матери, принимающей, что стала обузой в доме своего первенца, любимчика Джорджа (**Сергей Пиотровский, Дмитрий Гизбрехт**). Несмотря на то, что каждая сцена, вызывающая волнение у зала, сменяется музыкальным мажором, в спектакле есть переломный момент: разговор матери с сыном, в котором она опережает его и сама

Барклея Купер — В. Раков, Левицкий — В. Еремин, Хоппер — В. Юматов. Фото П. Капицы





«Последний поезд». Сцена из спектакля. Фото Е. Морозовой

принимает решение отправиться в дом престарелых. Обеим заслуженным примам «Ленкома» удалось добраться до трагической высоты роли. С какой заботой Люси завязывает сыну шнурки, и в этом, на первый взгляд, простом действии заключен невыраженный крик — я хочу быть вам нужной! В сцене на вокзале она завязет шнурки мужу, чтобы оттянуть момент расставания, сдерживать накатившее отчаяние. А потом — поймать луч его сердца, предназначенный для нее одной.

Пара сбегает от своих детей и всех домашних забот на последнее свидание. Она — в почти что подвенечном кружевном платье, он — в наугюженном светлом костюме и широкополой шляпе. Пусть дети хотя бы раз поволнуются. Бармен (Павел Капитонов, Алексей Скуратов),

жонглирующий изысканными напитками, не преминет пошутить про пятикратное счастье. Влюбленные танцуют, смеются, разыгрывают сцены из их долгой и счастливой супружеской жизни. В спектакле нет акцента на возрасте, гораздо важнее — чувства персонажей. Они понятны и близки каждому. Начинается посадка на экспресс «Нью-Йорк — Сан-Франциско», он умчит Барклея к младшей дочери Аде, которая, к слову, на сцене так и не появится. Калифорния «очень далеко», она представляется подобием Эдема, в который так сложно попасть и невозможно покинуть.

Артисты выступают и в качестве стендаперов, когда на какое-то время отходят от своих образов и говорят от себя. На сцене происходит раздвоение, рож-

дается театр в театре. Они рассказывают свои сокровенные истории у микрофона: о смерти домашнего питомца, рубец от которой не зажил до сих пор, а уход из жизни бабушки быстро забылся; или как с годами в тебе проявляются родительские черты и интонации, что когда-то жутко раздражали; чем отозвалась бестактность незнакомой тети: «Кого ты больше любишь — папу или маму?» Выбор становится лейтмотивом взрослой жизни. Вечный шалопай, младшенький Роберт (**Андрей Гарист, Андрей Миронов**), с которым не смог бы ужиться даже хомяк, исполнит пронзительное стихотворение **Бориса Рыжего**, и сердце невольно сожмется от неповторимости сна, от невозможности вселенской гармонии. Красавица Анита (**Анна Большова, Алла Юганова**) манко споев популярную песню **Петра Лещенко**: «Все, что было, все, что ныло, все давным-давно уплыло» в зажигательной джазовой аранжировке. Ее дочь-подросток Рода (**Алёна**

Митрошина, Сафия Яруллина), стремящаяся заполучить свободу и право устраивать свою личную жизнь как ей хочется, закружится в танце. Для нее молодые родители уже перешли в разряд «предков».

Постановка динамична и многосложна, как, впрочем, и отношения между людьми. Режиссер никого не осуждает и не ставит диагнозы. Он приглашает к диалогу на важную для каждого тему «отцов и детей»: «молодым везде у нас дорога», «эй, прошлое, отвали», или «родительский дом — начало начал»? Одно очевидно, вчерашние дети станут родителями, дети вырастут, создадут свои семьи, а значит, история неизбежно повторится. И вот уже проехал мимо разгоняющийся, вероятно, последний поезд, вас задело дуновение ветра, охватила необъяснимая тревога... Но выбор остаться на перроне или запрыгнуть на подножку каждый делает для себя сам.

Елена ОМЕЛИЧКИНА

ПОД ПРИЦЕЛОМ ПУЛЕМЕТА

Спектакль в Театре Наций «**Саша, привет!**» по одноименному роману **Дмитрия Данилова** в постановке **Марата Гацалова** открыто заявляет об уничтожении человеческого достоинства, да и самого человека в период диктаторского режима гуманизации общества при участии искусственного интеллекта с введением смертной казни. Так как сострадание исключено из виртуальной программы, жизнь индивидуума ничего не значит, а зло предстает в виде добра, приносящего пользу государству, очищенному от безнравственных элементов.

Сама по себе ситуация абсурдная и не такая уж фантастическая. Исторический

пример 1937 года, когда чистка неблагоденных граждан грозила высшей мерой, превращая страну в лагерь за колючей проволокой, продолжает жить в генетической памяти и рождает ассоциации у современных драматургов. Неслучайно пулемет по имени Саша в спектакле **Марата Гацалова** выполняет функции карательного органа во время прогулки пациентов секретного учреждения, как это было в подвалах Лубянки.

Тем не менее, ожидание казни безнравственных граждан проходит в комфортных условиях. Но это ничто по сравнению с тем страшным испытанием, когда в течение недель, месяцев они



«Саша, привет!» Света — Н. Вдовина, Сережа — И. Гордин

должны внутренне готовиться к неизбежному концу, чувствуя себя живыми мертвецами, уже похороненными родными. В конце концов, человек смиряется с неизбежностью, его воля сломлена. Судя по ряду обуви на первом плане малой сцены, напоминающей тир с движущимися мишенями (художник **Николай Симонов**), таких жертв «гуманного» учреждения было много, и все они канули в вечность.

Начинается спектакль с того, что спиной к зрительному залу стоят мужчина и женщина. Он, профессор университета Сергей Петрович (**Игорь Гордин**), обвиненный в порочной связи со студенткой, должен с минуты на минуту ступить на смертельную территорию и предстать пред судом искусственного интеллекта. Она, Света, редактор издательства (**Наталья Вдовина**), официальная жена «преступника», до конца еще не осознает случившуюся трагедию, похожую на страшный сон.

Теперь между мужем и женой пролегла черта, отделяющая жизнь от смерти. Ни упреков, ни сочувствия, ни даже жалости в их последнем свидании нет. Несказанные слова любви поглотила пустота, сравнимая с невесомостью в космосе, когда не за что зацепиться, обрести точку опоры. Не помогает и выпитая на прощание бутылка вина. Она кажется им лишней, разве только «на помин души».

Надо сказать, что сдержанная, интеллигентная манера игры — отличительная черта мастерства Игоря Гордина, умеющего передать внутреннее напряжение, не выплескивая эмоции наружу. Разве только заторможенная пластика, сторбленная спина, глубоко спрятанный от посторонних взгляд выдают в нем экстраверта. При первой встрече осужденного с жизнерадостным начальником комбината смертников (**Артем Тульчинский**) возникает ощущение двух абсолютно разных людей, живущих в параллельных мирах. И если Сергей



Начальник комбината — А. Тульчинский

Илона — В. Макаренко





Сцена из спектакля

Петрович, будучи потомственным интеллигентом, пытается понять, как без суда и следствия его обвиняют в нравственном разложении молоденькой студентки, то у начальника секретного комбината интеллект заменяют бодрость духа и накачанные мышцы. Этот временщик ни на минуту не сомневается, что выполняет нужное дело, охраняя общество от опасных извращенцев. Твердо печатая шаг и высоко поднимая колени, как при смене военного караула, он готов уничтожить любого лазутчика с вражеской стороны, включая жену Сергея Свету, решившую подать конституционную жалобу в защиту несправедливо обвиненного мужа. Теперь они оба будут идти на прогулку под дулом автомата...

Спектакль Гацалова состоит из множества эпизодов, скрепленных идеями страшной несправедливости, порождающей страх и покорность. Так пластическая метафора с хрупкой Илоной (**Вера**

Макаренко), пытающейся доказать, что любовная связь с Сергеем Петровичем была обоюдной, напоминает балетную партию умирающего лебедя. А на другом полюсе беспредела возникает знакомая фигура вымуштрованного системой волонтера, советующего с улыбкой до ушей «не скучать в ожидании смерти». Звучит это, по меньшей мере, дико.

В антиутопии понятиями добра начинают жонглировать как разноцветными мячиками в цирке, поскольку высокие духовные ценности требуют серьезной работы ума и сердца. Различить грани светлого и черного в запутанной жизни предстоит зрителям с помощью вокалистов ансамбля **N'CAGED**, которые поют о простых человеческих радостях и родном доме; о том вечном, что всегда живет в народе вопреки диким законам временщиков.

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото Иры ПОЛЯРНОЙ предоставлены театром

ДУШИ. АНГЕЛЫ. БЕСЫ

Как происходит обезличивание и омертвление человеческой души, «Русь-тройка, куда ж несешься ты», кто сидит в бричке? Об этом еще в 1993 году задумались молодой режиссер, недавний выпускник мастерской Георгия Товстоногова **Влад Фурман**, художники **Олег Молчанов** и **Гала Филатова**, актеры **Сергей Рускин**, **Николай Дик**, **Алексей Федькин**, когда обратились к гоголевской поэме «Мертвые души». Главная постановочная идея заключалась в том, что три актера, меняясь по ходу действия не только масками, но и ролями, играют всех гоголевских персонажей.

В 1993 «Мертвые души» стали для Санкт-Петербургского театра «Русская антреприза имени Андрея Миронова» первым спектаклем с оригинальными декорациями, занавесом и уникальными

масками. Эти маски, сделанные практически вручную из синтетического латекса, который, к тому же, было трудно достать, вошли в **Всемирную энциклопедию масок**, спектакль получил премию СТД «**За новаторскую режиссуру**» и Диплом **первого фестиваля русского театра в Париже**. Постановка 20 лет украшала афишу театра, став его легендой, как «Чайка» для МХАТа или «Принцесса Турандот» для Вахтанговского театра.

Сегодняшнее обращение к гоголевской поэме не восстановление легендарной постановки, а новое прочтение, хотя основная постановочная идея — игра с масками — сохраняется. Вместо прежнего оформления, в основе которого вертеп, вращающаяся коробочка со съемными стенками. Олег Молчанов выстроил многоуровневую конструкцию. В верхней части — горний мир, напомина-

«Мертвые души». Сцена из спектакля





Сцена из спектакля. Ангел — Е. Бойцов



Сцена из спектакля

ющий собор с высокими окнами, в нижней — мрачный подвал, мир земной — место действия спектакля. Мимикрирующие, гибкие маски теперь выполнены с применением новейших технологий. Даже руки, например, у Собакевича, непропорционально огромные, страшные, загибающиеся, — тоже своего рода маски «лапы». Эти важные атрибуты и уникальные объемные костюмы — авторские работы Галы Филатовой.

Олег Молчанов и Гала Филатова в настоящее время уже известные петербургские театральные художники, а режиссер Влад Фурман больше года является художественным руководителем Театра имени Андрея Миронова, определяя своими спектаклями его лицо и творческое направление — внимательное прочте-

ние лучших произведений русской и зарубежной классики.

Особую мистериальную атмосферу «Мертвых душ» создает оригинальная музыка композитора **Сергея Верховцева**. Ансамбль молодых актеров — **Александр Васильев, Филипп Чевычелов, Дмитрий Кушнерёв, Вадим Франчук, Евгений Бойцов, Михаил Черкашин**, меняясь масками, костюмами, героями, представляют гоголевскую картину мира. Для исполнителей это настоящее профессиональное испытание, спектакль требует от них огромных физических затрат. Глаза, голос, пластика — лишь такими выразительными средствами можно пользоваться, находясь в маске и тяжелых объемных костюмах. Личины здесь путешествуют с одного лица

на другое, мистически меняют хозяев, и кажется порой, что живут своей собственной дьявольской жизнью.

Три ангела спускаются на грешную землю, и, вселившись в тела персонажей, начинают странствие по грешной земле. Какими путями человек, приходящий в этот мир и пытающийся реализовать себя, постепенно теряет лицо, душу, превращается в беса? Об этом размышляют создатели спектакля.

«Жизнь моя подобна судну среди волн», — скажет Чичиков в своем первом разговоре с Губернатором. Литературоведами отмечено, что путешествие главного героя гоголевской поэмы своего рода «русская одиссея». Только это странствие не имеет желанной цели — возвращения домой, на родную Итаку. Путь, по которому несется Русь-тройка, неведом самому автору, и, наподобие Данте, Чичиков все глубже и глубже погружается в бездну ада. После очередной сделки ангел (или уже демон) выносит перо, бумагу, и под-

писание купчей о продаже мертвых крестьянских душ напоминает зловещую сделку уже о продаже души собственной.

Каждый из актеров в спектакле примеряет на себя личину Чичикова, но может мгновенно перевоплотиться в Манилова, Собакевича, Плюшкина, Коробочку, Даму приятную во всех отношениях, и Даму просто приятную. Время от времени маски сбрасываются, и актеры ведут диалог и от имени Гоголя, и от своего, показывая собственное отношение к происходящему.

Гротескные маски лишь поначалу кажутся карикатурными и забавными, есть в них что-то пугающее и жуткое. Этот «могильно-зоркий маскарад» (выражение поэта **Вячеслава Иванова**) к концу спектакля набирает темп и вот, неожиданно, в сцене Чичикова и Ноздрёва, актер выйдет в костюме Чичикова и в маске Ноздрёва. Ноздрёв, в свою очередь, — в маске Чичикова, а через некоторое время на сцене появятся три Чичикова,

Чичиков — М. Черкашин





Дама просто приятная — Е. Бойцов, Манилов — М. Черкашин, Собакевич — В. Франчук, Дама приятная во всех отношениях — Ф. Чевычелов, Ноздрёв — А. Васильев

и это уже почти мифологическое существо с шестью руками. Пугающий гротеск, гофманиада превращаются во всеобщую картину обезличенного мира. Личина заменяет собой личность.

Кульминация — рассказ о смерти прокурора, который испугался происходящих событий и умер. Об этом, сбросив маску, ведет рассказ один из актеров. Ирония Гоголя взлетает на трагическую высоту, когда отмечается, что бровь покойника как бы поднята вопросительным выражением: «О чем покойник спрашивал, зачем он умер, или зачем жил?»

Ради чего происходит это стирание индивидуальности, для каких целей и куда несется Русь-тройка, в которой едет Чичиков? По замыслу второго тома поэмы, странствия Чичикова могли бы продолжиться, и герой попал бы в некое подполье чистилища, но Гоголь, как извест-

но, сжег свое произведение. В финале спектакля на сцену выходит Ангел с символической папкой. Раскрыв ее, он сдувает пепел от сожженной рукописи, не оставляя никакой надежды. Трое актеров сбрасывают костюмы и маски, берут в руки кнуты. Что-то злое и демоническое уже проступает в лицах их героев, откинувших все свои личины. «Ну что, погнались?» — спросит один из них и громко щелкнет кнутом, поторапливая невидимых коней. Свет на сцене гаснет, а звуки кнутов становятся все громче и страшнее. И все быстрее несется метафорическая тройка-Русь.

Галина СТЕПАНОВА

Фото Виктора ВАСИЛЬЕВА

предоставлены пресс-службой театра

ДОЛГИЙ ПУТЬ К «ЧАЙКЕ» И ОТ НЕЕ

К нынешней «Чайке» Додин шел долго, 21 год. Напомню, в 2001 году МДТ выпустил «Чайку», на тот момент, четвертый чеховский спектакль. Постановка получила «Золотую Маску», хвалебную и ругательную прессу. Существует запись репетиций той «Чайки», опубликованная в 2010 г. — мы представляем, что думал в 2000–2001 г. режиссер о первой большой «комедии» **А.П. Чехова** или, точнее, как работал с актерами.

И вот новая «Чайка». На следующий день после премьерного показа 8 октября 2022 г. я пересмотрел видео-вариант прежнего спектакля и убедился: между двумя постановками нет ничего общего. Не вдаваясь в подробности (это не театроведческое исследование), отметим принципиально разный подход к сценическому тексту. В 2001 г. игралась оригинальная

пьеса, с незначительными вкраплениями из доцензурной редакции — спустя 21 год Додин предложил публике собственное «сочинение» по мотивам классического произведения Чехова. То есть слова чеховские (иногда из письма или другой драмы Чехова), но сценарий совсем другой. Сокращены три персонажа (не считая слуг), из которых врач Дорн — весьма существенный, купированы целые эпизоды. Если вездливый литературовед вздумает сопоставлять тексты, его взгляду представится kaleidosкопическое перемещение сцен и реплик. Как правило, оно служит обострению ситуации. Скажем, люди обсуждают человека в его присутствии. Кардинально изменен характер отношений некоторых героев. Треплев-таки соглашается «приласкать» весьма активную Машу, а заодно и себя утешить. Причем перед последним

«Чайка». Сцена из спектакля





Тригорин — И. Черневич, Аркадина — Е. Боярская

появлением Нины, тут же пылко объясняясь юношеской страстью в любви. Неожиданные реакции действующих лиц. При самоубийстве Кости Маша должна бы рвать на себе волосы от горя, но она, замечая вычеркнутого из пьесы Дорна, тихо передает новость Тригорину.

Что изумляло первых зрителей МХТ на «Чайке» в 1898 г.? Опоэтизированная реальная жизнь с предельной детализацией, чего не было в традиционных пьесах Островского. Додин — человек XXI века. Он, как и Аркадина, нетерпелив: «Когда же начало?» Действительно, у Чехова началу треплевской пьесы предшествует семь страниц диалогов Маши-Медведевны, Сорина-Треплева, Полины-Дорна. Сюжет они формально не двигают. Додин почти сразу берет «быка за рога» и начиняет треплевское представление.

Подобно Питеру Бруку в «Кармен» (он оставил в опере только главный любовный треугольник), подобно собственному ибсеновскому «Врагу народа»,

Додин в «Чайке» «вышелушивает» конфликт, отбрасывая все факультативное. Постановщик-драматург сохраняет только ведущий «квнтет» и конфликт.

Правда, вопрос о конфликте не так прост. Раньше все было понятно: борется новатор с консерваторами, но сегодня противостояние размыто. Додин, как один из главных действующих лиц театральной ситуации, не может о странности этой ситуации не размышлять. Тригорин толерантно заявляет: «Каждый пишет, как умеет (может)». В наши дни «новаторы» возглавляют академические театры (БДТ) или получают удобные сцены при «академиях» (Александринка). Конечно, Треплев — не Андрей Могучий. Каждый ставит, как умеет. А если не умеет, но чего-то требует? И этих «неумех» множество. Противостояние топора и киселя мнимое. Чем не комедия?

Права Аркадина — монолог Треплева «это что-то декадентское» (или постдраматическое, по-нынешнему). В пер-



Треплев — Н. Каратаев, Нина — А. Завтур

вой редакции 2001 года Додин «одолжил» Треплеву режиссерскую форму его детища. «Мировая душа» прорывалась лицом сквозь белое полотно — тела у нее, вроде, не было. **Ксения Раппопорт** с черными, подъятыми кверху длинными волосами Медузы-горгоны, жуткими тенями под глазами агрессивно произносила хрестоматийный текст: «Люди, львы...» В 2022 г. у новаторского представления Треплева нет никакой формы, одна «читка», она стала модной у молодой режиссуры (читка Ю. Бутусова по А. Волошиной в Театре им. Ленсовета, читка «Войны и мира» в БДТ и т. д.). Однако, что с этой читкой делать? Додин предлагает молодой актрисе **Анне Завтур** (Нина) естественные, почти бытовые интонации, что парадоксально. Чуть позже Треплев (**Никита Каратаев**) сам прочтет монолог еще более естественно, с известной долей внушения публике. Так, в «**Смерти Тарелкина**» **О. Коршунов**а талантливая актриса **Анна Щетинина** как бы разжевывает туповатому зрителю сложный монолог Тарелкина.

Оба молодых протагониста — современные люди, с изрядной долей истероидности. Этот мальчик с волосами дыбом, вполне беспомощный, которому, вроде бы, все обязаны, не может не раздражать. Он, действительно, «приживал», «оборвыш», хотя эти оскорбления матери режиссер и убрал. **Александр Завьялов**-Треплев в первой редакции был более трогателен, но плаксив и тьюфячист.

Новой Нине палец в рот не клади. «Наивная провинциалка» Нина без стеснения меняет «сценическое» платье на модную, вязаную робу при публике (сценической и в зале). Демонстрация обнаженной гибкой фигурки, надо полагать, рассчитана на Тригорина, и он делает на нее «стойку». В 2001 г. Додин сомневался, что девушка соблазняет мэтра — здесь она захватывает его шокowymi приемами и лестью, не хуже Аркадиной.

В пьесе идет спор о способе жизни в искусстве. В спектакле о том же. Разуме-



Сорин — С. Курышев, Аркадина — Е. Боярская

ется, в «Чайке» «пять пудов любви», как писал Чехов другу А.С. Суворину, но создается впечатление, будто любовь нужна в качестве вспомогательного средства для театра и литературы. Заречная потребна Тригорину потому, что молодые девушки в его прозе слишком фальшивы. Хорошо бы описания осветить. Аркадиной нужен Тригорин и в качестве полезного автора, и для поддержания эмоционального тона, необходимого актрисе. Медведенко (**Олег Рязанцев**), конечно, пьесы не сочиняет, но до недавнего времени философовствовал и разыгрывал из себя жертву социальной несправедливости. Унижен, но в то же



Сцена из спектакля

время хитроват. И добиться руки странной девушки — способ подкормить свое самолюбие. Да и Маша (**Полина Севастьянихина**) — большая позерка. Никто сочувствия не вызывает. Вся эта усадебная компания прямо или опосредованно питается искусством. По крайней мере, любит порассуждать о нем. При всех расхождениях они спелись, в прямом и переносном смысле. Поют хором романсы.

Сорин занимает особое место в сценической композиции. Неожиданно роль была поручена **Сергею Курышеву**, по преимуществу, герою-любовнику МДТ. Курышев репетировал 20 лет назад Сорина, но в том спектакле был бы неуместен. А теперь он играет забавную карикатуру на некомпетентного зрителя-критика, маразматического, с расслабленной улыбкой. Он многозначителен и доброжелателен, этот Сорин, но не способен вразумительно объяснить, почему ему нравятся оригинальные сочи-

нения Треплева. И все время внезапно засыпает.

Вспоминая 12 спектаклей по «Чайке», которые мне привелось видеть (включая балет и оперетку), могу с полной уверенностью сказать: почти все они были либо треплевоцентричны, либо тригориноцентричны. Правда, однажды (у прибалтов) на первый план вышел Шамраев. **Ольга Скорочкина** в рецензии на премьеру 2001 г., написала: это «Чайка», увиденная Тригориным. Не уверен, что так и было, но сегодняшняя версия определенно поставлена про Тригорина. Понятно, я огрубляю концепцию режиссера. Спектакль делал мастер, пребывающий в непреходящей славе. Это не значит, что популярному беллетристу не досталось режиссерской иронии. Он гораздо чаще, чем в оригинале, записывает что-то в свой творческий «дневничок». Однако появлением Тригорина действие начинается. Зачитыванием последних реплик и ремарок из книжеч-

ки Тригорина действие заканчивается. Тригорин же вносит последний штрих: сообщает: «Чайка. Комедия». После этого опускается занавес, кстати, необычный: с какими-то заплатками, ложными окнами и т. д.

Тригорин, словно режиссер, наблюдает за всем со стороны — зачастую, сидя у порталной арки. Как и в пьесе, он подустал. Бесконечно работает и берет на этом основании от жизни все, что нужно. Имеет право. **Игорь Черневич** в этой роли (а в какой нет?) великолепен, психологически точен, выхвачен из жизни. Он — единственный никем не притворяется и ничего, по сути, не добивается. Только берет, что дают. Почти мудр. Глаза прищурены, будто у человека, временно снявшего очки.

Остальные много суетятся, хотя не обязательно физически. В первой редакции у Додина исполнители передвигались на велосипедах — теперь есть лодки, но они не плавают. Во втором акте лодки перевернуты и напоминают гробы (художник **Александр Боровский**). Спектакль начинается необычно. Додин решил изобразить некий «метафизический» пикник на озере. Персонажи по одному забираются каждый в свою лодку, балансируя с разной степенью изящества. Лодки качаются. И даже у зрителей создается не слишком комфортное ощущение зыбкости, неустойчивости. Как в нашей жизни. Александр Боровский сделал удивительный задник — неуловимый цвет и фактура, отблески, будто на воде. И впрямь «колдовское озеро». Нотку сарказма вносит военной духовой оркестр, который, ужасно фальшивя, наяривает, хотя и в отдалении (на другом берегу), вальс **И. Штрауса**.

В известном смысле, Додин ставит своеобразную философскую комедию. Жесткую, но без ярости. Он играет с публикой, словно кошка с мышью. Вы пришли на **Лизу Боярскую**? Пожалуйте, получите в большом объеме. Ее Аркадина сексапильна, пластична, кокетлива,

спортивна. Действительно, «цыпочка», как в пьесе. В сцене «соблазнения» Тригорина она даже не пытается скрыть: перед нами очередная роль, чистой воды актерство. Все реплики, «утепляющие» образ не только актрисы, но и матери, сняты в сценическом тексте. Она не скажет: «За что я обидела моего бедного мальчика? Я непокойна». А уж сколько злости по отношению к Нине!

Додин — в высшей степени профессионал, но не может не видеть жестокости, клановости профессионалов. В финале «Чайки» МДТ, вопреки оригиналу, Нина встречается с соперницей и Тригоринным. Они, как ни странно, находят общий язык с Аркадиной. Сцена — ведь это главное, и не суть важно, едет ли актриса по ангажементу в Харьков или Елец. Под финал никто не реагирует на смерть Треплева. Это всего лишь читка. Вслед за смертью будет занавес и ничего больше. Вспоминается повесть Эдмона Гонкура «Актриса». Профессионалка, присутствуя при агонии любимого человека, «передразнивает» его смертную мимику (для творческой копилки). И чеховские творцы не более циничны.

В отчаянье Треплев произносит перед смертью: «Я не верую и не знаю, в чем мое призвание». Похоже, стреляется он вовсе не из-за Нины, а потому, что не может найти «верный тон», то есть форму своих неопределенных идей. Зачем же тогда жить?

Думаю, приступая к очередным репетициям, Додин, человек творческий, сомневается, как Треплев, в своем призвании. А надо ли это ставить? Как? Зачем? Потом вера побеждает, и он находит нужный тон.

P.S. Из Чехова в МДТ остался непоставленным лишь «Иванов», если не переходить на прозу. А уж если переходить...

Евгений СОКОЛИНСКИЙ

Фото с официального сайта театра

НИКИТА АСТАХОВ: «МОЙ ПУТЬ — ОТ ВЛАДИВОСТОКА ДО МОСКВЫ»

Русский духовный театр «Глас» появился на театральном небосклоне Москвы в самый разгар перестройки, в **1989** году, когда вся передовая интеллигенция страны, желая «скинуть» советский идеологический покров, с радостью отдалась во власть новых демократических преобразований и западных ценностей. Тогда-то и зародился театр со статусом «духовный», который не скрывал своей православной направленности, вызывая в связи с этим много споров. Глас — это древнерусское значение слова «голос». Глас — в душе человека, в чистоте помыслов, в наших корнях. А создатели театра, его художественный руководитель **Никита Астахов** и директор **Татьяна Белевич**, выпускники **Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина**, поставили перед собой цель способствовать возрождению православной культуры, православных традиций и гуманистического воспитания публики.

За эти годы создан уникальный репертуар, направленный на духовное возрождение нации. В основе его и классика, и тексты святоотеческой литературы. Здесь идут **«Светлое воскресение»**, **«За Русь святую!»**, **«Это сам Христос-малютка»**, **«Раб божий Николай»**, **«Китеж»**, **«Духовные очи»**, **«У Бога всего много»**, **«Великая княгиня Елисавета Феодоровна»**, **«Русский крест»** и отдельный цикл спектаклей по русской классике.

Сегодня мы беседуем с заслуженным деятелем искусств РФ Никитой Астаховым, которого знаем как талантливого актера и режиссера, проделавшего огромный жизненный путь, став художественным руководителем уникального театра.

— Я родился во Владивостоке. И мой отец, Сергей Иванович Астахов, и мама работали в местном театре Дальневосточного военного флота. Отец к тому же занимался режиссурой, а мама была совершенно удивительной актрисой в амплу трагедии.

— *То есть, у тебя чисто театральная семья и, соответственно, театральные корни?*

— И я даже хорошо помню театральные звуки из того времени! Например, мать с отцом ездили в концертной бригаде выступать где-то в тюрьме, а меня везли с собой по снегу на салазках, и кричали друг другу «Ау! Ау!» — поскольку чуть не заблудились в лесу... И когда я через тридцать лет вновь оказался во Владивостоке, от волнения не спал целую ночь, бегал по этим сопкам, где водились огромные бабочки, что-то сильное произошло в генах, и очень долго я не мог

прийти в себя! Там ведь и люди особенные, знающие, что такое холод и суровость местной природы, и что нельзя, например, человека бросать без помощи в дороге...

Когда мне было пять лет, мы переехали в Москву, и так началась моя московская жизнь. Мама работала в областном театре, а папа перешел на партийную работу и руководил театрами в отделе культуры. Мама же была настоящей актрисой, с утра до вечера могла говорить о театре и буквально жила им. Она прекрасно играла мальчишек, и однажды в costume мальчика подошла к пацанам-беспризорникам и устроила с ними разборку. Ей звезданули по глазу, и она была очень этому рада, так как «признали за свою». Позже она руководила самодеятельностью на заводе, и сама там играла... Да, я рос в актерской среде. У нас дома собира-



Работа над спектаклем

лись друзья-актеры, разыгрывая целые домашние спектакли, и это было что-то необыкновенное! Я воспитывался в любви к театру, который еще не очень хорошо понимал, но знал, что он есть, что там своя жизнь со своими тайнами. И эта моя таинственная взволнованность постепенно возрастала...

Когда закончил десятилетку, сразу же пошел поступать в театральный. Проезжал мимо Щепкинского училища и, думаю: дай попробую! Но — не поступил... А у меня есть в характере такая черта: я очень упрямый, и если у меня что-то не получается, то кипит огромная страсть к победе! И на следующий год я пошел сразу во все театральные вузы. Думал и о ВГИКе, но выбрал все же Щепкинское. Я там очень понравился профессору Вениамину Ивановичу Цыганкову, который после первого же тура велел мне приходить сразу на итоговый экзамен.

Так я оказался на его курсе. Это был 1961 год. В то время учились в Щепкинском Олег Даль, Виктор Павлов, Инна Чурикова, с которой мы делали смешные этюды о цирке, и вообще репетировали как сумасшедшие, до самого вечера!

— *Каким ты тогда был?*

— Я был невероятно смешливым в то время. Например, если в цирковом номере на сцене приходилось «сгибать лом» и мои однокурсники в зале хмыкали, я тут же закатывался от смеха, и ничего с собой не мог поделать. Вениамин Иванович говорил мне: «Ты никогда не будешь актером, если не победишь этого своего внутреннего смеха!» — «Я не буду актером?» Выхожу — и снова плыву от смеха. Потом все же научился управлять собой...

А еще после первого курса проходил худсовет, решающий, кого стоит переводить на второй курс, а кого нет. И мой товарищ Гера Сизов спрятался под столом,



Дальневосточное детство



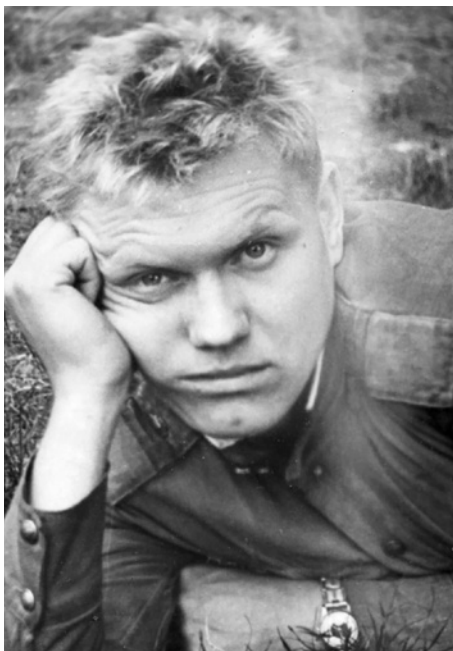
Н. Астахов

чтобы все разузнать. И рассказал, что меня хотели отчислить, по причине того, что я делал все по-своему, не так, как мне указывали. Но Вениамин Иванович заступился: «А вы видели, как он слушает, как он внимательно умеет слушать? Он накапливает все, что вы говорите, и потом произойдет большая отдача...»

И тут меня забрали в армию. Я попал в Германию, в танковые войска на три года, был наводчиком и прошел всю танковую школу. Но тем временем умудрился поступить заочно на режиссерские курсы. И это было моим спасением, поскольку во время службы я начал сочинять режиссерские экспликации. И еще организовал там мощную самодеятельность, ставил спектакли с женами офицеров...

После армии поступил уже на второй курс, к народному артисту СССР, профессору Виктору Ивановичу Коршунову, и там же был педагогом народный

артист СССР Юрий Мефодиевич Соломин. Я был очень активным, и Коршунов стал привлекать меня к режиссуре, делая своим помощником. А на третьем курсе режиссер Виталий Черменёв привел меня в Театр имени Вл. Маяковского к профессору, народному артисту СССР Андрею Александровичу Гончарову. Когда он знакомился со мной, я от волнения и зажима сел нога на ногу с надменным видом и что-то надменно говорил... После чего Гончаров сказал: «Явно — хам! Но взять его надо!» Так я, учась еще на четвертом курсе, оказался в легендарной Маяковке. Но мне ведь надо было еще учиться! И Гончаров говорил: «Что там какой-то институт, когда ты должен в это время быть у меня на репетиции!» А в институте требовали присутствия! И я, конечно, попал в трудную ситуацию, но ничего, выкрутился и даже сумел ни с кем не разругаться. И после



Первый год службы в армии. 1962

института вошел в репертуар театра. Играл в «Марии» А. Салынского, а в «Аристократах» Н. Погодина выходил в образе бандюги под бурные аплодисменты зала. Я придумал своему персонажу маленький букетик фиалок: «Ко мне баба приехала из далекой провинции! Мы начинаем с ней новую жизнь!» — так это были просто слезы в зрительном зале! На эту мою сцену все гардеробщики приходили в зал, чтобы всплакнуть. И я понял, что это кое-что значит...

Конечно, я подружился там со многими актерами. А в то время была сильнейшая труппа: Армен Джигарханян, Евгений Леонов (и Гончаров очень расстроился, когда он ушел к Марку Захарову), Татьяна Доронина, Наталья Гундарева, Борис Химичев, Александр Лазарев, Владимир Самойлов, Светлана Мизери, Анатолий Ромашин, Игорь Охлупин — силаща! И если они тебя, молодого, бра-

ли в компанию, то значит, ты чего-то стоишь. Так приобрелся актерский авторитет.

— *Ходят легенды о бешеном нраве Андрея Александровича...*

— Я очень любил Гончарова. Но мне от него доставалось, он орал на меня будь здоров как. А вот на Джигарханяна — никогда: конечно, тот как клыки свои покажет, так всё... Вообще, у Гончарова были свои запрещенные приемы, которыми он пользовался. Например, вывести актера из нормального человеческого состояния: надо дико взбудоражить его, и тогда он эмоционально может делать открытия, даже для самого себя! У него, например, была масса провокационных оскорбительных слов по отношению и к мужчинам, и к женщинам. Меня он полоскал так: «Что ж ты мне бандюгу никак не можешь сыграть! Кто ты? Ты бездарь! Ты даже матом не умеешь ругаться!» — «Кто? Я не умею матом ругаться?» И вдруг, откуда что взялось, выдаю ему минут на пять такое, чего даже и сам никогда не знал! Он, кстати, был замечательным актером — красивый, могучий. И на репетициях показывал так, что подминал других, никто не мог повторить. И тогда я решил, что никогда повторять его не буду. А то, что он показывает, переведу в актерскую «задачу», к которой буду стремиться, и сделаю по-своему. И стал делать, может быть, не хуже, но по-своему, не мучая себя подражанием.

Да, это были счастливые годы — с Гончаровым! Я взял у него школу, сидел на всех его репетициях, не пропуская ни одной. И получил таким образом прекрасное режиссерское образование.

— *А передалась тебе его манера грозного властителя?*

— Ну, я могу сделать некие вещи «под него», и это будет смешно. Но я понял одну опасность, когда с тобою рядом гениальный человек: он может раздавить. И надо было себя защищать. Надо было придумать систему, чтобы он тебя не раздавил. А он «давил» всех, хотя неко-



С Татьяной Белевич

торые и сопротивлялись. И потому было очень трудно сделать его идеи и его мастерство своими.

В конце 60-х меня пригласил Михаил Калатозов сниматься в знаменитом фильме «Красная палатка». Но Гончаров заявил: «Если будешь сниматься — вон из моего театра!» И я, взвесив все, остался в театре. А в то время меня приглашал и Николай Акимов в свой Театр Комедии, и в Малый звали. Однажды Гончаров назначил меня на роль Морозки в спектакле «Разгром», который ставил Марк Захаров, но потом роль так и не дал сыграть... И наступил момент, когда я вынужден был уйти из Маяковки. Но я очень любил Гончарова, и всё ему простил. Нельзя было не простить, потому что он гений.

Года полтора я был без работы, а потом пришел в Литературный театр ВТО, которым руководила Екатерина Еланская. После его закрытия поступил в Москонцерт. И тут началась новая жизнь, поскольку я стал хозяином своей судьбы. У меня были собственные чтецкие программы, и поэтические, и юмористические, и много чего еще.

— *Как же вы познакомились с Татьяной Белевич?*

— Она приходила на спектакли Литературного театра, там мы и увиделись. Тогда она работала в областном ТЮЗе. А я предложил ей сотрудничество со мной в Москонцерте. И она бросила свой ТЮЗ (сумасшедший поступок!) и пришла ко мне.

— *Влюбилась?*

— Да, у нас возник очень сильный союз мужчины и женщины, глубокое взаимопонимание в творчестве. Мы стали делать собственные спектакли, придумывая ансамблевые аранжировки — получалась русская классика на эстраде. Это было необычайно эффектно. Появились интересные гастроли, куда только мы ни ездили! И тут началась перестройка, и мы перешли на полный хозрасчет, отбеднившись от Москонцерта и создав Московский духовный театр, который потом стал Русским духовным театром «Глас».

— *Как же возникла сама его идея?*

— Получилось так, что Татьяна сделала из меня верующего человека. Я вообще всегда был «нормальным советским гражданином», все мои родственники были коммунист на коммунисте, и сам я — идейный комсомолец. А она — лично стью верующей. И я начал читать Евангелие, которое не сразу было понято... Начал думать о театральной форме религиозных текстов... Все складывалось не сразу, возникало трудно. Мы искали свой репертуар. Начинали с минимума: микрофон — ты — и слово. А я очень увлекающийся человек, и сразу загорелся этими идеями.

Первой постановкой «Гласа» по Патриаршему благословию стало пасхальное действо «Светлое Воскресение», состояв-

шеся 24 апреля 1989 года в знаменитом храме Покрова Богородицы в Филях. Через два года наш театр получил статус государственного, а спустя несколько лет обрел собственную сцену. И за все эти годы «Гласу» удалось преодолеть разрыв между церковью и театром, получить признание Русской Православной Церкви и Патриаршие благословения на высокое служение искусству.

Конечно, сначала никакого помещения у нас не было. На первых порах приютил Дом Советской Армии, кое-что показывали там. Много позже мы получили помещение на Малой Ордынке, в котором долго играли. Потом его у нас отняли, и мы оказались на улице. Какое-то время арендовали здание на Пятницкой, а теперь базируемся здесь, на Большой Татарской, 29. Мы сами это здание оборудовали под театр, сами здесь сделали сцену и все, что нужно.

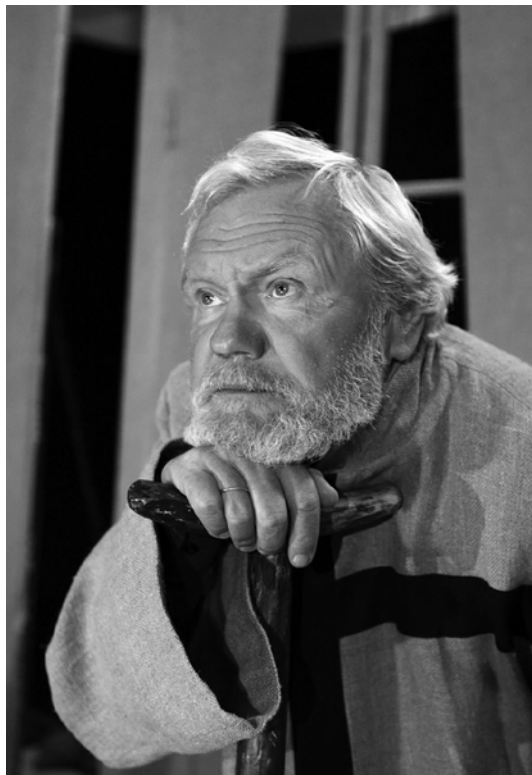
В чем еще была сложность? В том, что сначала актеры к нам идти не хотели, и, чтобы спасти положение, поначалу я вынужден был приглашать к нам людей из самодеятельности. Но потихоньку труппа начала собираться. К нам пришли прекрасные люди: заслуженный артист РФ Евгений Галаев, заслуженная артистка РФ Тамара Спиричева, народный артист РФ Павел Шальнов, Юрий Смирнов. А в последние пятнадцать лет и много талантливой молодежи. Теперь у нас большой репертуар, хорошие перспективы, хорошая труппа, интересная творческая жизнь. Наш духовный наставник — протоиерей Георгий Докукин, который с первого дня окормляет театр.

— *Ваш театр можно назвать авторским?*

— Безусловно. Все наши постановки абсолютно эксклюзивны, сценарии по различным литературным материалам мы создавали сами. Мы всё взяли на себя.

— *У вас огромный репертуар, и все ваши спектакли идут подолгу. Это ваш принцип?*

— Да, мы настолько любим все наши спектакли, что отказываться от них не имеет никакого смысла. Зачем? Ведь их можно увидеть только в нашем театре, и



«Село Степанчиково и...» В роли Фомы Опискина.
Театр «Глас»

больше нигде. Каждый спектакль год от года воспринимается зрительным залом все глубже и глубже.

— *Расскажите о ваших последних премьерах.*

— Это «Александр Невский», посвященный 800-летию со дня его рождения. В основе лежит житие св. Александра Невского, жанр этот очень сложен. Постановила его заслуженная артистка РФ Татьяна Белевич, взяв на себя этот огромный труд. Получился мощный и красивый спектакль.

— *А почему вы решили поставить «Поэму без героя» Анны Ахматовой?*

— Да, это новая линия в нашем театре. И, кстати, продолжающая жанр «Жизни Замечательных Людей» после таких спектаклей, как «Сергей Есенин»,



На репетиции

«Николай Рубцов», «Великая княгиня Е.Ф. Романова».

— *Никита, ты сам — прекрасный актер, я видела тебя во всех ваших постановках...*

— Да, я играю в «Развязке Ревизора», в «Китеже», в «Селе Степанчиково и...», в «Живы будем — не помрем!», в «Великой княгине Е.Ф. Романовой», в «Русском кресте» — везде роли большие. Ведь по первой своей профессии я актер! Кстати, Татьяна Белевич тоже замечательная актриса, тоже много играет на нашей сцене, но ее директорство, а она директор театра, много времени и сил съедает.

— *Ведь ее сын, режиссер Кирилл Белевич, тоже давно ставит на вашей сцене?*

— К тому же он еще прекрасный кинорежиссер. И это очень хорошо, когда в семье все занимаются одним делом. А сейчас и сын Кирилла, Добрыня, учится уже в Щепкинском училище.

— *По ходу жизни ты многое впитал в себя. А как бы ты назвал собственную режиссерскую линию?*

— Это линия режиссера, который служит в русском духовном театре. Взяв любую пьесу, я думаю сначала не о ее социальном сюжете, а о религиозном смысле. Религиозный смысл я ввел и в содержание роли. Я его кодирую и прячу внутрь персонажа. И эта затаенная религиозная основа заставляет зрителя быть подтянутым в зале, заставляет понять, что здесь есть нечто. И в этом громаднейшая перспектива для театра, не только нашего духовного, но и для всего российского театра.

— *У вас особый театр и особая труппа. Наверное, есть и собственные ритуалы в вашей повседневной жизни?*

— Конечно. Это молитва. Мы молимся и перед спектаклем, и перед репетицией. После молитвы все меняется. И репетиция становится более благодатной, исчезают толкание, соперничество, тщеславие, а творческий процесс облагораживается.

Беседовала Ольга ИГНАТЮК
Фото из архива Никиты АСТАХОВА

МАСТЕР, КОТОРОМУ ПОКОРЯЕШЬСЯ

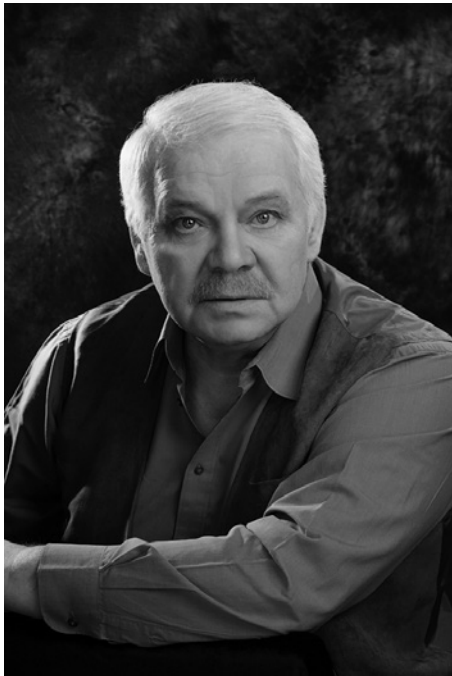
Театральные работы артиста **Нижегородского театра «Комедия»**, заслуженного артиста РФ **Валерия Павловича Кондратьева** неизменно привлекают меня точным и тонким попаданием в характер персонажа, которого он играет. Среди них нет схожих даже в том случае, когда они принадлежат к одной эпохе, одной социальной среде — артист всегда находит особые штрихи к портрету каждого, щедро используя в обрисовке образа черты, выраженные далеко не всегда в словах, но всегда — в мимике, движении рук, пластике и главное: в выражении глаз. Поэтому и следишь за каждым его героем пристально, на каком отдалении от зрительного зала он не находится, боясь пропустить эти мгновения раскрытия чего-то очень важного, порой глубоко спрятанного на дне души.

Едва ли не из первых увиденных мною ролей Валерия Кондратьева стал отставной солдат **Харько** в спектакле «**Хапунь**» **В. Ольшанского** по рассказам **В.Г. Короленко** «**Судный день**» и «**Ночь**», поставленный **С. Лерманом** и **А. Ярлыковым**. Артист буквально покорил, создав в достаточной густонаселенном, затейливо построенном режиссерами действие характер совершенно особый. Его рассказчик сказочной истории словно постепенно входит в нее, становясь персонажем — узнаваемым, с хитрецой, сметливым и не упускающим свою выгоду. И тогда естественно звучит его ответ Черту на вопрос: «Кто здесь лучший человек?» — «Я», — отвечает Харько с полным на то правом...

Яркое, во многом неожиданное представление, в котором смешались мистика и реальность украинско-еврейского местечка, народные верования и события, напоминающие сны, переплавляющие воедино комедийные, фарсовые и драматические на грани трагедии со-

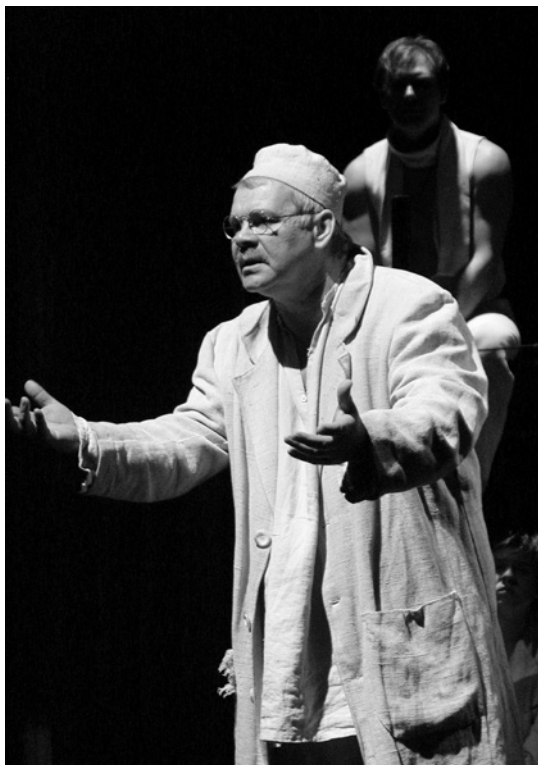
бытия, было блистательно задумано режиссерами и столь же безукоризненно воплощено артистами. И в этой почти сказочной истории Харько, сыгранному Валерием Кондратьевым, отводилось особое место. Внешне непритязательный, не слишком наделенный острым умом, бывший солдат, нанятый шинкарем Янкелем для субботних работ, когда иудеи должны быть заняты исключительно молитвами, он потихоньку присваивает часть денег за проданную водку и живет в свое удовольствие, не страдая ни малыми угрызениями совести. Но, незаметно преобразаясь, превращается в того, кто рассказывает Мельнику легенду о черте по имени Хапунь, ежегодно в Судный день прилетающего, чтобы забрать самого жадного человека.

Валерий Кондратьев





«*Tabernaria*». В роли кавалера Риппэфратта



«*На дне*». В роли Луки

Интонация Валерия Кондратьева словно перетекает от простой разговорной речи к сказке, от нее — к морали, иллюстрируемая действием, но в эти моменты как будто из-под маски начинает выглядывать лукавое лицо человека, лишь кажущегося простым и не слишком умным.

Эти «переходные моменты» можно смело назвать искусством внутреннего перевоплощения, которым Кондратьев владеет поистине мастерски. Его Лука в спектакле «**На дне**», поставленном **Валерием Беляковичем**, едва ли не впервые в интерпретациях горьковской пьесы разными театрами, оказывался человеком, прошедшим не просто длинный, но извилистый, полный противоречий

путь. Он не проповедовал обитателям ночлежки, ничего не навязывал и менее всего был похож на «лукавого старца». Человек твердых убеждений, истинный психолог по своей сути, он точно знал: кому и что надо сказать. Не для успокоения плоти, в которой страх приближающейся смерти равен страху спиться до самозабвения, окончательно потеряв себя или быть забитой на смерть ревнивой сестрой. Лука Валерия Кондратьева манил в никогда не сбывающееся, дарив последнее прикосновение к мечте в мире, где мечты давно исчезли. И это становилось лучшим, ведущим к небытию как освобождению. И возникал в сознании зрителей страшный и необходимый образ того, кто всё знает и обма-

нывает сознательно и во благо. Незабываемый образ, посланный людям, быть может, как облегчение последних испытаний. Исчезновение Луки, такое же неожиданное, как и его появление в ночлежке, едва ли не впервые воспринималось не как страх перед полицией и проверкой документов, которых у него нет (чем это привычно объяснялось), а, скорее, как навеванный «сон золотой», оставляя по себе неуспокоенность и чувство почти мистическое...

А в спектакле «**Tabernaria**», поставленном **Валерием Беляковичем** по «**Трактирщице**» **Карло Гольдони**, **Валерий Кондратьев** представлял **кавалером Риппафратта** тоже очень непривычным — не просто стареющим брюзгой, испытывавшим на своем веку коварство и предательство женщин, разучившимся верить в какие бы то ни было человеческие чувства, а сознательным, «выстрадаанным» женоненавистником, убежденным в том, что никогда не попадетсЯ ни в ка-

кую ловушку. А попаласЯ так, что это перевоплощение артиста оказывалось поистине волшебным! Он сдерживалсЯ до последнего, но — влюбилсЯ, вкладывая в это поначалу тщательно скрываемое, но распускающеесЯ, словно бутон цветка, чувство весь свой молодой, огненный темперамент, все помыслы о возможности счастья. Последнего — о чем, по мысли режиссера, свидетельствовала не только его растерянность, словно у ребенка, но и то сложное ощущение и ее задевшей «шутки», которое ясно проявлялось у Мирандолины. Грустный финал такой веселой истории заставлял испытывать острое чувство жалости к незадачливому кавалеру, оставшемусЯ в одиночестве посреди карнавала на авансцене и словно делившемусЯ своей мимикой, обиженными глазами, разведенными руками с нами, зрителями...

Однозначным лишь на первый взгляд воспринималсЯ и **Хозяин** **Валерия Кондратьева** в «**Очень простой истории**»

«Хапунь». В роли *Харько*



Марии Ладю. Слишком глубоко спряталась его душа под ежедневными заботами о порядке в доме и хозяйстве. С домочадцами он так же сдержан и суховат, как и с животными: заботится — и довольно. Но медленно и неуклонно душа оживает, словно прозревает под грузом событий, и в финале перед нами предстает человек, в котором пробудилось то главное, для чего он родился на свет...

Нельзя не сказать и о том, что Валерий Белякович нашел в Валерии Кондратьеве своего рода alter ego. Глубоко оценив масштабный талант артиста, оценив его как многогранную и глубокую личность, именно Кондратьеву дал он роль **Пигмалиона** в спектакле «**Куклы**» по мотивам пьесы **Хасинто Грау**. Этот персонаж появляется в самом финале с монологом, который Белякович написал от себя и для себя, играя в **Московском театре на Юго-Западе** роль Пигмалиона.

Страстный, горький, наполненный живой болью, этот монолог посвящен сегодняшнему дню театра, переживающему сложные времена. Возможно ли подменить артистов с их мыслями, чувствами, разнообразием талантов марионетками, исполняющими волю того, кто ими правит? Нужен ли такой театр? Что он может дать людям?.. И в интонациях Валерия Кондратьева, спокойных, но словно пылающих изнутри, звучат как будто слившиеся два голоса — его собственный, выстрадавший, личный, и ушедшего из жизни Валерия Беляковича, которого артист высоко ценил...

В спектакле «**Затмение солнца**» по пьесе **Нины Прибуктовской** в постановке **Вадима Данцигера Сталин** Валерия Кондратьева не наделен, а скорее, обозначен внешне узнаваемыми чертами: усы, серый китель, трубка, неторопливая речь с небольшим акцентом. В рецензии московского критика **Валенти-**

«Очень простая история». Хозяин — В. Кондратьев, Сосед — С. Бородинов





«Затмение солнца». Сталин — В. Кондратьев



«Куклы». В роли Пигмалиона

ны Фёдоровой справедливо отмечалось, что в каждом новом появлении на подмостках все большие «сила и мощь исходят от его коренастой фигуры, такое спокойствие Хозяина страны, людей, ситуаций. Страх и благоговение перед ним рождаются от внутреннего понимания этим человеком своего права управлять окружающим миром». Манера его разговора почти нарочито нетороплива, безэмоциональна, но каждое слово, подобно ядру, тихо падает, парализуя волю окружающих.

И здесь манера существования в пространстве сцены у Валерия Кондратьева самобытна и нова: ни одного лишнего движения, повороты головы словно

зомбируют собеседника, подчиняя его своей воле. Страх и сверхпочтение сливаются в непонятное, но одинаково пугающее всех чувство. Используя минимум пластических и мимических свойств, Валерий Кондратьев создает образ яркой и страшный...

О замечательном мастере Валерии Павловиче Кондратьеве хочется размышлять и писать еще очень много, фиксируя не уходящие с годами и десятилетиями сильные, глубокие впечатления от его игры...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены Театром «Комедия»

НАТАЛЬЯ БОРОВКОВА: «ТЕАТР ПОКАЗАН ВСЕМ»

В ТЮЗе им. А.А. Брянцева есть свои легенды: образ заслуженной артистки России **Нatalьи Боровковой** с теплотой и нежностью отзывается в сердцах зрителей. **50 лет** актерской деятельности — большая, насыщенная творческая жизнь. Ученица **З.Я. Корогодского** была занята во всех знаменитых спектаклях мастера: «**Наш цирк**», «**Наш, только наш**», «**Наш Чуковский**», «**Месс Менд**», «**Открытый урок**» и других. Снималась в культовых фильмах «**Заячий заповедник**» и «**Кончина**», является лауреатом премии «**Золотой Софит**» за роль **Мирской** в спектакле «**Учитель ритмики**». Сейчас в репертуаре актрисы восемь спектаклей. Она играет нежную и трепетную **Арину Власьевну** в «**Отцах и детях**» по инсценировке **А. Шапиро** романа **И.С. Тургенева**, энергичную и чувствительную **Алёнку** в «**Денискиных рассказах**» **В. Драгунского**, сложную и многогранную **мисс Полли Харингтон** в «**Поллианне**» **Э. Портер**, запутавшуюся в своей жизни **Училку** в спектакле «**Как тебе такой тятя, Илон Маск?**» по пьесе **Полины Коротыч и Маши Всё-Таки...** В прошлом сезоне актриса приняла участие в спектакле «**Время и место**» **Андрея Слепухина**, погружающем в историю становления ТЮЗа.

— *Наталья Леонидовна, как в вас зародилась тяга к театру?*

— Я выросла в среде музыкантов. Дед — один из первых дагестанских композиторов, писал музыку в 1920-е годы. Он владел всеми инструментами, создал пять опер, замечательно пел и даже собрал свой коллектив. Мама играла на фортепиано, прекрасно танцевала, была директором музыкальной школы. Словом, в нашей семье творческое начало сформировалось еще до меня. Впервые я вышла на сцену в Каспийске в Доме офицеров в три года: на празднике танцевала номер под «Итальянскую польку» Рахманинова, который поставила мама, и она же мне и аккомпанировала. Хотела быть балериной, мама была мне примером. Однако меня не приняли в Вагановское училище, и я стала посещать драматические, танцевальные кружки, и из этой системы уже не выходила. В школе занималась в студии для старшеклассников у Сандро Товстоногова. Он обволакивал нас театром, даже водил на встречу с Марселем Марсо в Учебный театр на Моховой. Родители поддержали мой выбор, а моя школьная учительница Елена Викторовна Назаро-



Наталья Боровкова

ва, которая потом занималась архивом театрального института, посоветовала идти именно в ТЮЗ. Она меня очень верно направила.

– Когда началась работа на профессиональной сцене?

– Отучившись четыре месяца, мы вышли на Большую сцену ТЮЗа в спектакле «Наш цирк», в котором был занят старший курс и несколько актеров театра. Авторами спектакля были наши педагоги и режиссеры Корогодский, Фильштинский, Додин. У нас с Лёней Михайловским был свой номер – канатоходцы Хаджа Бей и его дочь Наташа, – которым мы открывали спектакль. Мне было откуда черпать впечатления, ведь в Каспийске на прибазарной площади натягивали канат, и я наблюдала это завораживающее, страшное, любопытное действие. Спектакль «Наш цирк» стал новой волной в театральном мире, настоящим открытием: на каждом курсе студенты занимались упражнениями по наблюдению, но никто не выводил это на профессиональную площадку. Потом начались вводы в репертуарные спектакли ТЮЗа. После первого курса мы поехали с Львом Абрамовичем Додинным в лагерь «Регал» под Приозерск, там репетировали спектакль Бориса Голлера «Модель 1868». В начале второго курса сыграли этот спектакль на Большой сцене театра.

– В каком ключе работал Корогодский со своими студентами?

– Зиновий Яковлевич Корогодский работал только с актерской природой: если ты двигался в верном направлении, он просто подсказывал, куда идти. Иногда довольно жестко. Он вытаскивал из нас личностное начало, которое может сработать в тех или иных обстоятельствах, воспитывал чувства. Моя первая роль как дипломированной артистки – старушка Знобишина в спектакле «Весенние перевертыши». Такое назначение меня поразило. Я – лирик, никогда не думала о характерных ролях. Зиновий Яковлевич нащупывал в нас нашу индивидуальность. Острохарактерное существование мне не было дано, но я через себя вытгивала все, что чувствовала по этому поводу.

– Кто стал вашим наставником, когда вы пришли в театр?



В спектакле «Наш, только наш...»

– Ирина Соколова, как была мне близка, так и осталась до сих пор. Антонина Шуранова была очень влиятельной, честной и справедливой, доброжелательно помогала начинающим артистам. Борис Самошин – это просто любовь. С ним сложились прекрасные партнерские и человеческие отношения. И, конечно же, всегда нашими наставниками оставались педагог курса Лев Абрамович Додин, проводивший с нами каждый день (мы были его первыми студентами!) и Зиновий Яковлевич Корогодский – наш мастер, главный режиссер ТЮЗа, который вел театр в указанном направлении вместе с художественным советом.

– Сейчас вы активно сотрудничаете с молодыми режиссерами. В «Сказке о потерянном времени» Ирины Кондрашовой играет роль бабушки, пытающейся выйти на контакт со своим внуком. Что для вас значит цифровой мир?



«Месс Менд». В роли Вивиан Ортон



«Сказка о потерянном времени». В роли Бабушки

– Начну издалека. На Моховой жила женщина, она была больна – разговаривала сама с собой и при этом сильно жестикулировала. Сейчас в мире происходит то же самое: люди идут в наушниках, а зимой этого не видно, разговаривают, хихикают, сосредоточенно слушают оппонента. В этом заключается абсурд нашей жизни – больной человек и супер здоровый, продвинутый, внешне неразличимы. Но самое главное для меня в том, что телефоны отвлекают от непосредственного общения, и это обидно. Я с уважением отношусь к современным приспособлениям, но мне хочется общаться глаза в глаза. Этого же не хватает и моей героине.

– *В спектакле Олега Христовского «Как тебе такой театр, Илон Маск?» вы играете учительницу, которая совершенно не нацелена на контакт с детьми. Вы оправдываете ее? И каким должен быть учитель?*

– Моя героиня – непростой персонаж, но я ее, конечно, только защищаю. Ее первое появление – пьяной, возможно, не от хорошей жизни. Я придумала, что

она мать одиночка, и ей очень тяжело тянуть детей. Ее главная задача – выстоять. Конечно, учитель должен воспитывать лично, индивидуально, это – профессия, и надо ее любить.

– *В спектакле Андрея Слепухина «Время и место» актер поставлен в весьма непривычные условия существования, погружен в непосредственный контакт со зрителем. Сложно ли вам работать в таком жанре?*

– Андрей Слепухин поставил условие: не нужно никого и ничего играть, необходимо пропускать текст через себя и просто вести рассказ, создавать эффект сопричастности. Я очень боюсь зрителя, если нахожусь не в образе, общение дается мне тяжело – четвертую стену никто не отменял. Способ существования был для меня сложен, я никогда так не работала. Даже выход в зал в классическом спектакле – непривычный для меня момент. Это далось не сразу, но я очень благодарна Андрею за новый для меня опыт. Я люблю эксперименты, всегда завожусь, оживаю. Про себя спектакль на-



«Денискины рассказы». В роли Алёнки

«Иудушка из Головлёва». В роли Улиты



зываю путешествием. От зрителя в этой постановке очень многое зависит: сиюминутное общение преподносит сюрпризы — зрители задают неожиданные вопросы, подходят с благодарностью. В этой работе я встретила с нашей молодежью, мы разбирали различные аспекты творчества в соприкосновении с нами как с личностями. Происходило плотное общение, я больше узнала о них, а они — обо мне, и мне это приятно. У нас сложилась симпатичная, на мой взгляд, компания.

– *Погружение в историю обновило восприятие театра?*

– Конечно, я знала об Александре Александровиче Брянцеве из рассказов стариков, отзвуков прошлого, книг, и всегда с огромным уважением относилась к нему. Но когда осознала, сколько мытарств пришлось ему перенести и чего стоило построить театр, испытала потрясение. Время было безумное — надеть нечего, есть нечего, холод, а Александр Александрович Брянцев делает театр, подкармливает беспризорников, которые становятся одними из первых делегатов ТЮЗа. В результате они пригреблись в театре, получили образование, выросли людьми. Словом, театр напрямую реализовал свою воспитательную функцию. Почему существовала педагогическая часть? Почему мы ездили по школам? И дети для нас играли концерты. Они тянулись в театр, это была такая крепкая связь, взаимная необходимость школы и театра.

– *Что, на ваш взгляд, важно сохранить в ТЮЗе?*

– Для меня это дом: я здесь родилась как человек, выросла до своих лет и даже замуж вышла в фате из «Мухи-Цокотухи». Для нашего театра важна студийность, ансамблевость, человеческие связи. Мы друг друга уважаем, в театре большая занятость. Хорошо играть главные роли, но ансамблевость и общность дают особую ауру. Я, например, обожаю выходить в спектакле «Конек-Горбунок» в народе, потому что мы друг друга видим, понимаем,



«Время и место». В роли Педагогессы

о чем поем и что хотим сказать зрителю. Вместе мы — кулак, а когда кто-то тянет одеяло на себя, важные нити теряются.

– *Наталья Леонидовна, как вы считаете, театр показан всем детям?*

– Театр показан всем, но может произойти отторжение. Все зависит от того, на что пригласили ребенка, что именно в этот период становления ему важно. Наш театр от 7 до 70, и в любой период времени необходимо, чтобы спектакль соприкасался с тем, чем человек дышит, что в нем отзывается. В гаджет ты погружаешься и пропадаешь, а в театре, наоборот, раскрывается человеческая личность, зарождаются чувства.

Елизавета РОНГИНСКАЯ

Фото предоставлены автором

СМЫСЛ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

История Государственного театра юного зрителя Республики Саха (Якутия) неразрывно связана с именем народного артиста Республики Саха, заслуженного работника культуры Российской Федерации, лауреата премии Правительства России имени первого русского актера Ф. Волкова **Алексея Прокопьевича Павлова** и его верной сподвижницы и супруги **Матрены Степановны Павловой**. 2022 год для Алексея Прокопьевича особенный: 1 октября ему исполнилось **65 лет**, а респу-

Алексей Павлов



бликанскому ТЮЗу — 30. За три десятилетия театр претерпел немало реорганизаций и перемен, связанных с ярким творческим потенциалом Алексея Павлова. Его многогранный актерский талант охватывает огромный диапазон от комедий до классических трагедий и психологических трагикомедий. При этом он — режиссер с особым видением и авторским почерком, талантливый художественный руководитель своего театра.

История создания ТЮЗа уникальна уже тем, что все происходило в начале 1990-х, в самый разгар глобальных перемен в обществе. Небольшой творческий коллектив колесил по своей необъятной республике и в непростое время радовал зрителей, даря положительные эмоции. Благодаря титаническим усилиям Алексея и Матрены Павловых и при поддержке первого президента Республики Саха (Якутии) **Михаила Ефимовича Николаева**, который высоко ценил их работоспособность и творческую отдачу, на карте дальневосточного региона появился **Государственный театр юмора и сатиры Республики Саха (Якутия)**.

В 2002 году в труппу влились выпускники **Московского высшего театрального училища им. М.С. Щепкина**, а также молодые артисты из других учебных заведений. С 2002 года театр стал участвовать и побеждать в международных и российских фестивалях и конкурсах. Тогда же впервые выехал на фестиваль со спектаклем **«Захотевшие ребенка П. Ойунского в постановке Валентины Якимец** и стал лауреатом **Международного фестиваля тюрко-язычных театров «Науруз»** (Казань, Республика Татарстан). Эта работа стала визитной карточкой молодого театра, а главную роль в ней исполняет Алексей Павлов. В дальнейшем постановка становилась лауреатом на **Республиканском театральном фестивале «Желанный берег...»** в



«Ричард III». В роли Ричарда III

самой престижной номинации «За лучший спектакль» (2003), на IV Открытом театральном фестивале-конкурсе «Золотой конек» (Тюмень, 2004), на II Международном театральном форуме «Золотой витязь» (Москва, 2004).

Осенью 2003 года театр успешно выступил на 15-м Каирском международном фестивале экспериментальных театров (Египет) и был отмечен в номинациях «Лучшая мужская роль» — Федот Львов, «Лучшая женская роль» — Анна Флегонтова, «Лучшая коллективная работа» со спектаклем «Предчувствие» — режиссер-постановщик Сергей Потапов. На Республиканском фестивале «Желанный берег...» художественный руководитель театра Алексей Павлов стал победителем в номинации «Лучшая актерская работа в драматическом спектакле» за исполне-

ние роли Журдена в «Полоумном Журдене» по пьесе М. Булгакова (режиссер Карл Сергучев). На IV Международном фестивале «Молодые театры России», проходившем в 2005 году в Омске, театр был назван одним из лучших.

1 марта 2008 года по распоряжению правительства республики театр переименовали в Государственный театр юного зрителя Республики Саха (Якутия). Время поставило перед коллективом новые задачи. Воспитание и формирование духовных ценностей подрастающего поколения — важнейшая цель не только для творческих коллективов, но и всего общества. По инициативе Алексея Павлова в театре появились новые проекты — «Привлечение детей, попавших в трудную жизненную ситуацию, к театральному искусству», «Спектакли по школьной



«Костюмер». В роли сэра Джона

программе», «Театр и школа», «Театр и Олонхо», «Сохранение языка и культуры народов Якутии», «Пусть всегда будет Я», «Дети играют для детей», «Сказки нашего детства», «Новая драма».

По инициативе художественного руководителя ТЮЗа в 2012 году в Якутии стартовал благотворительный фестиваль детских театральных студий «Солнечный круг» для детей с ограниченными возможностями. Тогда же успешно прошел заочный республиканский театральный фестиваль «Народные театры — детям», объявлен республиканский конкурс написание пьес для детей и юношества. С 2013 года театр проводит детский театральный фестиваль дошкольных и школьных театральных коллективов им. Айталины

Ильиной «Лучик солнца» во время гастролей по районам республики, и с каждым годом в это событие вовлекается все больше детей. Так, в 2018 году только в одном Вилюйском улусе в нем участвовало более 600 человек.

Алексей Павлов добился финансирования на проведение **Всероссийского фестиваля театрального искусства для детей «Сказки на земле Олонхо»**, который прошел в октябре 2012 года на очень высоком творческом и организационном уровне, порадовал юных зрителей Якутии и стал настоящим праздником детского театра. Наиболее значимые, интересные и важные театральные события в Республике Саха тоже связаны с именем Алексея Павлова. Благодаря его усилиям Якутский ТЮЗ сегодня один из самых перспективных и ярких коллективов. Алексей Проккопьевич уделяет серьезное внимание повышению мастерства актеров. За последние годы ведущие молодые артисты театра прошли обучение в **летней школе СТД РФ**, которая дает мощный импульс для самосовершенствования.

В то же время Алексей Павлов замечательный, яркий, глубокий артист, которому подвластны любые роли. Российские театральные критики всегда отмечают его редкое дарование.

Александр Вислов (Москва) о спектакле «Король Беранже...» Э. Ионеско: *«Попадать в болевые точки зрительного зала — это удивительное свойство великой драматургии. В якутском спектакле меня больше всего поразило исполнение заглавной роли Алексей Павлов. Это потрясающая, выдающаяся актерская работа».*

Андрей Пронин (Санкт-Петербург): *«Работа Алексея Павлова в спектакле «Король Беранже» — очень сильная актерская работа. И вообще спектакль «Король Беранже» Э. Ионеско звучит очень современно, любопытно и с глубоким смыслом. Игра актеров заразительна и выразительна. И невозможно было не увлечься этой историей...»*

Сегодня республиканский ТЮЗ известен далеко за пределами Якутии. Моло-



«Король Беранже...»
В роли короля Беранже I

дая, талантливая, мобильная труппа, выпестованная креативно мыслящими руководителями, постоянно находится в творческом поиске, каждый год вписывая в свою историю новые страницы. В 2008 году театр стал членом **Международной Ассоциации театров для детей и подростков (АССИТЕЖ)**. Художественный руководитель театра Алексей Прокопьевич Павлов и директор театра Матрена Степановна Павлова являются членами **Международного института театра ИТИ при ЮНЕСКО**, в 2008 году участвовали в **32-м Всемирном конгрессе в Мадриде (Испания)**, в сентябре 2011 года – в **Сямыне (Китай)**, в ноябре 2014 года побывали на **34-м**

Всемирном театральном форуме Международного института театра (ИТИ) при ЮНЕСКО в Ереване (Армения).

Коллектив театра сердечно поздравляет Алексея Прокопьевича с замечательной датой и желает неиссякаемого творческого горения, исполнения всех будущих замыслов и устремлений на благо процветания Государственного театра юного зрителя Республики Саха (Якутия), который стал для него смыслом жизни. И, конечно же, счастья, вдохновения и семейного благополучия!

Надежда ПАВЛОВА
Фото предоставлены театром

И СЛУЧИЛАСЬ У НИХ ЛЮБОВЬ

Народ в Саратове ходит «на **Таню Чупикову**». Ведущую актрису двух театров — **ТЮЗа имени Ю.П. Киселева** и **Театра драмы для детей и молодежи «Версия»**.

Наша Таня. Никаких званий. Народная артистка Японии, как шутили друзья-актеры на ее бенефисе. Годы летят, и уже готов капустник к новому чупиковскому юбилею. «*Девушка с японскими глазами, / Как вас занесло в такие дали? / Не сидеть бы вам под образами, / А у Фудзи жить, надев сандалии*», — пишут восхищенные поэты. Татьяна любит японскую культуру давней любовью. Создала в **Восточно-Европейском лицее** детский театр «**Асахи**», ставший лауреатом международного конкурса, сыграв на японском языке «**Сказку о рыбаке и рыбке**», на русском — японские сказки. Од-

«Русалка». В роли Русалки. Театр драмы для детей и молодежи «Версия»



них кимоно нашла тогда Татьяна Павловна штук пятьдесят. Когда она ушла из лица, закончился и театр.

Чупикова — превосходный педагог. Много лет вместе с **Виктором Сергиенко** вела актерский курс в пединституте. Некоторые выпускники теперь играют с ней в «Версии». Есть ее ученики и в ТЮЗе Киселева, и в Москве. Учила драматическому искусству в школе современной хореографии «**Антре**». Получив диплом искусствоведа, поставила спектакль по «**Сказкам чайного домика**» — японским, разумеется. А бесконечные театральные проекты Чупиковой с детьми с проблемами развития, поддерживаемые СТД РФ?..

Но прежде всего Чупикова — Актриса. Ученица самого **Юрия Петровича Киселева**, **Ошеров** был педагогом ее курса. Закончила театральное училище 44 года назад и пришла в детский театр. Навсегда. На сцене она всесильна. Может насмешить глупой и чванливой **Ревизоршей**, растрогать исповедью одинокой души чеховской **Шарлотты**, вызвать восхищение изобретательностью **Москалевой**. Кто еще так часто меняет носы и маски, не боясь выглядеть нескладной и толстой? Переиграла всех «бабаёжек» в родном ТЮЗе и у Виктора Сергиенко — художественного руководителя театра «Версия» и мужа. — Море бабьев и всякой «нечисти». Муж дает мне все время эти роли, наверное, я «недораскрылась» в них. Но попадают и приличные женщины, — смеется Татьяна.

Ворчливая **Голубка** («**У Ковчег в во-семь**» **Ульриха Хуба**) — одна из любимых ролей. Комично-суровый страж порядка в желтом плаще с рупором наперевес. Она же — усталое существо в капоре и пеньюаре, трогательное в финале: всех спасла, забыв о своей паре. Чупико-



«Святая Иоанна». В роли заводчика Грэхема. ТЮЗ им. Ю.П. Киселева

ва комедийная актриса и мастер психологического рисунка. В спектакле по пьесе **Н. Птушкиной «Браво, Лауренсия!»** комизм актрисы притушен. И столько в ее героине материнской нежности к чужому ребенку в лабораторном эскизе «**Бесконечный апрель**» **Я. Пулинович**, в котором Чупикова показала женщину, замученную болезнью отца. Не глядя, она красит губы, замазывая пол-лица, и в этом угадывается трагический подтекст.

Для актрисы важна тема Великой Отечественной войны. Каждое 9 мая — музыкально-поэтические композиции с партнером **Владимиром Кабановым**. Честный спектакль о войне по лейтенантской прозе **В. Кондратьева** поставила и сыграла там сама Татьяна.

Ее талант самобытный, природный, ограниченный киселевской школой и бесценным театральным опытом. «Здесь мой дом, мои люди, с которыми я люблю выходить на сцену, люблю ругаться,

люблю мириться. И с которыми люблю жить», — говорит Татьяна и рассказывает о своих истоках. Так, что лучше послушать ее.

Как начиналось

«В Агафоновке рядом с нами были интернаты: для престарелых, для инвалидов и для детей. И я думала: как же хорошо, что я не старуха, руки-ноги целы, родители есть... Тут отец нас бросает, мне 10 лет, я на нервной почве теряю в год по единичке зрения. К 16-ти минус шесть было...

С соседской Олей мы придумывали истории про Бабу Ягу и Водяного. У дома росло дерево с вытянутой веткой. Повесили скатерть, пригорок — сцена. Это мой первый театр. А в пятом классе поставили песку про мальчика-грязнулю. Потом устроили суд над клопом. Я поставила «**Золушку**» и играла **Принца**. Прихожу за костюмами в ТЮЗ и панто-



«Маленькая Баба Яга». В роли Румпунпель. ТЮЗ им. Ю.П. Киселева

мимы им разные показываю: свидание под фонарем, пьяный домой идет.

Занимала первые места в чтецких конкурсах, по радио выступала. Но знаменитая **Наталья Сухостав** в свою студию меня не брала. Тут открылась студия на другом конце города. Зал не отапливается. Руководитель велит мне: «Кричи, взбываясь на лестницу!» Как не закричать от холода?! Через год поступила к Сухостав. Она давала мне характерные роли в **«Снежной королеве»**, **«Двенадцати месяцах»**. Очень я ее боялась. Один раз опоздала и вру, как сволочь, что бабушка упала. Наталья Осиповна не перебивает, слушает. Может, думает, «вранье» в профессии мне и пригодится.

«Не говори, что сухоставская», учили меня, когда поступала в училище. Там любят начинать с «чистого листа». Подобрала отрывок из **«Не стреляйте в**

белых лебедей». Своими словами пересказывала, но с каким упоением! Киселев все кивал, кивал. А потом говорит: «Деточка, текст все же подучить надо». Перед экзаменом по вокалу мама полночи меня учила, как барыню с платочком петь-плясать... Начинаю петь, а Киселев говорит: «Хватит, не надо» — «Как не надо, меня мама всю ночь учила!» Все «ха-ха-ха», я и выдала им. Рыдая, звоню Сухостав: «Наталья Осиповна, знаете...» — «Деточка, успокойся, на следующий год...» — Я, подвывая: «Меня приняли-и!..»

Мы были первым киселевским набором. Занимались в училище, мастерством актера и сценречью — в театре. 16 человек потом взяли в труппу. На курсе я сыграла **Ольгу** в **«Трех сестрах»**, две характерные роли в **«Акулине»** (по **«Барышне-крестьянке»**). А первая



Т. Чупикова ставит спектакль с детьми

моя роль в театре – в «Женитьбе Бальзаминова». Там были сестрички перерзлые, Анфиса и Раиса. Ошеров поставил «Маленькую Бабу Ягу» Пройслера, легендарный спектакль. Я до сих пор там злая колдунья Румпунпель. Так, говорю, меня и положите потом, с носом и гримом...

Но приходилось и доказывать право на роли. У Юрия Петровича были «свои» актеры. В «Чайке» меня распределили на Горничную. А я хотела Машу. Володя Рябов подал заявку на Медведенко. Начинаем репетировать, показываем Киселеву. «Ну что ж, деточки, поработайте еще». Год работаем, «сдаем» каждые три месяца... Если б не заболела исполнительница, до сих пор показывали бы. В «Кабанчике» Розова я тоже подавала заявку. Сдала отрывок, Киселев сразу сказал: «Шей костюм». У Шек-

спира в «Как вам это понравится» моя роль была бессловесная – любовница Оселка, но такая смешная: мы с Сергеем Сосновским вволю похулиганили. Я все свои роли люблю, до последней.

Явление героини

Как-то Николай Горобец (актер и режиссер «Версии», тогда – Учебного театра при театральном факультете) попросил «покидать» с ним текст за Экономку в «Скандалном происшествии с мистером Кэттлом и миссис Мун». Потом говорит: пробуй главную героиню. Прихожу в «Версию», у меня очки индийские, модные. Коля спрашивает Сергиенко: «Ну как?» Сергиенко говорит: «Очки подходят...» Я осерчала: «Вы меня просите сыграть что-то серобурмалиновосиреневое с оттенками!» Еще раз пробуем. «Ну, как раз и получилось серо-



«Дядюшкин сон». В роли Москалевой.
ТЮЗ им. Ю.П. Киселева

бурмалиновое с оттенками». И вот я играю в спектакле миссис Мун, дезабилье. Белье «модное» своими руками шила. Постановку записало местное ТВ. И вся Агафоновка увидела мое дезабилье. Мама кричала, что я ее опозорила.

Тут и Киселев заинтересовался: «Что это за «Версия»?» Я понимаю, что уже «уволена». На стороне нельзя было работать. Взяла его за пуговицу и говорю: «Юрий Петрович, вы такая мощная личность! И я хочу не замыкаться на

одном». Говорю, говорю... Он думает: «Сейчас оторвет пуговицу, зараза!» А у меня слезы градом: конец!.. Но прошел день, второй...

«Чудную бабу» Сагур в «Версии» мы репетировали по четыре часа четыре фразы. Ни один спектакль потом не повторился. Там такой «воздух» был... На курсе народной артистки России **Риммы Беляковой** сыграла **Вассу Горького**. За шесть репетиций ввелась, просто жила тогда в театре.

Владимир Рецептер, известный актер и пушкинист, хотел делать «Русалку» вместе с Сергиенко. Мы ждали его, ждали... «Это же женский материал!», — в итоге решил Сергиенко и поставил со мной. Финал у Пушкина открытый. Я не утягиваю Князя на дно, как в опере, а убиваю хлыстом — за дочь. Мы нашли метафору: подвижный круг света на черной сцене.

Повезли спектакль на Пушкинский театральный фестиваль. Связали мне костюм из черной мочалки. Большой трагедии в моей жизни не было. Надеваю костюм и теряю голос. Аллергия. Думаю, простуда, хлебу коньяк. Играю без голоса, песни фольклорные — целых пять! — не пою. Приехать и так опозориться... Виктору вручают приз за режиссуру — огромный самовар. Прихожу на вручение и пою песню Русалки. Подходит мужчина: «Господи, я дал бы вам первый приз...»

С пушкинской героиней приключений было много. Как-то в Учебном театре настоящий снег пошел. На крыше люк не закрыли. Играю в одной рубашке — в итоге двустороннее воспаление легких. Или отправляют на конкурс актерской песни в Нижний. Попадаем в ливень и холод, я в босоножках, сразу ужасный кашель. В Саратове фестиваль фольклористов с тем же репертуаром. Умудрилась на сцене не закашляться — тут же свалилась, как курица с отрубленной головой. Снова воспаление. А надо с «Русалкой» в Волгоград ехать. Ходила



«Мнимый больной». Арган — Ю. Ошеров, Белина — Т. Чупикова. ТЮЗ им. Ю.П. Киселева

«Уковчега в восемь». В роли Голубки. ТЮЗ им. Ю.П. Киселева





«У нас все хорошо». В роли Божены. ТЮЗ им. Ю.П. Киселева

к осине, молила забрать всю хворь, у березы и дуба сил просила. Выступила!

И сейчас в жизни Татьяны Чупиковой два театра, две недавние премьеры в «Версии» (Полина Андреевна в «Чайке» А.П. Чехова и Сваха в «Женитьбе» Н.В. Гоголя) и множество характерных ролей в эскизах современных пьес в ТЮЗе. Получила медаль Пушкина «за создание высокохудожественных образов».

Отличная пара мужу, знатному рыбаку. Нафаршировала на наших глазах огромного леща, сняв с него кожу, как перчатку — легко и артистично. Когда Виктор Владимирович ловил крошечных рыбешек, Татьяна жарила их на электроплитке в островном домике и зазывала всех

на «сухарики». Любит с внуками (четверо!) похулиганить. «Удивительное ощущение, что мы не пожилые», — говорит она. Или 65 лет не возраст для *perpetuum mobile* по имени Таня?

На бенефисе актриса пела совершенно японским высоким голосом, а в финале все сбежалось к широкой Таниной груди, где всегда можно поплакаться в жилетку и посмеяться от души. Тут явился режиссер, у которого Татьяна сыграла в ночной «бродилке» пародию на всех платиновых блондинок. Она двинулась к нему с порывом огнедышащим. Прямо «Двенадцать стульев», в инсценировке которых Чупикова великолепна.

Ирина КРАЙНОВА

Фото из архива Татьяны ЧУПИКОВОЙ

НЕОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО

Саха академический театр имени П.А. Ойунского на протяжении многих десятилетий был и остается жемчужиной не только Республики Саха (Якутия), но и всего пространства бывшего СССР и других стран. Обладая неповторимым творческим почерком, завидным уровнем труппы, постоянным достойным молодым пополнением, которому из рук в руки передают свое мастерство артисты старших поколений, он вызывал особенный интерес с 1982 года. Тогда в первые июньские дни состоялась премьера спектакля «Желанный голубой берег мой...» по повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря». Это стало событием для всей страны — выпускники якутской студии Щепкинского театрального училища (среди них был и Андрей Борисов, позже завершивший учебу в ГИТИСе на режиссерском курсе Андрея Александровича Гончарова) играли этот потрясающий спектакль, поставленный Борисовым, несколько десятилетий, всякий раз поражая и завораживая своей энергетикой, тщатель-

ностью проработки каждого характера. И происходило это при несменяемом составе, но возраст артистов никем не замечался...

Кто-то может искренне удивиться: почему же в таком случае текст о приезде гостей из далекого Якутска в начале октября в Москву в связи со 100-летием Якутии, ставшей в 1922-м Советской республикой, и с другой юбилейной датой, которую никто не называл — 40-летием поначалу режиссером, затем главным режиссером, а потом и художественным руководителем театра Андреем Борисовым, озаглавлен именно так? Отвечаю: потому что мы увидели то, что носило некогда название театральной большой формы. Сегодня так называют почти любой спектакль, поставленный в любом театре на главной, большой сцене, на зал, вмещающий сотни, а порой и тысячи зрителей. А смысл этого понятия был еще недавно несколько иным. Не стану перечислять имена режиссеров, которые этим стилем владели — их было немало, но учитель Борисова, Андрей Гончаров обладал им в полной мере. Для масте-

«Король Лир». Сцена из спектакля





«Король Лир».
Лир — Е. Степанов

ра броская, яркая, масштабная форма театрального зрелища не существовала «по соседству» с глубоким общечеловеческим смыслом, требующим предельно точного раскрытия характера и поступка каждого персонажа, будь он главным или эпизодическим. Природа русского психологического театра, органически включающая в себя национальные черты, помноженная на синтез времени прошедшего и настоящего (если речь идет о классике), вызывающая к сомыслию и сочувствию, по мнению А.А. Гончарова, не могла и не должна была выражаться тускло, стерто, неопределенной скороговоркой. Между деликатным шепотом и надрывным криком Гончаров неизменно выбирал крик — отчаянный или радостный, счастливый или скорбный. И каждое мгновение на сцене должно было обернуться **событием**: это было одно из любимых определений Мастера.

В таком плане каждый спектакль Андрея Борисова доказывает не просто верность Учителю, но твердо усвоенный путь, которому он не изменил ни разу. От «Желанного голубого берега моего...» его режиссерский путь лежал через такие этапные спектакли, как «Кудангса Великий», «Николай Дорогунов — дитя человеческое», «Король Лир», «Кыыс Дэбийей», руководствуясь формулировкой Андрея Гончарова в «Режиссерских тетрадах» о том, ка-

кие качества необходимы для главного режиссера: «Плодотворно единство сильной воли, четкой программы, выраженной художественной индивидуальности нового руководителя с тем живым и ценным, что накоплено коллективом в прошлые годы». Именно так работал Андрей Борисов на протяжении десятилетий над более чем тремя десятками спектаклей в своем театре, в **Русском театре Республики Якутия**, в **Оперном национальном театре**.

Он искал и обрел удивительное сочетание европейских и фольклорных традиций в русле психологического театра, не имеющего границ. И в основе разработанного режиссером метода нет эклектизма — мастерски и точно возникает целостность, сплетенная из поэтики мифов и преданий, верований и ритуалов, бытовой достоверности и высокой метафоричности.

Четверть века спустя после премьеры привезенный в Москву спектакль «Король Лир» стал ярчайшим свидетельством непутuskневшего, а, возможно, ставшего более актуальным глубочайшего философского смысла в театральном воплощении (художник **Геннадий Сотников**). Много лет мечта о создании эпического театра олонхо, увлеченно рассказывая о нем, Андрей Борисов все же не мог словесно определить непосвященным: что же это означает. В одном из давних интервью режиссер говорил:

«Олонхосут – это певец нашего эпоса. Так вот, олонхосуты говорят, что они не сочиняют. У них есть выражение: “Этитэр!”, что означает: “Нам сверху говорят!” Они считают себя трансляторами. Я – совершенно не олонхосут, но я понял даже на себе, что транслирую. Думаю, это свойство всякого человека, занимающегося творчеством».

Именно в «Короле Лире» для меня раскрылось понятие олонхо, чтобы в дальнейшем все более укрепляться и укрупняться. Какую-то невероятную связь с Вселенной, с космосом ощущаешь на этом спектакле, виденном не впервые. И, вероятно, именно поэтому такой остановкой зрительского дыхания отзывается событие, когда побочный сын Глостера Эдмонд (**Александр Борисов**) разрывает натянутую по кругу, где происходит действие, священную веревку с разноцветными флажками, салама, оберег от проникновения злых духов, разрушителей. И этот поступок невольно пробуждает в памяти слова из «Гамлета»: «Несчастья начались, готовьтесь к новым...» И они, не замедляя, начинают валиться на все головы. Именно на все, потому что в финале немногие остаются в живых, и уже мертвый Шут (**Роман Дорофеев**) под чуть приглушенную мощную музыку осыплет раскрытых картой

страны, с раздела которой между дочерьми все и началось, Лири и Корделию, золотым дождем. Они обрели мир и покой...

Первое же появление на сцене невысокого, хрупкого, с семью волосами до плеч **Ефима Степанова**, признанного бриллианта сцены Саха театра, не оставляет сомнений: перед нами король «до кончиков ногтей». Затеяв раздел страны через нелепый «конкурс» дочерей, он, кажется, если не все, то многое понимает заранее, но (как, впрочем, и каждый) охотно выслушивает льстивые признания в безграничной любви. Гонерилья (**Ильяна Павлова**) и Регана (**Нургуйяна Шадрина**) – красивые, величественные, готовые к неограниченной власти, в национальных якутских головных уборах, в роскошных костюмах (художник по костюмам **Лена Гоголева**) исполняют свои монологи, полные лести и очевидной всем фальши в манере национального горлового пения, усиливая тем самым эмоциональное впечатление окружающих. Только не Лири, на устах которого довольная, но пренебрежительная улыбка. Он ждет слов младшей дочери, Корделии (**Айгалина Лавернова**), одетой в соответствии с ритуалом, как и ее сестры, но резко отличной от них манерой держаться, способом

Обряд передачи роли короля Лира от Е. Степанова к Р. Тараховскому. В центре — режиссер А. Борисов



существования в королевском дворце. По настоянию Лира Корделия пытается пропеть свой монолог, но голос срывается — она не умеет и не желает лгать.

Пересказывать события всем известной трагедии — бессмысленно, но и говорить о каждом из артистов, об их тончайших, внятных психологических разработках, великолепной пластике, владении голосами очень трудно, потому что придется просто перечислять фамилии участников спектакля по списку, не упустив и бессловесные или с одной-двумя репликами появления придворных, солдат, офицеров. Каждый твердо знает свое место не просто на сценической площадке, а в мире, где царят вражда и несправедность. Но нельзя не выделить двоерецкого Гонерильи Освальда. Его играет **Иннокентий Луковцев**, который еще совсем юношей исполнял в премьерном спектакле роль **Шута** и был удостоен Государственной премии РФ вместе с режиссером. Из небольшой роли приближенного властной и жестокой Гонерильи он создал поистине необыкновенное чудо: горбун, страстно влюбленный в свою хозяйку, пытается постоянно ловить для поцелуя ее руку, прижимается, коленопреклоненный, к ее ноге, мимика артиста подвижна, изменчива. Телодвижения выражают готовность в любую минуту совершить любую подлость в угоду своей госпоже. Луковцев делает своего персонажа одним из самых запоминающихся в череде главных героев, чего мне лично прежде видеть не доводилось.

А роль Шута принадлежит теперь по праву Роману Дорофееву — яркому характерному артисту, который наделен даром поистине трагикомическим. Достаточно сравнить его мимику, пластику, внутреннее существование в таких событиях, как начальные сцены раздела государства, пребывание в доме Гонерильи и особенно — в кульминации: буре. Она решена Андреем Борисовым не только в звуковом оформлении, но в страшном появлении, казалось бы, обыкновенных автомобильных покрывшек, перекачывающихся через всю сцену в разных направлениях и готовых сместить с мест не только людей, но и весь мир.

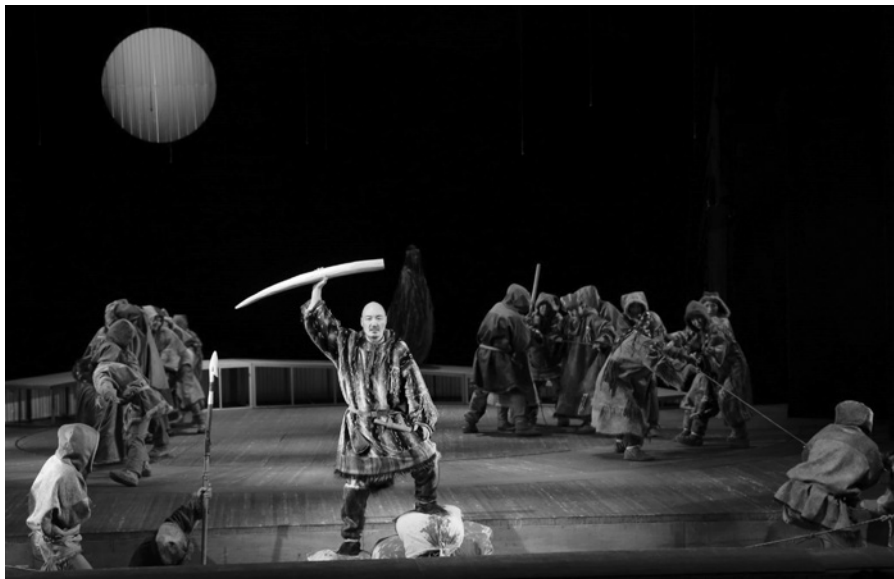
Мир, перевернувшийся, грозящий гибелью каждому...

Точно создают психологические характеры, набирая силу в проявлении своих эмоций и стремлении к восстановлению если не гармонии, то хотя бы справедливости от события к событию **Иннокентий Дакаяров** (граф Глостер), **Петр Садовников** (граф Кент), герцог Альбанский (**Василий Борисов**), герцог Корнуэльский (**Айял Аммосов**).

Судя по зрительской реакции, спустя более двух десятилетий «Король Лир» ни в чем не утратил своей взрывной, завораживающей силы — и это самое главное. Нескончаемые аплодисменты и крики «браво!» прервал обряд передачи роли: Ефим Степанов передал своего короля Лира **Руслану Тарховскому**, талантливому артисту и главному режиссеру Саха театра. Они вышли на сцену с двух сторон, держа половины оберега, разорванного в спектакле Эдмондом, а Андрей Борисов связал их прочным мистическим узлом... Волнующий, сильный эпизод конца гастрольной поездки театра.

Но начинался визит Саха театра в Москву новой постановкой Андрея Борисова, немало удивившей многих по названию. Роман **Тихона Сёмушкина**, написанный в 1948 году, был почти сразу экранизирован, пользовался невероятной популярностью, а в 60–70-е стал входить в программу внеклассного чтения в школах. Особенно увлеченно читали его те, кто интересовался географией, бытом народов далеких, уже российских (советских) окраин. Чингиз Айтматов признавался, что вряд ли написал бы своего «Пегого пса, бегущего краем моря», если бы не прочитал этот роман. Не от первого ли спектакля Андрея Борисова протянулась нить к роману «**Алитет уходит в горы**»?

Мир обитателей далекой Чукотки с его мифологическими представлениями, бытовой убогостью, нищенским существованием воспринимается сегодня не столько экзотически, сколько завораживающе эмоционально. Простая и очень выразительная сценография вызывает аплодисменты зала, едва раздвигается занавес, и одинокая фигура человека, медленнодвигающаяся на по-



«Алитет уходит в горы». Алитет — В. Борисов

воротном круге, настраивает торжественно-мистически, словно мы попадаем в неведомый мир, имя которому — космос.

Первое действие посвящено почти полностью хищнической сущности американца Чарли Томсона (**Геннадий Турнатаев**), поселившегося здесь, чтобы за жалкие подачки получить ценные лисьи шкуры, бивни, оленей и другие щедрые дары этой земли. И он получает все за своего рода «огненную воду», зажигалки и прочие не слишком нужные чукчам предметы. Но народ не настолько лишен смекалки и понимания элементарных понятий, как представляется Томсону. Из общей среды (в которой каждый охотник обладает пусть наивными, но психологически обоснованными чертами характеров) выделяются богач Алитет (блистательная работа **Василия Борисова!**), его отец шаман Корауге (**Петр Баснаев**), жена Алитета Наргинаут, которая едва не сходит с ума от того, что ее дети были принесены в жертву (**Ильяна Павлова**), охотник Ваамчо (**Илья Портнягин**). И особенно — Тыргена, вторая жена Алитета, выданная за него обнищавшими родителями насильно (прекрасная работа **Алисы Ларионовой!**).

Быт, обычаи, беспросветность существования, их прочная связь с природой родного края воспроизведены тщательно, без избыточного погружения в детали. И особенности их психологии отчетливо акцентированы режиссером и артистами со всеми возможными подробностями и органичностью экзотики и реальности. Так становится понятно, почему этот забытый роман воспринимался как произведения не столь доступных в ту пору Джека Лондона, Фенимора Купера и других писателей, изображавших жизнь экзотических народов в экзотических условиях. Автор «Алитета...», вероятно всего, сознательно уходил от воспевания советской действительности послевоенных лет и менее всего задумывался над тем, что многое в его романе станет нам сегодня не только понятнее, но в каком-то смысле ближе.

Богатый Алитет, жестокий и своенравный, привыкший к подчинению всех вокруг, теряет все почти в одночасье, когда американцы покидают Чукотку перед появлением советских представителей. Они несут в далекие земли просвещение, свет, новые бытовые привычки, понятия граждан-



«Алитет уходит в горы». Наргинаут — И. Павлова

ственности, общественного служения и прочее. Их торжественное прибытие на судне воспринимается пафосно, тем более что среди них бывший нищий охотник, потерявший любимую и любящую невесту Тыгрена, краснофлотец и уже вполне советский человек Айе (сильная работа **Айсена Лугинова**), мечтающий перевести чужую жену с ребенком «в свою веру», светлую веру в победу новых, истинных духовных ценностей.

Второе действие посвящено прибытию русских, уполномоченного губревкома Романа Лося (**Александр Борисов**), его жены Натальи Семеновны (**Лена Сергеева-Румянцева**) и матросов-революционеров. Эти события решены Андреем Борисовым не только с пафосом, но и со значительной долей сатиры (чего стоит реплика одного из охотников при взгляде на фотографию Ленина: «Он такой же лысый, как наш Алитет!» или раздаривание павлопосадских платков женщинам). Это не просто уместно в наше время — подобная метафора, столкновение двух групп людей, американцев и русских, заставляет задуматься, в частности и о том, что каждая из них совершала насилие над космосом существования са-

мобытного народа: одни безжалостно обдирали, другие несли с собой цивилизацию, уничтожая тем самым устойчивый духовный мир и культуру, язык народа. Эта тема, пусть и иначе, отражается в нашем времени, и такой чуткий художник, «транслятор», как Андрей Борисов не мог этого не почувствовать...

В финале в горы уходит не только бывший богач Алитет, жестоко обманутый Томсоном, но и Тыгрена с младенцем возвращается в тот старый мир, где живут ее родители, близкие и понятные соседи-охотники. Молодая женщина не может принять забвения, уготованного ее народу и хочет вырастить сына в тех прежних ценностях, простых и незатейливых, которые завещаны предками.

Приезд Саха театра стал в наше беспокойное время не просто даром судьбы, а мощной эмоциональной встряской для всех, кому дороги культура, духовное существование, преданность подлинным идеалам. Поэтому столь ценен подарок — настоящее необыкновенное чудо искусства.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены театром

ЭТО СЛАДКОЕ СЛОВО «СВОБОДА»

Не знаю, есть ли такая примета у других критиков, а у меня она работает: как сезон начнешь, так и проведешь. Под знаком определенной темы, стиля, творческого метода. Параметры меняются, принцип остается — спектакль, который доводится увидеть в наступившем сезоне первым, каким-то непостижимым образом определяет для меня «гвоздь» сезона, на который можно будет нанизать большую часть его премьер. В этот раз примета, похоже, сработала дуэтом, причем при сходных обстоятельствах: «Грозой» в постановке **Константина Райкина «Сатириконе»**, не первый год живущий в режиме перманентного ремонта, осваивает сцену **Дворца на Яузе**, спектаклем **Олега Малахова «Мольер. Экспромт»** театр **Школа драматического искусства** начинает обживать бывший **Центр им. Мейерхольда**, а ныне свою **Сцену на Новослободской**.

Мастера поставили спектакли на учеников, влив очередную порцию молодой крови в труппы своих театров. Райкин задействовал студентов и недавних выпускников созданной им **Высшей школы специальных искусств**. Малахов — курс, который он только что выпустил в **МГПУ**. В обоих случаях режиссеры со своими питомцами затеяли «игру в классику», но цели поставили разные. Константин Райкин избавил пьесу Островского от «хрестоматийности», то есть от смыслов, заложенных в нее автором, и позволил своим артистам «пересказать» драму, разыгравшуюся в городе Калинове, так, как они это сделали бы не на семинаре в своей школе, позиционирующей себя как элитное учебное заведение, а на тусовке в ближайшем *alma mater* ночном клубе.

Олег Малахов подвиг своих питомцев искать точки сопряжения молюеровских пьес с сегодняшним днем, и помог им оттранслировать идеи великого комедиографа так, чтобы зритель убедился — написанное три с половиной столетия назад опи-

сывает нас нынешних точнее и ярче, чем это делает подавляющее большинство наших современников. Отдадим режиссерам должное — задачи, которые они перед собой ставили, решены были блестяще: от Островского осталась лишь тень, куда более зыбкая, чем тень отца Гамлета, а Мольер, обретя плоть и кровь, шагнул из своего академического бессмертия в XXI век. Первое происходит на отечественной сцене куда чаще, чем хотелось бы, второе — гораздо реже, чем могло бы.

Однако и «Гроза», и «Мольер. Экспромт» создавались не столько ради эксперимента с классикой, сколько для того, чтобы молодые артисты могли поговорить с молодыми зрителями о самом, пожалуй, сложном — о свободе. Интуиция подсказывает, что эта тема в наступившем сезоне будет волновать очень многих — и на сцене, и в зале. Ракурсов у нее множество, но в данном случае «труппу господина де Мольера» волновала «свобода для», а «обитателей города Калинова», судя по всему, интересовала «свобода от».

Мольер и Островский, по большому счету, исследуют одну и ту же проблему — проблему свободы выбора, которую власть, какое обличье она ни принимала бы, стремится у личности отнять или максимально ограничить. Мракобесная провинциальная русская купчиха по глубинной сущности своей ничем принципиально не отличается от французских коллег-самодуров — всех этих Оргонов и Арганов, Журденов и Гарпагонов. Все они — некоронные властители, каждый в своем персональном «темном царстве». Им не нужны от «подданных» искренние теплые человеческие чувства, поскольку ценны они в их глазах никакой не имеют. Они готовы довольствоваться суррогатом, видимостью любви, уважения, почитания, главное — чтобы чувство беспредельной власти над себе подобными было подлинным. Ослушание карается немедленно и прилюдно, дабы другим неповадно было:



«Гроза». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля. Фото А. Иванишина

любить — не люби, но бойся и живи по моим правилам. Райкин и Малахов, каждый своими методами, не просто исследуют их природу и механизм действия, но ищут ответ на фундаментальный вопрос — может ли человек, принужденный жить в границах, не им установленных, оставаться при этом свободным?

Жанр «Грозы» худрук «Сатирикона» обозначил как трагический балаган. Начинаясь все с трехчасовой танцевальной импровизации младшей части труппы на некоем внутритеатральном вечере. Усмотрев в ней антитезу классическому балету, Константин Аркадьевич решил на фундаменте этого противопоставления поставить «Грозу», приложив немало изобретательности, чтобы записать пьесу Островского в реалии сегодняшнего дня. Кулигин (**Яков Ломкин** — один из немногих исполнителей, кто все-таки чувствует стихию Островского) собирает дрон, и в поисках вечного двигателя уже умудрился соорудить самоходный чемодан. Кабаниха (**Ма-**

рина Дровосекова подает ее в стиле «**Дьявол носит «Prada»**) принимает Дикого (**Георгий Лежава**) в элегантно шелковой пиджаке и распевает с ним дуэтом знаменитое «Parole, parole». Тихон (**Илья Денискин**), вырвавшись из цепких материнских объятий, уходит в загул в первом попавшемся ночном клубе: сначала поражает завсегдаев заведения проникновенной композицией на чистом английском, посвященной обожаемой маменьке и ненаглядной женушке, а затем устраивает банальную потасовку. Его разбитная сестрица Варвара (**Ася Войтович**), тоже успешно обманывающая матушкину бдительность, сливается в недвусмысленном экстазе с Кудряшом (**Никита Смольянинов**).

Добрые калиновцы, облаченные в платочки, гимнастические купальники, тренировочные штаны и хореографические юбочки (кому-то художник по костюмам **Мария Данилова** по доброте душевной выделяет даже целую пачку или тюник), сначала вдохновенно выполняют эскзер-



«Гроза». Театр «Сатирикон». Катерина — М. Золотухина, Борис — Я. Медведев

сис у балетного станка, а затем, взяв свободу, отрываются в темпераментном contemporary dance (хореограф **Ренат Мамин**). То, что недотанцовано, задушевно выпевается в народных песнях, плачах и духовных стихах, а там, где духовность исчерпывается, в дело вступает рок-группа, оснащенная весьма мощной ударной установкой (музыкальный руководитель **Татьяна Пыхонина**). Когда калиновцы не таскают по сцене балетные станки, не пляшут и не поют, они разговаривают. Разговаривают так, как подростки, коротающие вечерок на детской площадке «на раёне». Некоторые исполнители до того «входят в роль», что не только включают соответствующие интонации, но и напрочь забывают о дикции и правилах профессиональной подачи голоса в зал — их бормотание невозможно разобрать уже в ю ряду.

Ну, а чтобы зрители ненароком не подзабыли, какую пьесу они смотрят, время от времени из-под колосников на них обрушивается вполне правдоподобный гром,

искусно подсвеченный светодиодными «молниями». Спору нет — зрелище впечатляющее (художник по свету **Нарек Туманян**, звук — **Алёна Ценина**). А в итоге от поэтической атмосферы — да-да, по мнению современников и тех из потомков, кому повсчастливилось видеть «аутентичные» постановки, она в «Грозе» присутствует — не осталось ни следа, ни флюида. Полноте, неужели к этой пирамиде из сваленных как попало балетных станков, под которой происходит свидание Катерины (**Мария Золотухина**) с Борисом (**Ярослав Медведев**) изо всех сил пытающегося удержаться в границах образа, задуманного Островским, можно отнести слова **Аполлона Григорьева**: «...этот великолепный по своей смелой поэзии момент — эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, «забавными», тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгуль-



«Гроза». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля

ной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой»?!

По-видимому, режиссер решил, что нынешнему молодому, то есть прагматичному и амбициозному, зрителю поэзия Островского без надобности. Но тогда возникает закономерный вопрос, а зачем тогда Александр Николаевич ему понадобился? В репертуаре «Сатирикона» немало современного драматургического материала. Достаточно назвать хотя бы такие спектакли, как «Мой папа Питер Пэн» Керен Климовски, «Всем, кого касается» Даны Сидерос, «Это все она» Андрея Иванова, «Глупости» Виктории Никольской. В этом театре умеют и любят работать с молодыми драматургами. И публика — а театр уже не первый год уверенно дрейфует в сторону юного зрителя — на эти постановки откликается живо и искренне. Зачем же понадобилось громить Островского?

Спору нет, есть у него пьесы, достаточно органично встраиваемые в современные реалии — хоть «Бешеные деньги», хоть

«Последняя жертва», хоть «На всякого мудреца довольно простоты». Но «Гроза» в эту категорию точно не входит — натяжка получается слишком грубой. Покажите нам молодую замужнюю женщину, которая боится грозы, неустанно бьет поклоны, считает роман на стороне смертным грехом, настолько большим, что искупить его можно только смертью. «Ведь это нехорошо, ведь это страшный грех, Варенька, что я друга люблю», — в устах нынешней юной девицы, а Катерине и двадцати нет (не будем забывать, что в те времена замуж лет в 16-17 выдавали, а замужем она совсем недавно), эта тирада просто режет слух.

Глядя на Марию Золотухину, при всех ее артистических способностях, невозможно поверить, что эта Катерина пуще смерти боится гнева Божьего: «Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед Богом такая, ка-

кая я здесь с тобой... вот что страшно». По нынешним-то временам какая геенна? какой обрыв над Волгою? Развелись и дело с концом. И никакой борьбы между чувством и долгом, между природной страстью и воспитанным внутренним нравственным чувством — всего того, ради чего Островский и задумывал эту пьесу. И вся конструкция, с такой натугой возведенная режиссером, рассыпается как карточный домик. Безусловно, Константин Райкин далеко не первый постановщик, попытавшийся приспособить эту пьесу для обоснования своих этических концепций. О таких и писал всё тот же Аполлон Григорьев: «Ни значение, ни особенность поэтической деятельности автора «Грозы» несколько не определились, да и не могли определиться при таком воззрении, которое видело не мир, художником создаваемый, а мир, заранее начертанный теориями, и судило мир художника не по законам, в существе этого мира лежащим, а по законам, сочиненным теориями».

Но все же, ради чего-то все это было затеяно? Ключ, по нашему разумению, стоит искать в образе странницы Феклуши. Не зря режиссер его «удвоил», поручив тандему **Евгения Абрамова-Полина Райкина**. Актрисы играют азартно, с юмором, что несколько не умаляет апокалиптичности их героини, которая пророчит — мол, тяжкие дни настают такие, что «и время-то стало в умаление приходить». Писатель и публицист **Павел Иванович Мельников-Печерский** в свое время очень точно подметил, что калиновцы «принципиально не хотят иметь ничего общего с новым временем». И в этом отношении режиссер, похоже, с ними заодно. Манифест прочитывает более чем явственно: человеку нужна свобода от всяческих рамок, правил, границ, если его все эти ограничения по каким-либо основаниям не устраивают. Собственное «хочу» априори выше требуемого обществу «надо». И если потакание своим желаниям невозможно осуществить безнаказанно, то всегда есть выход...

Олег Малахов придерживается иной точки зрения. «Мольер. Экспромт» начинал-

ся как дипломный спектакль в мастерской, которую он принял из рук набиравшего ее режиссера **Александра Огарева**. Тому в 2020 году пришлось оставить столицу и ШДИ, чтобы возглавить **Астраханский драматический театр**. Как это нередко бывает, студенты вложили в спектакль не только всё, чему сумели научиться от своих мастеров, но и горячее желание не расставаться. Гораздо реже у юных неофитов хватает энтузиазма на длинное дыхание. Ребята пока его не растратили. Стройный, гармонично отстроенный ансамбль весьма убедительно начал доказывать свою жизненность уже не на учебной, а на профессиональной сцене.

Рамочной конструкцией постановки стал «**Версальский экспромт**», сочиненный Мольером в 1663 году. Эту короткую одноактную пьесу ставят нечасто, отечественному зрителю она мало известна, о чем можно только сожалеть — более остроумных и беспощадных зарисовок из жизни закулисья в мировой драматургии найдется немного. Мольер писал ее как ответ на критику со стороны коллег-соперников из **Бургундского театра**, обвинявших его в чрезмерной приверженности к фарсу (которому место не на королевской сцене, а на базарной площади) и неумении ставить и играть высокую трагедию, какая только и приличествует придворной труппе. Но дело было не в неумении, а в том, что Мольеру, более всего ценившему в актерском исполнении естественность, претила напыщенность и высокопарность, без которых играть трагедию считалось недопустимым.

Входя в зал, зритель пересекает не только пространство, но и время — мольеровская труппа полным ходом репетирует новую пьесу своего гениального драматурга, не успевая выучить роли до начала представления, присутствовать на котором будет сам король. Три с половиной века прошло, но принципиально по ту сторону ramпы ничего не изменилось: «Это вопросы, а не люди! — восклицает разгневанный Мольер. — Столько вопросов и ни одного ответа!» Для молодых актеров это еще и весьма поучительная история. На-



«Мольер. Экспромт». Театр ШДИ. Валер — К. Сакович, Марианна — Е. Жодзишская. Фото Н. Чебан

блюдать за тем, как Олег Малахов, ученик **Анатолия Васильева**, работает на сцене вместе со своими питомцами — отдельное удовольствие. Эстафета театральных поколений передается только так — на площадке, из рук в руки и от сердца к сердцу. Давая ребятам возможность по максимуму продемонстрировать свои возможности (каждому достается по две, а то и три роли, что для дипломного спектакля нынче норма), Малахов влетает в ткань постановки фрагменты из знаменитых пьес Мольера — «Тартюф», «Мнимый больной», «Мизантроп», «Смешные жеманницы», «Критика «Школы жен».

С мольеровской стихией обращаются очень бережно, но без всякого пафоса: да, мы играем в актеров Мольера, которые играют придуманных им персонажей, и если хотите, дорогие зрители, мы и вас примем в игру. Стараниями **Анны Кутняк** (художественное оформление, как указано в программе) и **Михаила Глейкина** (художник по свету) атмосфера старинного театра

ощущается в каждом кубическом сантиметре игрового пространства. Четыре фонаря по углам площадки, рояль «в кустах» за неимением кулис, пара передвижных вешалок с костюмами, изящно и остроумно стилизованных «под эпоху» — этим ребятам больше ничего и не нужно. Их научили плавно переходить из одного измерения в другое, не утрачивая органики: вот сейчас мы — мольеровские герои, а теперь — артисты труппы господина де Мольера, а вот теперь мы — мальчишки и девчонки из XXI века, которым очень интересно примеривать на себя далекую эпоху. С легкостью необычайной они, где нужно, встают на котурны, где нужно, спускаются. Простодушная часть публики принимает все за чистую монету, продвигая за этой легкостью угадывает хорошую школу. Как говорится, лучший экспромт тот, что приготовлен загодя.

А за стремительным калейдоскопом фрагментов из мольеровских пьес проступает судьба самого Мольера — веселый



«Мольер. Экспромт». Театр ШДИ. Господин Оливье – А. Лушников, господин Жульен – К. Сакович. Фото Н. Чебан

спектакль получает мощный философский подтекст. Ведь все эти скандалы деспотичных папенок с непокорными дочками, ссоры влюбленных и обмена салонными колкостями здесь только ширма, за которой прячется противостояние экзистенциального порядка. Злой гений Мольера господин Досталь (**Иван Товмасын**) – тот самый надзиратель, что пристально следит за тем, чтобы гений не вырвался из золотой клетки, в которую его милостиво поместил король. И с каким удовольствием он исполняет ремесло, играя со своей жертвой, как кошка с мышью. Мольер горд, и мог бы дать отпор этому мелкотравчатому тирану. Но он не только драматург, но и директор театра – за ним его труппа, люди, вверившие ему свои жизни и таланты. Он готов рисковать своей жизнью, но считает себя не в праве ставить под угрозу жизни зависящих от него людей.

Личное «хочу» вступает в его душе в конфликт с «надо», продиктованным тем, что больше его самого. В мучительном по-

иске выхода, он сбрасывает с себя шкуру верноподданного, понимая, что необходима не свобода от, а свобода для. Для того, чтобы он и его актеры могли заниматься любимым делом и говорить со сцены ту правду, которую невозможно высказать нигде более. И его трушпа берет в руки оружие, вставая на защиту своего человеческого достоинства. Они не перестали быть «комедиантами брата короля» принца Филиппа Орлеанского, зависящими от милости сильных мира сего, но кто рискнет назвать их несвободными людьми? Кстати, фехтовальная сцена поставлена и разыграна не только с ловкостью, но и с отменным изяществом. Сегодня это большая редкость.

Выдающийся русский литературовед Алексей Николаевич Веселовский, признанный знаток творчества Мольера, писал о нем в одной из своих монографий: «Стоит прикоснуться к такому произведению, – и точно вещая, сказочная сила неотразимо манит всмотреться в глубину



«Мольер. Экспромт». Театр ШДИ. Сцена из спектакля. Фото Н. Чебан

его, разглядеть все нити, связывающие его и со стариною, и с потомством, вереница вопросов и общих, широких, и чисто-специальных, возникает сама собою. Вместе с тем живо чувствуется, что это создание давно минувших лет не может утратить своей свежести и для новейших поколений, что они в состоянии находить в нем отзвук своих собственных забот и стремлений, с интересом видишь, как каждое из них возвращается к нему, пытается усвоить его себе, вложить в него новое содержание — и таким образом мало по малу обрисовывается одно из многовековых течений в умственной жизни человечества».

Написано это было в 1881 году — без малого полтора столетия тому назад. Может быть, питомцы Олега Малахова работ Веселовского и не читали. Не беда. Главное, что они, как и Алексей Николаевич, как и их мастер, понимают — в насильственной актуализации Мольер не нуждается. Изменился антураж, типы и ситуации — ни-

сколько. Их уважение к гению — нелицемерно и непритворно. Выходя на сцену, они сознают, что сегодня играют именно Мольера, а не, скажем, Мариво. Голову даю на отсечение, этого самого Мариво они, при случае, сыграют как-то иначе, чтобы даже неискушенная публика смогла почувствовать разницу.

Московский городской педагогический университет для театрального искусства вуз, прямо скажем, не профильный. И можно только радоваться, что артисты, которых он выпускает в мир, отдают себе отчет в том, что театр начинается не с них, что они звено в длинной цепи тех, кто отдавал ему себя без остатка. А ведь они — это ближайшие пятнадцать-двадцать лет жизни отечественного театра, и каким он будет, во многом зависит от того, сумеют ли они различать «свободу для» и «свободу от».

Виктория ПЕШКОВА

«ЧЕМ ПОЗДНЕЕ, ТЕМ БОГАЧЕ...»

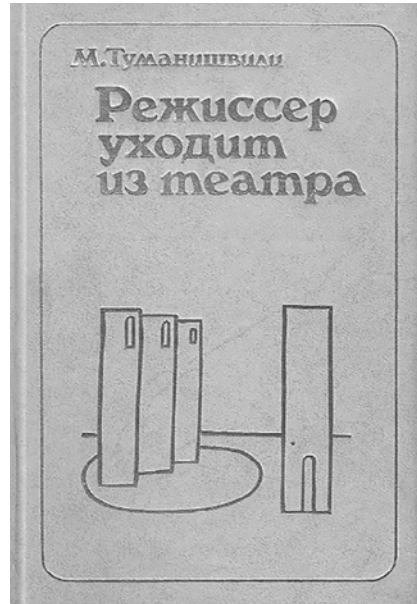
М. Туманишвили. Режиссер уходит из театра. Москва, «Искусство», 1983

В древние времена в японской литературе один из самых популярных и изысканных жанров назывался «вслед за кистью». Не следуя строгой сюжетной линии, писатель запечатлевал некую историю, перемежая ее своими мыслями, чувствами, фантазиями, описаниями природы, приметам реальности, словно следуя за движением кисти: ровными, различными по толщине или причудливо изогнутыми, пересекающимися линиями иероглифов. Его как будто вело наитие, равное тому, что мы называем вдохновением. Оно рождало образы движениями руки, подчиненной кисти...

Так неосознанно движется порой наша мысль, перебегая через годы, изгибы пути, в мгновения, когда останавливается на время «жизни мышья суета». Когда мы вслушиваемся в тишину леса, в мерный шум волн. Когда смотрим на огонь костра, на появляющиеся в небе звезды. Смешиваются имена и времена, реальные события и сновидения — все окрашивается каким-то особым, призрачным светом. Мысли о сегодняшнем слетаются с воспоминаниями и небытью, в памяти неожиданно всплывает то, что казалось прочно забытым. Бывшиеся и несбывшиеся мечты возникают то радостью, то досадой. Мы идем «вслед за кистью», запечатлевшей нашу жизнь, наше состоявшееся и упущенное... Как в первых строках многих грузинских сказок: «И было это и не было...»

Именно так написана замечательным режиссером **Михаилом Туманишвили** его книга с горьким названием «**Режиссер уходит из театра**».

Первое ее издание вышло без малого сорок лет назад, второе — без малого два десятилетия назад. Могло быть и третье — в **2021** году Михаилу Ивановичу Туманишвили исполнилось бы **100** лет. Но... не случилось. Скорее всего потому, что сегодня непросто найти среди студентов театральных вузов да и среди молодых режиссеров тех, кто хотя бы слышал о ней. Не говоря о том, чтобы про-



читать — даже по диагонали. А ведь эта книга могла и должна была стать учебником для тех, кто собирается посвятить жизнь театральному искусству, и тех, кто сделал уже вполне уверенные шаги на этом пути.

Ученик **Г.А. Товстоногова**, учитель **Роберта Стуруа** и **Темура Чхендзе** (достаточно назвать эти два имени, известные во всем мире, хотя и других было много!), несколько десятилетий служивший в **Театре имени Шота Руставели** с выдающимися мастерами — **Верико Анджапаридзе**, **Акакием Хоравы**, **Серго Закаридзе**, **Ревазом Чхиквадзе** и другими замечательными артистами, составившими славу и гордость не только грузинского, но советского многонационального театрального и киноискусства, Михаил Иванович Туманишвили соединял в своих спектаклях традиции и новаторство на фундаменте метода **К.С. Станиславского**. Он упорно доказывал его необходимость и величайшую ценность не только студен-

там **Тбилисского театрального института** и методикой репетиций с артистами старших поколений, уверенных в том, что преступно ломать традиции национального героико-романтического театра. Туманишвили смело говорил о необходимости обновления, о переменах, выдвинутых временем, на собраниях в присутствии не только труппы, но и чиновников разных рангов. А большинство и артистов, и чиновников держалось мнения, что никаких особых открытий в системе Станиславского нет и можно спокойно существовать по старым законам, к которым привыкли зрители. И ждут они на сцене именно традиционных героев, которых традиционно играют их любимые артисты.

В предисловии к книге, романтической озаглавленной «**Песня о семи братьях**» (название народной грузинской песни «**Швидкаца**» послужило именем для группы молодых артистов, с которыми Туманишвили пришел в театр), **Ю.С. Рыбаков** пишет: «Туманишвили и его соратники-актеры, его «Швидкаца»... восстали против традиционной (как принято было считать) романтической стилистики грузинской сцены, приподнятого тона, открытого темперамента. Этот стиль создавался талантами **Сандро Ахметели**, **Акакия Хоравы**, **Акакия Васадзе**. У его истоков стоял **Котэ Марджанишвили**... Традиция была действительно прекрасной... она казалась незбылемой, исконной. Это нужно помнить, чтобы понять, на что «покушался» молодой режиссер и его актеры, его ученики. Это «покушение» было бы, конечно, несерьезным делом, если бы старая традиция не начала себя изживать, как это неизбежно происходит в искусстве... Постепенно исчезает живой дух традиции и остается ее форма».

Туманишвили, что явственно следует из его многолетнего театрального опыта, как раз и искал путь к единству формы и содержания. И это удавалось ему — поначалу не всеми понималось, каким образом находит режиссер ту тонкую грань, на которой слияние происходит столь естественно, органично, словно возникает само по себе. Вслед за кистью.

Кистью служили бесконечные этюды, импровизации, к которым он постепенно приучил зрелых, опытных, не сразу принявших

непривычный метод работы артистов. Этот репетиционный процесс не мог быть разрушительным — он был созидательным, исподволь заставляя включать в каждый образ мысли и чувства исполнителя. Личности, так или иначе пережившей нечто сходное на собственном опыте. «Традиция, — пишет Михаил Туманишвили, — это не стиль, не манера, это то, что присуще художнику по природе и дорого тем, кто будет жить после него. Традиция — это лучшее, что есть у людей. Не случайное, а отстоявшееся». Она подобна воздуху, которым дышишь и насыщаешься, не задумываясь над тем, из чего он состоит. Это мы ощутим лишь в удручающем, спертном, неживом его проникновении в наши легкие. Традиция как нечто отстоявшееся и именно этим дарующая ощущение глубоко национального, но одинаково внятного всем — в спектаклях Товстоногова «**Ханума**» и «**Мачеха Саманишвили**», мастерски сыгранных артистами ленинградского **БДТ**, носящего сегодня имя Георгия Александровича. В сплетении поистине обжигающего сочетания национальных традиций и новаторского звучания в лентах японского кинорежиссера **Акиры Куросавы** по роману **Ф.М. Достоевского** «**Идиот**» или **горьковской** пьесе «**На дне**»...

Примеров достаточно, их можно множить, и все они окажутся неразрывно связанными с необходимостью каждое содержание проявить в единственно предназначенной для него форме. «Достоверная внутренняя правда поведения и яркая театральная форма, — пишет Туманишвили. — Почему-то в театре две эти сферы крайне редко сосуществуют. Одна группа режиссеров ищет форму (без достоверности сценической жизни), другая занята разработкой психологических проблем и даже не пытается искать интересные театральные формы, не имеет вкуса к таким исканиям». Одним из ярчайших примеров великого итога таких исканий в органическом сочленении с формой режиссер называет «**Принцессу Турандот**» **Евгения Вахтангова**.

Читая книгу «Режиссер уходит из театра», постоянно ловишь себя на том, что нет никаких «швов» между воспоминаниями о Великой Отечественной войне, которую Тума-

нишвили прошел юным солдатом, и картинками старого Тбилиси его детства; студенческими годами и невеселыми мыслями на берегу моря, когда бóльшая часть жизни уже осталась позади; приходом в Театр Руставели, вынужденностью ставить совсем не то, о чем мечталось, после оглушительного триумфа «Репортажа с петлей на шее» по книге Юлиуса Фучика и – уход из театра...

«Я ушел из театра, – пишет Туманишвили, – почувствовав, что окончательно потеряна ниточка, соединяющая меня с моими товарищами. У них появились новые интересы. Проблемы, которые волновали меня, их уже не трогали. А меня волновало как раз то, что, как мне тогда казалось, больше всего нужно было им, как людям и профессионалам. Но друзья-актеры меня не поняли... Я ушел, когда почувствовал, что на горизонте моего театра, не без моей помощи и моих стараний, возникли новые лидеры. А как трудно уходить...» И нанизывается звено за звеном цепочка воспоминаний – уже своих собственных – о виденных в разное время спектаклях удивительно тонкого и мудрого режиссера. И возникает иллюзия целого, хотя и не виденного своими глазами, благодаря немногословному, но яркому, образному описанию всего нескольких репетиций – ряду импровизаций, из которых рождались характеры, и каждый «присваивал» себе четко выверенную форму...

Изложение столь дорогой и необходимой ему системы К.С. Станиславского приобретает такую простоту и внятность под пером Михаила Ивановича, что интересно и понятно даже непрофессионалу. И становится ясно: почему его ученики стали большими мастерами, а старшее поколение артистов, пусть и не сразу, но доверилось режиссеру в главном – сохранение традиций мертво, если не пропитано воздухом сегодняшнего дня. «Если не поймать в пьесе чего-то, что волнует тебя в жизни, невозможно сочинить спектакль». Сочинить – не составить как головоломку... А для этого необходимо «иметь по крайней мере две идеи: идею смысла и идею формы».

Спустя несколько лет после ухода Михаила Туманишвили из Театра Руставели его студенты-выпускники не захотели расставаться и приложили немало усилий, чтобы создать

свой театр. Он родился при киностудии «Грузия-фильм» и получил название Театр киноактера, с первых же спектаклей вызвав неподдельный интерес публики. В 1981 году Михаил Туманишвили поставил «Наш маленький городок» по пьесе Торнтон Уайлдера. Спустя несколько лет спектакль был показан в Москве и приобрел множество горячих поклонников. Действие было перенесено переводчиком Резво Габриадзе из американской глубинки в городок довоенной Грузии, что дало возможность органично соединить традиции и современность. Вернее сказать – вневременность, в которой только мертвым ведома истинная цена жизни. Летом 1996 года в программе Международного чеховского фестиваля участвовал последний спектакль Туманишвили «Амфитрион» Ж. Жироду. Театр приехал без своего основателя – Михаил Иванович в мае скончался.

А в декабре того же года прошли в Москве гастроль Театра киноактера памяти Мастера. Они открывались «Нашим маленьким городком». И не для меня одной он остался в памяти навсегда пронзительно нежной нотой не только по содержанию – по горечи потери Мастера. Свежей раной, которая будет неустанно напоминать о себе спустя годы и десятилетия.

... Зажженные в финале свечи и негромкое протяжное пение всех персонажей, живых и умерших, заставили зал подняться. И, наверное, многим пришлось в голову: режиссер ушел из театра. Из жизни, в которой все было отдано только театру...

Не случайно князь Сергей Волконский, тесно связанный с театром, писал о своей любви к воспоминаниям, которые всегда словно освежаются сегодняшним днем: «Чем позднее, тем богаче...»

Сегодня, когда режиссеры покидают свои театры не по ощущению, что перестали понимать своих артистов и живут разными проблемами, а чаще – не по собственной воле, книга Михаила Ивановича Туманишвили необходима не только для того, чтобы с благодарностью помнили, но и для того, чтобы понимали, что есть Театр. Вот только прочтут ли?..

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ЧИСТОЕ ТВОРЧЕСТВО

Искрометным «Предложением» **А.П. Чехова** театральная лаборатория «Актерский дом» под руководством **Аркадия Каца** в конце июня завершила очередной сезон. Так совпало, что в 2022 году он тоже стал **22-м**. Все эти годы «место прописки» лаборатории — **Центральный Дом актера имени А.А. Яблочкиной**, спектакли здесь всегда играют при полных залах, и тот вечер не стал исключением.

В остром чеховском юморе нередко звучит мотив одиночества, неприкаянности. Эту интонацию в пьесе-шутке «Предложение», поставленной **Аркадием Кацем**, чутко улавливают актеры **Валерий Шалавин**, **Михаил Васьков** и **Ольга Гаврилюк**, заставляя зрителя смеяться и грустить. Степан Степанович Чубуков Валерия Шалавина спасается от унылой повседневности с помощью рюмочки-другой, но свое приращение скрывает неумело. Чувствуется, что прежде его жизнь была значительнее и ярче, а теперь один день похож на другой.

Появление **Ивана Васильевича Ломова** он воспринимает как событие, даже если тот пришел попросить взаймы, а когда узнает об истинной причине визита соседа, не сумеет скрыть искренней радости.

Облаченный в парадный фрак герой **Михаила Васькова** от волнения вытянул в струну, и сразу ясно, что в делах амурных он не силен. Просит руки дочери **Чубукова**, волнуется как мальчишка, и в этой сцене столько чистоты и благоговения по отношению к избраннице, к таинству брака. И сердце вдруг щемит, когда **Чубуков** тихонько напевает «На речке, на речке, на том бережочке», а **Ломов** подхватывает. Эти двое так сильно нуждаются в душевном тепле. Зазвучит незатейливая народная песенка и в минуты объяснения **Ломова** с **Натальей Степановной**, когда спор вокруг **Воловьих Лужков** вот-вот вспыхнет пожаром, и в тот же миг она утихомирит страсти, станет чем-то важным, объединяющим.

Наталья Степановна давно перешагнула девичью пору, а вместе с этим и надежды

«Предложение». Ломов — **М. Васьков**, Наталья Степановна — **О. Гаврилюк**



на личное счастье. Героиня Ольги Гаврилюк, кажется, всю свою энергию направила на повседневные заботы, и даже беседа с Ломовым, продолжает лущить горох. За этой деловитостью скрывается печаль женщины, которая умело справляется с хозяйством, но так и не свила собственное гнездо. Сватовство Ивана Васильевича для нее единственный и, быть может, последний шанс, но даже при таком раскладе для засидевшейся в девках дочери Чубукова истина дороже. И все же, наблюдая за уморительными и бессмысленными перепалками Натальи Степановны и Ломова, понимаешь, что общего у них гораздо больше, и требуется лишь немного терпимости, понимания. Потому и решишь, что эти двое непременно договорятся и с той минуты заживут счастливо.

Кроме «Предложения» в репертуаре театральной лаборатории «Актерский дом» еще две чеховские пьесы, и этот триптих объединен под общим названием «Тара-бумбия» в сценографической версии **Татьяны Сельвинской**. Сюжет «Медведя» блистательно разыгрывают Ольга Гаврилюк и Михаил Васьков, проводя своих персонажей от полного отрицания до почти электрических разрядов вспыхнувшей любви. В «Юбилее» одной из самых притягательных фигур становится Кузьма Николаевич Хирин Михаила Васькова, и здесь с особой силой проявляется комедийный дар актера. Эксцентричная Татьяна Алексеевна Ольги Гаврилюк подобна разрушительной стихии, несомкнутой трескотней она доведет до безумия не только и без того нервного Хирина, но и степенного, умеющего сдерживать эмоции Андрея Андреевича Шипучина. Для решения его образа **Игорь Старосельцев** подобрал трагифарсовый ключ.

До недавнего времени одну из своих самых заметных ролей — Мерчукину — в этом спектакле исполняла **Райна Праудина**, наделявшая героиню беззащитностью и почти детской доверчивостью. При всей назойливости и нежелании осознать нелепость обращения в Банк взаимного кредита, ее Настасья Федоровна всегда вы-



«Юбилей». Мерчукина — Р. Праудина, Шипучин — И. Старосельцев

зывала искреннее сочувствие, потому что в этой маленькой женщине соединялись судьбы таких же ненужных, обездоленных, выброшенных за борт нормальной жизни, вынужденных унижаться и просить о помощи первого встречного.

Собственно говоря, появление «Актерского дома» связано с Райной Борисовной. Как и многие замечательные идеи, театральная лаборатория родилась на кухне, в доме Праудиной и Каца. Вот как вспоминает об этом сам Аркадий Фридрихович: «Мы переехали в Москву из Риги, и в то время Райна служила в Театре Вахтангова, где сыграла много интересных ролей. Однажды вечером она сказала мне, что работает ей очень хорошо, но не хватает воз-



«Юбилей». Шипучин — И. Старосельцев, Хирин — М. Васьков. Фото А. Райн

духа, сумасшествия Рижского театра. И я ответил, что тоже об этом думаю, и мне бы хотелось собрать группу артистов из разных театров, желающих работать в лабораторных условиях. Главное — в ней все должны быть равны. С моей стороны могу гарантировать только высокую литературу. Она спросила: «А где ты возьмешь деньги?» Я удивился: весь фокус в том, что это театральная лаборатория, в ней никто денег не получает. В том числе и я. Райна ответила: «В Москве ты не найдешь ни одного актера, который согласится работать без денег». Я расстроился и прекратил разговор. Утром Райна подошла ко мне, обняла и сказала: «Первая артистка у тебя уже есть!» Как всегда, рассмеялась и ушла».

А на следующий день Аркадий Фридрихович поделился этой идеей с **Михаилом Неронским**, в то время первым секретарем СТД РФ, и он тоже ее горячо поддержал. Вместе они отправились в Центральный Дом актера, изложили суть дела **Маргарите Александровне Эскиной**, и она сразу же выделила место для репетиций, показала площадки, где предстояло играть.

Ее благословение и покровительство трудно переоценить. Через неделю за круглым столом на седьмом этаже намоленного театральное дома собралось пятнадцать артистов из разных московских театров, и они были счастливы заняться новым делом, окунуться в чистое творчество.

Аркадий Кац неслучайно называет свою лабораторию «театром для души». Репетиции в «Актерском доме» становятся не только глубоким погружением в драматургический материал, но, прежде всего, встречей друзей и единомышленников. Здесь нет раз и навсегда обозначенных рамок, что делает спектакли застывшими. Лабораторная работа подразумевает эксперименты, анализ образов и характеров. Вот почему режиссер и актеры всегда собираются после спектакля все за тем же круглым столом, чтобы поговорить о сыгранном и прожитом на сцене в данный конкретный вечер. Это еще одна важная традиция «Актерского дома».

Первой театралью работой, с которой участники лаборатории вышли к зрителю, стала «**Анна Снегина**», созданная Аркади-

ем Кацем по автобиографической поэме **Сергея Есенина**. Поэзия сплеталась с живыми голосами скрипки, гитары, фортепиано, звучали написанные **Владимиром Патрушевым** песни и романсы на стихи поэта. В постановке были заняты **Татьяна Поппе, Олег Цветанович**, Владимир Патрушев, Игорь Старосельцев, Валерий Шалавин, **Нина Марушина**... Событием стал моноспектакль «**Записки юного врача**» по **Михаилу Булгакову** с неподражаемым **Борисом Левинсоном**. Как и «**Провинциалка**» **И.С. Тургенева**, поставленная Аркадием Кацем вместе с художником **Екатериной Кострикиной**, где играли **Нина Марушина** (она же выступила в качестве режиссера), **Галина Виноградова, Валентин Буров, Валерий Шалавин**. Как и «**Актерский табор**» (художник спектакля — Екатерина Кострикина), в основу которого Аркадий Кац положил рассказ **Нины Берберовой** «**Актеры**», написанный в 1939 году. Метафорический сюжет о «беззаботном, легковверном, птичьем народе» — служителях Мельпомены, оставшихся в опустевшем из-за войны городе без средств к существованию, лишенных подмостков и зрителей, но признавшихс друг другу, «что не играть не могут». В спектакле-посвящении русским актерам, для которых театр всегда остается главным смыслом жизни, был замечательный состав исполнителей — **Ирэна Морозова, Людмила Арановская, Светлана Данилова, Оксана Киселева, Геннадий Абрамов, Михаил Васьков, Нина Марушина, Валентин Буров, Юлия Лобанова**. И таким же посвящением актерскому братству стала еще одна работа театральной лаборатории — «**О русском актере замолвите слово**». Вместе с Аркадием Кацем над ней работали художники **Татьяна Сельвинская, Татьяна Швец, Екатерина Кострикина, композитор Виктор Семенов, артисты Райна Праудина, Нина Марушина, Наталья Кочетова**...

Помимо Центрального Дома актера им. А.А. Яблочконой, спектакли театральной лаборатории играют и на других площадках — в **Доме-музее М.Н. Ермоловой** в



«**Анна Снегина**»

Москве, на фестивалях в **Долгопрудном, Тамбове, Самаре, Брянске, Новосибирске**, и в этом немалая заслуга заместителя художественного руководителя театра по работе со зрителем **Ирины Москаленко**. Какие-то постановки постепенно сходят со сцены, у других складывается долгая счастливая жизнь. Это и «**Анна Снегина**», и чеховские пьесы, и «**Что случилось в зоопарке**» **Эдварда Олби** с талантливым дуэтом **Олега Цветановича** и **Валерия Шалавина**. Не так давно в репертуаре появилась новая работа — «**Так кто же он, Дон Жуан**» по произведению **А.С. Пушкина, Ж.-Б. Мольера** и **Б. Брехта**. В ней Аркадий Кац и участники его лаборатории размышляют о феномене этого литературного образа. Для актеров Театра «У Никитских ворот» **Юрия Голубцова, Антона Бельского, Екатерины Васильевой, Натальи Троицкой, ленокмовца Игоря Коныхина** участие в спектакле стало вхождением в «**Актерский дом**».

В 22-м сезоне сыграли обновленный ва-



«Что случилось
в зоопарке».
Питер —
В. Шалавин,
Джерри —
О. Цветанович.
Фото
Д. Преображен-
ского



А. Ф. Кац
и участники
спектакля
«Так кто же он,
Дон Жуан»

риант «В Париже» по одноименному рас-
сказу **Ивана Бунина**, где звучат романсы
на музыку **Владимира Патрушева**, кото-
рые он исполняет вместе с замечатель-
ной актрисой, ученицей Райны Бори-
совны Праудиной **Надеждой Беловой**.
Несколько лет назад главные роли в бу-
нинской постановке были у Галины Ви-
ноградовой и **Евгения Карельских**. Се-
годня в этих образах на сцену входят Тать-

яна Поппе и Олег Цветанович. В их тон-
кой, без единой фальшивой ноты игре
приоткрывается таинство провидения,
подарившего на чужбине двум одиноким
людям последнюю и, быть может, самую
главную встречу.

Елена ГЛЕБОВА
Фото предоставлены театром

«СКУЧНО БЕЗ ТЕБЯ, ОЛЕГ...»

«Он человек был в полном смысле слова»
Шекспир, «Король Лир»

1 октября одна из самых дорогих памятных дат этого года — **95 лет Олегу Николаевичу Ефремову**. Он прожил в искусстве большую, сложную жизнь: пришел в театр на пороге 50-х годов прошлого века, ушел из жизни **24 мая 2000 г.** Выдающийся актер, режиссер, строитель театра, как он сам себя называл, создатель «Современника» (это была революция — первый после войны свободный театр, созданный не сверху, а по желанию людей театра в **1956** году); **30 лет** отдал Московскому Художественному театру. Можно до бесконечности перечислять его заслуги перед русским и мировым театром!.. Скольким молодым талантливым режиссерам Ефремов открыл путь в большое искусство, предоставив им возможность поставить спектакли на сцене МХАТа: **К. Гинкас, Л. Додин, Р. Виктюк, А. Васильев** и другие. Он знал победы и поражения, но всегда оставался самим собой. «В нем соединилось человеческое, простое и великое, царское, он был Мужик. Скучно без тебя, Олег...», — эти слова **Михаила Александровича Ульянова** прозвучали на вечере памяти О.Н. Ефремова во МХАТе им.А.П. Чехова в первую годовщину его смерти. Это был незабываемый вечер под названием «**Олег Ефремов. Продолжение диалога**». Когда открылся занавес, на фоне декораций «**Трех сестер**», последнего спектакля режиссера Олега Ефремова, на фоне весеннего цветения на большом экране — Олег Николаевич с неизменной сигаретой в руке, закурил, пуская дым, у себя в кабинете за столом вел неспешный разговор о театре, о жизни, шутил, философствовал, вспоминал своих учителей и учеников. Было полное ощущение, что вот он, здесь, говорит не только с **Анатолием Смелянским**, который сделал эту запись, а с каждым из нас, сидящих в тот вечер в переполненном зале театра.

«**М**ы с вами говорим о простом. Почему это важно, когда касается театра? Потому что это самая непосредственная и определенная самим искусством связь со зрителем, сиюминутная, от сердца к сердцу. Поэтому надо начинать с освоения наших нравственных оснований и фундаментов. Потому что любое дело, оно чревата любыми зигзагами, если не будет того основного стержня, который человека держит.

Станиславский, что бы он ни делал, к чему бы ни прикасался, все было так или иначе одухотворено. И поэтому, конечно, до сегодняшнего МХАТа дошли те критерии. Что нравится, что не нравится, они определены вот этим стержнем: или его нет, или он очень расплывчат, или на подходе возрождения. Жить надо, но как жить? Во-первых, находить какую-то идею, которая бы объединяла вас, главное, чтобы был нравственный источник,

душевный, человеческий. Без этого никак не деться. Вот такая штука».

В документальном фильме Ефремов знакомый и незнакомый. Он с увлечением, подробно рассказывал о своем поступлении в Школу-студию МХАТ в мае 1945 года. О том, какие были теплые, дружеские отношения у студийцев с мхатовскими стариками, как ездили «на картошку» и жили во мхатовском Доме отдыха под Москвой. И как он там играл в карты на деньги с М.М. Яниным, А.Н. Грибовым. Какие были посиделки у костра. Янин привозил свою жену, знаменитую Лялю Черную, и она танцевала... А рядом с этими забавными рассказами — серьезные размышления о жизни, о театре, о Станиславском, о Чехове...

Анатолий Смелянский рассказал об истории создания этого фильма: «Это был 1997 год, готовились к 100-летию МХАТа в 1998 году. Марк Розовский для ТВ делал фильм к этому юбилею. Он хотел, чтобы я поговорил с Ефремовым, они запишут наш разго-



«Настоящий друг». ЦДТ. Саша — А. Михайлов, Степан Дружинин — О. Ефремов

вор. Я договорился с Олегом Николаевичем. Мы сели у него в кабинете. Поставили камеру. Было понятно, что мы будем разговаривать минут сорок, потом они возьмут в фильм минуты две... Олег Николаевич начал говорить. Я понял, что прерывать его совершенно невозможно. Он рассказывал, рассказывал... Это длилось часа два, может, больше. То, что мы видели сегодня, — показано впервые. Ничего и не надо, просто взять Ефремова, и давать всё без всяких комментариев. Его лицо потрясающее, руки потрясающие, его голос, его паузы... Это, фактически, его последний монолог. Он хотел выговориться. Я такого не видел. Общее впечатление от того разговора было завещательным...

Он сказал «Мы будем говорить о простом»... Он вскоре поставит «Три сестры». **Валерий Левенталь** выстроил на сцене чеховский дом. Четыре времени года. В конце — убирают этот дом. Олег, конечно, просил так художника. Остаются три прекрасные женщины и говорят эти слова: «Если бы знать...» То, что он убрал чеховский дом, потрясло. Нет Чехова, и он видел этот мир без себя...»

*За свою жизнь О.Н. Ефремову пришлось пережить не один юбилей, хотя шумихи, торжеств он не любил. Как отметить его 90-летие без него, о чем вспомнить? На «Радио России» мы отмечали все юбилеи Ефремова, начиная с его 70-летия в 1997 году. Передачу назвали «Наши современники — Олег Ефремов». Он и правда был нашим современником. Мы так же, как и наши слушатели, помнили его первые роли в ЦДТ, смотрели все спектакли «Современника», все премьеры ефремовского МХАТа. Ну и, конечно, все фильмы, в которых Олег Николаевич играл. Вместе с режиссером **Верой Малышевой** решили, что участниками этой передачи должны быть близкие Ефремову люди. Первый, к кому я обратился, был Анатолий Смелянский, доктор искусствоведения, многолетний соратник Олега Николаевича во МХАТе.*

А. Смелянский: «Олег Николаевич остается, конечно, одним из последних рыцарей истинно серьезного театра. Не в смысле скучного, не в смысле однотонного, нет, с шутками, свойственными театру, с настоящим юмором, но и истинно серьезным, обращенным к человеческой душе, способным пробудить в этой душе настоящее.»

Одна мука, которая, собственно говоря, его занимает: что делать дальше с этим великим изобретением по имени Художественный театр. Он пытался 27 лет превратить его в живой организм. В какие-то годы это вышло. Я застал эти замечательные годы Художественного театра. Как ни странно, они совпали с глухой порой в жизни нашей страны. Сейчас, когда, кажется, дышится легко и свободно, ему дышится трудно. (В это время Ефремов был уже серьезно болен — М.Р.). Это не тот человек, который вписывается в любой контекст и открывает новое время, как новую пьесу. Совершенно не так, наоборот, я бы сказал. Именно сейчас по своей природе человеческой он не вписывается в контекст и выглядит «одиноким волком», как кто-то его назвал. Всё изменилось в нашей стране. А он остался похожим на самого себя. Это редкость в искусстве. Он любил определенный театр, актерский театр. Совершенно не ценил режиссерского знака как опытнейший и, может быть, один из крупнейших русских актеров, до конца не реализовавших себя, потому что очень много ушло на другое — на строительство театра, на руководство, на режиссерство, на борьбу с системой, черт знает еще на что...

Когда-то **Мария Осиповна Кнебель** мне сказала, кивнув на него: «После Михаила Чехова он для меня второй русский артист» — и с тоской добавила: «Мало играет...»

Известный театровед, доктор искусствоведения Александр Шерель вспомнил о своеобразном спектакле в Доме актера: инсценированная сценка одного театрального обсуждения 30-х годов, в котором участвовали все великие режиссеры того времени, а играли их нынешние знаменитые актеры и режиссеры. Роли были распределены со смыслом. Готовили спектакль два дня.

А. Шерель: «Начался спектакль весьма импровизационно. **Олег Табаков** — Вл.И. Немирович-Данченко — со свойственной ему убедительностью постучал по микрофону, объявил начало обсуждения, произнес все полагающиеся в сталинские времена слова. Первое слово было предоставлено К.С. Станиславскому. В зале Дома актера, набитом битком, все настроены на нечто смешное, капустное. Объявили: «К.С. Станиславский». Встал Ефремов. Пошел к трибуне. Зал взорвался аплодисментами и встал. Ни один человек, с которыми я обсуждал это, не мог ответить на вопрос: почему зал встал? Потому что Ефремов был так убедителен как Станиславский? Хотя



Олег Ефремов.
1957–1959



О. Ефремов
и Евг. Евстигнеев
в спектакле
«Назначение»
театра
«Современник».
Фото В. Ахломова.
1963

он просто шел к трибуне. Наверное. Но это еще была дань уважения Олегу Николаевичу, который сегодня вполне справедливо занимает то место, которое в 30-е годы занимал Константин Сергеевич».

Театральный критик, доктор искусствоведения Александр Свободин, своеобразный летописец «Современника», когда я обратилась к нему с предложением принять участие в юбилейной передаче о Ефреме, сказал, что чем говорить какие-то слова о том, что и так все знают, он прочитает свою зарисовку из истории «Современника»: «В тот вечер давали «Пятую колонну». Утром в театр пожаловала ревизорша из финансового управления. «Современник», вечно находившийся под подозрением у властей разного толка, выработал свою технику безопасности. Среди ее элементов был и такой: если проверять приходила женщина, к ней прикреплялся Олег Табаков. Обаяние его не знало границ и не давало осечек. Его способность к мгновенному контакту служило оружием в жизненной борьбе родного театра. Как бы случайно он заходил в кабинет директора-распорядителя, его тут же представляли визитерше, которая, разумеется, Табакова радостно узнавала. Дальнейшее, как говорится, исполнялось в стиле блюз: «Дорогая Клавдия Ивановна, Лидия Григорьевна,

Екатерина Алексеевна и т.д., мы слышали о вас много хорошего от друзей в тех театрах, куда вы приходили. Слухом, как говорится, земля полнится. Сегодня, понимаете, к сожалению, наш бухгалтер заболел, или на свадьбе племянницы, или на похоронах тещи, это не важно. Завтра вы получите все материалы, все документы. А сегодня мы приглашаем вас посмотреть наш спектакль, приходите с мужем». Она надела свое лучшее выходное платье. Ее усадили в первом ряду. Спектакль шел в ударном ритме, свойственным произведению Хемингуэя, у нас, с одной стороны, властителем дум, символом мужества, свободы, а с другой стороны, чем-то вроде семи слоников на комод. В интеллигентных домах его бородатое, просоленное лицо было непременной принадлежностью интерьера. Так вот, эта молодая женщина в выходном платье смотрит спектакль из первого ряда. Героя, его зовут Филипп, играл лидер театра Олег Ефремов, героиню Дороти — Татьяна Лаврова. Все шло хорошо. Еще Нина Дорошина играла танцующую черную Багиру. В одной из картин следует смена дня и ночи. Действие начиналось вечером. Дороти изящно лежит на тахте. Он присаживается к ней и начинает развязывать галстук. Свет гаснет. На театральном языке «выру-

бается». Когда зажигается вновь, на сцене солнечное утро. Он стоит в другом конце сцены перед зеркалом, завязывает галстук. Не надо знать систему Станиславского, быть искушенным в технике спектакля, чтобы сообразить — в темноте актеры меняли мизансцену. Ефремов переходил на другую сторону, свет зажегся, гражданская война в Испании после перерыва на любовь продолжалась. Так всегда и было.

Дело в том, что тахта стояла близко к краю сцены. И проход был узкий. Это никого не смущало. Должен вам сказать, что профессиональный актер, завяжи ему глаза, в знакомом спектакле пройдет всё, что угодно. Но в этот раз в темноте Ефремов оступился. А сцена «Современника», он тогда помещался в здании на площади Маяковского, была одной из самых высоких в Москве — 1 м. 57 см. Он упал в первый ряд на колени фининспекторши: ей сразу стало не до поэзии, удар, женский крик, безнадежно испорченное платье, да еще упавший Ефремов произнес в сердцах, как выражаются чехи, «простое» слово. Но Ефремов не был бы Ефремовым, если бы во время полета он перестал думать об интересах театра. Верный последователь Станиславского, он помнил о сквозном дей-

ствии, падая, он постучал в стенку, за которой помещался машинист сцены, сдавленным шепотом скомандовал: «Вася, не врубай свет!» Вася не врубил, сделал паузу. Первый ряд, в темноте, радуясь общению с артистом, подсаживал его обратно на сцену, второй ему морально помогал. Остальные 26 рядов недоумевали, что там впереди происходит. Ефремов вновь оказался на сцене. Вася врубил свет. Ночь любви кончилась. Наступило утро. Филипп стоял перед зеркалом и завязывал галстук. Гражданская война в Испании продолжилась. Акт ревизии был ужасным...

Небольшое послесловие к этому рассказу. Когда он был напечатан в одном журнале, и Олег Николаевич его прочитал, позвонил мне и сказал: «Ну, ты ведь самое главное забыл. Ведь я же не просто переходил на другую сторону, я еще в руках нес табуретку».

Среди участников этой юбилейной передачи был народный артист РФ Геннадий Печников, который привел меня в их общую с Олегом Николаевичем гримерку в ЦДТ и рассказал о начале творческой биографии Ефремова: они были партнерами во многих спектаклях. Прозвучали поздравления от мхатовцев: Софьи Станиславовны Пилявской, Вячеслава Невинного. Вик-



Э. Де Филиппо,
Л. Толмачева,
О. Ефремов.
Встреча в театре
«Современник».
1960–1963



Труппа «Современника». 1958–1959

тоф Сергеевич Розов пожелал Олегу здоровья, считая, что все остальное у него есть, а в конце добавил: мечтает, чтобы Олег сыграл доктора Штокмана. Участвовал в этой передаче и Александр Володин, но тут особая история.

Вместе с известным театроведом Татьяной Шах-Азизовой думаю над юбилейной передачей, посвященной 75-летию Олега Николаевича. Его уже нет, а у нее возникла прекрасная идея: цикл из трех передач – «Олег Ефремов и его авторы»: современники – Розов и Володин, классики – Пушкин и Чехов.

Т. Шах-Азизова: «Ефремов – огромная, еще не исследованная страна. Есть такие места, в которых он выразился, пусть не весь, но такой, каким он был на самом деле. Во МХАТе всегда было такое понятие: автор театра, автор, родственно близкий театру, его постоянный спутник. У Ефремова, человека мхатовских корней, такие авторы тоже были – честные драматурги, которые никогда не боялись честных проблем, человеческих. Он им был верен. Постоянно возвращался к их пьесам, вместе с ними шел,

развивался, менялся, дружил. Так у него было с В. Розовым. У них был общий дебют в Центральном детском театре. В первой пьесе Розова «**Ее друзья**» Ефремов сыграл первую свою роль. Потом прибавились роли в других розовских пьесах «**Страница жизни**», «**В добрый час**», которые принесли ему настоящий успех. В 1956 году «Современник» откроется пьесой Розова «**Вечно живые**». Было несколько редакций этого спектакля. Сначала Ефремов играл Бориса, потом отца Бориса, доктора Бороздина».

В. Розов: «Олег всегда всё решал сам. Он иногда советовался со мной, но поступал абсолютно противоположно совету. И «Вечно живых» они выбрали сами. Сценарий, написанный по пьесе, фильм «Летят журавли», получил Пальмовую ветвь на Канском фестивале. Всемирный успех! А тут показывают по ТВ спектакль «Современник». И для меня – спектакль лучше фильма. Не мне бы, кажется, говорить... В фильме Бороздина играет Василий Меркурьев, но Олег гораздо крупнее...»

Спустя время автором «Современника» стал Александр Володин. Александр Моисеевич дружил с артистами «Современника», влюблялся в актрис. Но особые отношения были с Олегом Ефремовым, который говорил: «Володин – самый поэтический писатель». И поставил в «Современнике» три его пьесы: «Пять вечеров», «Старшая сестра» и «Назначение», сам блестяще играл Ильина в «Пяти вечерах» и Лямина в «Назначении». Потом во МХАТе, став художественным руководителем в 1970 году, Ефремов тоже начнет с пьесы А. Володина «Дульсинея Тобосская», где сыграет Дон Кихота с Татьяной Дорониной-Дульсинеей.

Этот спектакль стал своеобразным прощанием с драматургией Александра Володина. Наступили новые времена, появились новые драматурги, авторы МХАТа. Да и Володин больших пьес не писал, ушел в кино. Но близкими людьми они оставались до конца жизни.

И поэтому, когда готовилась передача к любимому Олегу Николаевичу, я поехала к Володину в Ленинград поговорить о Ефреове. Мы сидели у него дома, в скромной квартире на Пушкинской, на Петроградской стороне. И Володин

вспоминал: «Меня с Ефремовым познакомил давно умерший Володя Саптак, когда я еще пьес не писал. Я написал маленькую книжечку рассказов, каким-то чудом ее напечатали. Помню, я очень стеснялся... Театр я любил с детства. Вообще, понятие «актер», «режиссер» для меня очень много значило. А тут еще такой необыкновенный, художавый, длинный, очень молодой человек. Думаю: значит, он гений. Время было очень трудное. Мы с ним быстро подружились. Я перестал его стесняться. Он мне даже говорил: «Саня, если тебя посадят, я буду носить тебе передачи; если меня посадят, ты будешь носить мне передачи». Это меня очень тронуло.

Олег ставил все мои пьесы. Бывало, он звонил: «Саня, ты написал пьесу?» — «Олег, она не получилась, я тебе слово даю, я не хочу, чтобы ты ее читал». — «Я один только прочитаю, никого, никаких актеров, прочитаю, пойму, что плохо, и pošлю тебе обратно. И никто об этом не узнает». И вот я приезжаю в Москву, иду в театр. А там **Кваша**, **Волчек**, Табаков, много народу. Все, перед



Олег Ефремов.
1970



О. Ефремов и А. Калягин в гримерной после спектакля «Так победим!». 1982

которыми я совсем оробел. Начал читать и говорю — тут плохо, тут надо начать иначе. Олег берет у меня пьесу и хорошо поставленным голосом читает. Это было «Назначение». Олег играл Лямина, человека интеллигентного, со своими слабостями и редким даром. И там был тупой реакционер, но очень хитрый, изворотливый — Куропеев-Муровеев. Я его так назвал. Это блестящий был дуэт Ефремова и **Евстигнеева**.

Не выпускали очень долго. Был такой министр культуры РСФСР Попов. Уж не помню, какое по счету совещание было, опять говорят: «Давайте отложим на следующий сезон, проверите еще раз, посмотрим, подумаем»... Я не выдержал и сказал матом! Тогда еще никто так не говорил, сейчас это естественное дело. Пошел домой, и вдруг мне стало стыдно. Я позвонил тут же в театр: «Олег, прости меня, я подвел вас, разрушил вашу работу. Я виноват, виноват!» — «Что ты, Саня! Ты поступил прекрасно, всё в порядке. Но сказали, что только в одном театре пьеса может идти». Вот какие отношения у нас были с Ефремовым, когда мы стояли друг за друга, только я неумело, а он разумно»...

Прошло полтора года. 10 февраля 1999 года Александру Моисеевичу Володину исполнилось 80 лет. Естественно, на «Радио России» готовилась юбилейная передача. В это время Олег Николаевич был уже очень болен. Но я по-

*нимала, насколько для Володиного важен дружеский привет от Ефремова. Мне повезло. В один из дней Олегу Николаевичу было полегче, и он согласился меня принять. Ефремов тоже вспомнил, что они познакомились с Володиным до открытия «Современника»: «Я в это время делал дипломный спектакль — «Фабричную девочку» Володина. Ее играла **Майя Менглет**, еще **Олег Табаков**, **Евгений Урбанский**, **Валентин Гафт**. Этот дипломный спектакль, я предполагал, будет в будущем репертуаре нашего «Современника». Следующей работой были «Пять вечеров». При чем, я знаю, Саша был абсолютно влюблен в спектакль **Г.А. Товстоногова**, где играли **З. Шарко**, **Е. Копелян**, **К. Лавров**, **Л. Макарова**, действительно, очень атмосферный и очень человечный. У нас был совсем другой спектакль, мы — другое поколение — молодежь. Декорации были достаточно формальные, причем, голубого цвета. И вот была ночь после того, как он посмотрел наш спектакль. Наверное, у него в подсознании было сравнение с тем спектаклем БДТ. Короче говоря, он меня дома разделал под орех. Он такой, вроде, человечный, добрый, прекрасный, замечательный... Но может быть и очень жестким, не принимающим что-либо до конца. Я декорации немного упростил, изменил, они перестали быть голубыми, а стали просто холщевыми, серыми. Но спектакль, может, те, кто не ви-*

дел у Товстоногова, москвичи вспоминают до сих пор. Талантливые люди играли: **Лилия Толмачева**, Олег Табаков, совсем юный и **Нина Дорошина**, сам я играл. Я исходил от него, самого Володина. И не зря у нас в начале звучали его ремарки, которые мне казались удивительно поэтичными, они вводили в круг происходящего...

Потом мы играли «Старшую сестру» и «Назначение». Потом он стал писать пьесы через какую-то сказочную, иносказательную форму. Прошло довольно много времени, мы с ним встретились, разговаривали не помню, о чем. Он вспомнил, как меня отделявал за «Пять вечеров» и сказал: «Может, ты и прав был, может, действительно, это было как некая сказка...» Мы все, может быть, не сознавая, ощутили его как автора поэтического. И не зря последние годы, когда он был в Москве, всё время записывал какие-то стихи. Он сейчас не может без этого. Для него стихи сейчас необходимость. И я так понимаю, что вся его жизнь творческая, трудная очень, непростая, была пронизана каким-то поэтическим взглядом на жизнь, на людей. Такой Сирано, носатый. Как его

ощущали и чувствовали всегда женщины, и как он их любил, отнюдь, не низменно, находя в них обязательно что-то особое, поэтическое... Он просто расширил мои представления и о поэзии, и о жизни, и о взаимоотношениях в жизни.

Всю жизнь Олег Ефремов был связан с Пушкиным. В фондах «Радио России» хранятся многочисленные записи – Ефремов читал «Медного всадника», главы из «Евгения Онегина» и множество стихотворений. На вступительных экзаменах в Школу-студию МХАТ он тоже читал Пушкина, «Желанье славы». На сцене МХАТ сыграл Пушкина в пьесе Леонида Зорина «Медная бабушка». Это был совсем не хрестоматийный Пушкин. Но мало кто видел эту работу, судьба спектакля оказалась трагической. А первая встреча Олега Николаевича с Пушкиным была в ЦДТ: сначала он сыграл какую-то небольшую роль в «Дубровском», а потом Анатолий Эфрос поставил «Бориса Годунова» с Ефремовым Гришкой Отрепьевым. С того момента, как он сыграл Самозванца, прошло сорок лет. И Ефремов ставит во МХАТе «Бориса Годунова» и сам играет царя Бориса. Эта последняя роль Ефремова оказалась мощной, вызвавшей массу ас-

На репетиции пьесы «Скамейка». О. Ефремов, Т. Доронина, О. Табаков. 1983



социаций. Борис Годунов Ефремова был по-шекспировски трагической личностью. Прошло много лет, но то, как Ефремов произносил: «Тяжела ты, шапка Мономаха...», «Они любить умеют только мертвых...» – забыть невозможно. Это было трудное время для МХАТа...»

В феврале 1995 года Ефремов привез своего «Бориса Годунова» во Псков, в Пушкинские горы на Второй Пушкинский фестиваль. Для жителей Пушкинских гор, сотрудников Пушкинского заповедника приезд с «Борисом Годуновым» Художественного театра был грандиозным событием, да еще Олег Ефремов в роли Годунова. Играл он гениально!. На следующий день после спектакля я встретилась с Олегом Николаевичем, мы поговорили и о Борисе, и о Пушкинском фестивале.

О. Ефремов: «Фестиваль еще молодой, второй раз проводится. В прошлом году я тоже был здесь, участвовал в научной лаборатории, моей темой был как раз «Борис Годунов»: что это такое в нашей театральной истории, что значило для Пушкина написание «Годунова». Спектакля еще не было, мы только подбирались к нему, но уже что-то мерещилось. И вот – театральный фестиваль во Пскове, в Пушкинских горах! Мы играем почти в Михайловском! Это была даже какая-то обязанность – сыграть «Годунова» здесь, где он был написан. Это ведь продолжение работы над спектаклем. И действительно, как его здесь воспринимают. Я бы так сказал: зритель, обычный, нормальный театральный зритель его принимает поразительно. Но специалисты – критики, пушкинисты – те уже с позиций того груза, который несут. Я как раз не смущаюсь на этот счет. Хорошо бы они собрались сформулировать предложения реформы театра, не только драматургии, но театра – там у Пушкина много заложено. И это всё не было услышано. И современники Пушкина со своих тогдашних стереотипов все воспринимали и не принимали. Играть не давали полностью очень долго. Но это фундаментальное произведение, связанное с движением театра, русского театра. Сколько там заложено всего, неосуществленного. Поэтому, когда меня спрашивают, почему вы поставили «Бориса Годунова», явно хотят получить ответ – время та-

кое. Совсем нет. Просто я думаю, что нельзя нам обойти эти начальные, как говорят, фундаментальные произведения, которые требуют размышлений и дают определенный ориентир.

Здесь край замечательный. Но для нас, конечно, важно, что именно здесь поворот у самого Пушкина начался. Он ведь одновременно и «Онегина» пишет здесь. И соприкоснуться с этим, я считаю – честь, участвовать в таком фестивале и в Святых горах, и во Пскове».

– **Олег Николаевич, какие трудности пришлось преодолеть в работе над «Годуновым»?**

О. Ефремов: «Трудность работы еще заключается в том, что есть гениальная опера М.П. Мусоргского. Даже не зная, откуда, какие-то зрители слышали: «Еще одно последнее сказанье...» и «Чур-чур меня!», **Шаляпина** я имею в виду. Надо было бороться с этими представлениями. Потому что опера – это опера, а мы играем драматическое произведение. Естественно, приходилось пройти тот путь, который Пушкин проходил для себя, заняться историей. Сколько версий, вариантов! Но пришлось, естественно, остановиться на том варианте, который выбрал для себя Пушкин – главная персона Борис Годунов. Чем ему интересен? Сейчас уже есть версия, что Годунов не убил и не организовывал убийство Димитрия, это не нужно было политически. Димитрий никак не мог помешать, если Борис хотел этой власти. Тут дело не в этом. Пушкину важно было написать человека, который мучается муками совести. Может, это не современно. Теперь никто этими муками не мучается. Этим он и интересен, Борис, потому что – человек».

Так своего Бориса Годунова и играл Олег Ефремов, может быть, свою самую главную роль. Символично, что в свои последние сезоны Олег Николаевич играл в двух спектаклях: Бориса Годунова и доктора Астрова в «Дяде Ване».

Снова хочу вспомнить тот день зимой 1999 года, когда очень больной Ефремов принял меня, чтобы поговорить о Володине. В это время все готовились к 200-летию А.С. Пушкина. Я не удержалась и спросила Ефремова что для него Пушкин?



Лауреаты Государственной премии СССР, народные артисты СССР О. Ефремов и М. Ульянов. Фото В. Вяткина. 1983

О. Ефремов: «Меня многому научил Пушкин, он много мне открыл. Пушкин — как всякая великая культуротворческая личность в нашей истории, учит, он не только доставляет эстетическое наслаждение, он и ставит бесконечные вопросы. О чем-то сказал, а ты начинаешь соображать, думать — почему так? Только так он, наверное, и мог сказать, потому что он, действительно, гений. Пушкин заключал в себе творческую мощь человечества. Поэтому можно взять любую тему и поговорить. Не только заниматься биографией, донжуанскими списками, или, ай-я-й, «Гавриилиаду» написал!.. Кстати, прелестное произведение. Надо быть просто тупым, чтобы это никак не воспринимать, или воспринимать криминально. Да, вынужден был отказываться, такие были обстоятельства.

Так подумать, человек прожил, ни разу за границу не выпустили. Немножко побывал за границей — в Турции, самовольно. Был всю жизнь под вневгласным надзором. Ну кто из наших такое бы мог?!

Всё, к чему он прикасался, требовало какой-то отдачи личной, чувственной, и осмысления. Вот это самое потрясающее. Он был гений во всем. Хотя он мог позволять

себе очень многое. Мне иногда кажется, что он многое на себя наговаривал, и это могло быть, а может, и нет.

Во всяком случае, мне кажется: если в последние годы чеховеды как-то двинули немножко свою науку, во всяком случае, вывели его из круга сумеречных или юмористических писателей, то пушкинисты могли бы поглубже заглянуть во всё не только с позиций его творчества. Пушкин писал кому-то, по-моему, в году 1824-м, что читал Библию. «Святым духом» мне по душе, но Шекспир и Гёте ближе». Я думаю о многом, читаешь, соображаешь... Но могу сказать, что Пушкин мне все равно ближе».

Тогда Олег Николаевич еще не знал, что к 200-летию А.С. Пушкина появилось очень много научных трудов, книг, как будто Ефремов был услышан.

У Олега Николаевича с Антоном Павловичем Чеховым были особые отношения. Он был не просто автором МХАТа. (Ефремов как бы принял эстафету от Станиславского.) Нет, они начались в юности и менялись в течение всей жизни Ефремова; Чехов занимал всё большее место. О чем бы Олег Николаевич не говорил, так или иначе возникало имя Чехова. Он был его другом, советчиком, близким человеком. В диало-



В кабинете МХАТа. 1986 год

ге с А. Смелянским на экране невозможно сосчитать, сколько раз упоминается Чехов.

О. Ефремов: «Свободу заслуживает человек, который будет ответственен перед жизнью, потому что она дает подарок участвовать в ней, совершенствовать ее, совершенствовать себя. Пускай, это будет через 100-200 лет, чеховская тема, но все-таки будет. Почему герои пьес Чехова безвольные люди? В Москву не уехали, они неудачники, ничего не делают и прочее. Нет, они герои, потому что совершенствуют эту породу, они могут любить и ощущать друг друга. Такое понятие, как порядочность, они нарушают, но мучаются, т.е. у них проблема совести. Элементарные чеховские герои — герои, зовущие в будущее».

У самого Ефремова отношение к чеховским героям менялось, и сам он менялся. К. Рудницкий писал, что в его первой «Чайке» в «Современнике» на всех героев пьесы режиссер смотрел глазами учителя Медведенко, доверяя ему одному, всех остальных представляя ничемными болтунами, в «Чайке» мхатовской, десять лет спустя, он уже не искал виноватых, он видел «скрытую драму» каждого, и всех подал одинаково крупно. Всю жизнь Ефремов как будто открывал в Чехове что-то новое.

Т. Шах-Азизова: «Его первая чеховская роль была сыграна в Школе-студии МХАТ — помещик Камушкин в рассказе «На чужбине». Он будет всю жизнь играть этот рассказ на концертах. Студентом Ефремов отправился в Чеховский мир — в Ялту. И унес оттуда именно то впечатление, которое ему было нужно: образ Чехова не хрестоматийного классика, а живого человека».

О. Ефремов: «Когда я приехал с визитом к Марии Павловне, я не забуду этой встречи, на втором этаже был стол, белоснежная крахмальная скатерть, графинчик водки. А ей было уже много в 47 году. Но рюмочку она за завтраком выпивала. Потом она мне показывала письменный стол Чехова. Она рассказывала внизу в столовой: тут сидела я, тут мама, выходил Антон. Высоченный он был, бас. Вот вы думаете, что он такой несмелый, деликатный. А он как сядет за стол, начнет суп есть, потом как кинет ложку, как закричит: «Я на вас горблюсь, а вы мне горячего супа дать не можете! Черт вас побрал!» И уходил к себе в кабинет после этой сцены писать рассказ «Хам»...

Т. Шах-Азизова: «Придя во МХАТ, Ефремов наметил для себя и для театра большую чеховскую программу. Он обещал и

поставил все чеховские пьесы. Начал с «Иванова» 1976 г. с **И. Смоктуновским**. Это была история честнейшего человека, как определил Ефремов, который просто не мог жить из-за того, что он честнейший и глубоко порядочный. «Чайка» 1980-го, где он рассказал о «боли и муке» интеллигенции, которая не знает, как жить. Отсюда грусть этого спектакля, полностью красоты и тайны. «Дядя Ваня» 1985-го, «Вишневый сад» 1989-го, «Три сестры» 1997-го... Ефремов оставил нам много загадок. Почему не сыграл Тригорина, Иванова, Лопахина, он был рожден для этих ролей, спасибо, что сыграл Астрова в удивительном дуэте со Смоктуновским. В данном случае позволило себе догадку. Дело в том, что юноша Олег Ефремов вообще решил заняться театром, благодаря «Трем сестрам» **Вл.И. Немировича-Данченко**. Этот спектакль произвел на него такое впечатление, что он решил посвятить себя театру, именно этому МХАТу.

Все это осуществилось. Может быть, впечатление того давнего спектакля были такие сильные, что надо было время, чтобы освободиться от этого, найти свое решение, свой подход. Он найдет его. «Три сестры» поставил, фактически, в конце жизни, в самом конце XX века. Поставил как итог, как завещание, как прощание. О жестокой судьбе, о неисполнимых желаниях, романтических, утопических мечтах и о стойкости душевной, несмотря ни на что. И о чувстве жизни, которое не покинуло Ефремова до конца, как самого Чехова, чеховских героев. Это был последний спектакль О.Н. Ефремова. Его дань Чехову, автору театра, другу, как имя Чехова в названии МХАТа, памятник Чехову в Камергерском. Все это дела О.Н. Ефремова».

*И снова, и снова в душе звучат слова
М.А. Ульянова: «Скучно без тебя, Олег...»*

Мая РОМАНОВА

ВСПОМИНАЯ

ЛЮБОВЬ ОСТАЕТСЯ

В жизни встречаются особенные люди, общение с которыми остается в тебе навсегда. Даже если их давно уже нет на свете. Стоит только подумать, и далекий образ словно сразу обретает плоть и кровь. С актрисой **Хабаровского ТЮЗа Любовью Васильевной Теряевой** мы простились в 2011 году, но я до сих пор помню ее голос, походку, царственную посадку головы, мгновенно выделявшую эту женщину в любой толпе. В сдержанной и доброжелательной манере говорить, в несуетливых жестах читалось достоинство человека, прошедшего через суровые испытания, но сохранившего душу живой.

Свою жизнь Любовь Теряева всегда измеряла не годами — сезонами, театр называла судьбой. Прежде чем остановить выбор на Хабаровске, она выходила

на подмостки **Омского и Кировского ТЮЗов, Канского, Павлодарского и Нижегородского драматических, Иркутского музыкального театра**. В общей сложности актриса посвятила сцене больше 50 лет, сыграла 210 ролей, и конкретно в Хабаровском ТЮЗе — 152.

Мечты сбываются

«Судьба вела меня в мою мечту», — сказала как-то Любовь Васильевна. Она имела в виду счастливую встречу со своим будущим мужем, актером **Петром Яковлевичем Теряевым**, повлиявшую на окончательный выбор профессии. До этого момента театр для нее оставался мечтой прекрасной, но далекой.

Любовь Теряева, в девичестве Леяно-ва, родилась в 1926 году в Ленинграде, но



Любовь Васильевна Терьева

в шесть лет переехала с семьей во Владивосток. Отца, Василия Константиновича, путиловского рабочего, командировали на Дальзавод, где он и проработал всю жизнь. Мама, Антонина Яновна, была сестрой милосердия, служила в Чешском корпусе. Когда началась Великая Отечественная, Любе исполнилось пятнадцать. Конечно, до восточной окраины России звуки взрывов не доносились, но, как рассказывала Любовь Васильевна, уходившие на фронт эшелоны и толпившиеся у военкоматов люди не давали ни на минуту забыть, что на страну обрушилась беда. Ей тоже не хотелось оставаться в стороне, и самое большее, что смогла сделать, — ушла из школы в училище фабрично-заводского обучения, получила профессию фрезеровщицы и стала работать на Дальзаводе, где изготавливали детали для автоматов, гранат, подводных лодок.

«Это было нелегко, — вспоминала потом Любовь Васильевна. — Детали тяжелые, в цехе холодно, питание плохое. К тому же я была маленького роста, и у станка приходилось стоять на ящиках. Работали в то время в основном женщины и подростки,

поддерживали друг друга как могли. А когда слушали фронтовые сводки и узнавали об успехах наших войск, охватывала гордость и надежда, что ненавистного врага уничтожили из того оружия, что сделали мы. Это было наше участие в войне. Случалось, кто-то горько плакал над похоронкой на брата, мужа или сына, и тогда к горлу подступала ярость, а руки продолжали отчаянно крутить рукоятки станка...»

Но находилось место и праздникам. К особым датам в заводском клубе готовили концерты, их все ждали. Любовь Васильевна подчеркивала: «Очень важно было оставаться людьми». Сама она пела и танцевала. Приходила на репетиции, падая от усталости, но вдруг откуда-то брались силы и открывалось второе дыхание. А потом в ее жизнь вошел театр.

В виде премии Люба получила билет в Приморскую драму на спектакль «**Платон Кречет**», и потрясение от того вечера не забылось даже многие десятилетия спустя. Особенно покорила главной героиней в исполнении **Андрея Присяжнюка**, одного из самых ярких дальневосточных артистов. Девчонка, прозванная за малый рост Кнопкой, тогда и подумать не могла, что спустя годы сама будет играть в этом спектакле юную **Майку**.

В один из майских вечеров 1945-го на танцевальной площадке Клуба моряков Любовь Васильевна встретила Петра Терьева — профессионального актера, успевшего поработать в Иркутском ТЮЗе. Его призывали в армию, и во время войны он служил во Владивостоке старшиной второй статьи. Второе свидание было назначено на 9 мая. Они решили отправиться в кино, но в этот момент по громкоговорителю объявили о нашей победе в войне. Все выбежали на улицы, корабли вышли на рейд и, почти как чудо, зажглись огни — впервые после долгой светомаскировки.

Судьба ведет

Профессиональная жизнь в театре началась у Любови Терьевой в Иркутске. Муж после демобилизации вернулся в ТЮЗ, а она поступила по конкурсу в балетную груп-

пу Иркутского музыкального театра. «Работая в оперетте, я трепетно относилась к сцене, — рассказывала Любовь Васильевна. — Для меня сцена была и будет святым местом. Главный режиссер Александр Николаевич Орлов, заметив во мне эту трепетность, стал давать небольшие роли. Обычно первыми претендентками были хористки, а тут артистка балета. Замечательная актриса Марья Алексеевна Морозова, ставшая моей театральной матерью, репетировала со мной...»

Так вышло, что о своем продвижении в театре Любовь Васильевна мужу не говорила. Только когда получила роль в «**Периколе**» **Ж. Оффенбаха** пригласила его на спектакль. Петр Яковлевич задержался, пришел только ко второму акту и был потрясен, увидев свою Любу в качестве драматической артистки. В дальнейшем он стал для нее самым главным наставником, а со временем и партнером по сцене. Вместе они готовили роли, а после спектакля всегда анализировали сыгранное, обсуждая удачу и недочеты.

В детских театрах Любовь Теряева переиграла множество сказочных персонажей, в ее послужном списке были лисички, зайчики, гусеницы, а также вариации Бабы Яги. И очень долго выходила на подмостки в амплуа трагести, воплощая на сцене образы мальчишек. В этих персонажах актрису всегда поражала их цельность, прав-

С мужем Петром Теряевым. 1970-е



«Маджи остается в порту». В роли Беспризорника. 1970-е

дивость, непредсказуемость и озорство. Такими были ее **Валик** в «**Детях подземелья**» **В. Короленко**, **Шурка Тычинкин** в «**Сомбреро**» **С. Михалкова**, **Гекльберри Финн** в «**Томе Сойере**» **М. Твена** (пройдут годы, и она получит роль **тетушки Полли**), **китаец Ю-Ю** в «**Красных дьяволятах**» **П. Бляхина**, **Буратино** в «**Приключениях Буратино**» **А. Толстого** и многие другие. Своего последнего мальчишку Любовь Васильевна сыграла в 51 год.

Случались в творческой судьбе тогда еще молодой актрисы и взрослые персонажи. В 1959 году, например, в спектакле «**Да сгинет день**» **Дж. Гордона** она исполнила сложную, требующую серьезного жизненного опыта роль **Мэри Грэхем**, матери двоих детей. «Но я никогда не играла на сцене возраст, — говорила Любовь Васильевна. — Я играла характер». Возможно, поэтому такими заметными становились ее **Арина Пантелеймоновна** в «**Женитьбе**» **Н.В. Гоголя**, **Клавдия Васильевна** в спектакле «**Дорога, которой ты идешь**» **В. Розова**,

Матрена в «Горячем сердце» и Кукушкина в «Доходном месте» А.Н. Островского, Акулина Ивановна в «Мещанах» М. Горького, Наталья Степановна в «Предложении» А.П. Чехова и другие. Последней крупной работой в Хабаровском ТЮЗе стала **Тельма** в спектакле «Спокойной ночи, мама» М. Норман, сыгранная невероятно жестко, трагически.

Наступил момент, когда Любовь Васильевна приняла решение уйти из театра. Причины мы не обсуждали, но актриса говорила, что возможность играть много лет на сцене театра для детей была для нее настоящим счастьем. И признавалась совершенно искренне: «Я рада, что от имени те-

атра могла доставлять минуты радости другим, заставляя негодовать других, о чем то задуматься третьих».

И все же ее неугомонный характер не позволил оставаться в тени. Любовь Терьева организовала для пожилых людей клуб «Ровесники», проводила творческие встречи, до конца своих дней участвовала во всех событиях **Хабаровского отделения СТД РФ**. Такой и запомнилась — легкой на подъем, улыбающейся, щедрой на доброе слово, свято верящей в целительную силу театра.

Елена ГЛЕБОВА

Фото из архива Л.В. Терьевой

«С НЕЙ НЕ НАДО СВЕТА...»

18 сентября нас потрясла горькая весть: ушла из жизни **Мargarита Викторовна Сильянова**, человек удивительно светлой и чистой души. Она была для Союза театральных деятелей РФ, для многих регионов страны больше, чем сотрудником **Отдела региональных и межрегиональных программ СТД** — надежным другом, советчиком, с которым хотелось поделиться радостью и выплакать неприятности. Кажется, Margarита Викторовна обладала каким-то удивительным даром помогать, решать проблемы, успокаивать своей доброжелательностью, искренним участием. Ее не просто уважали — ее искренне любили и высоко ценили те человеческие качества, которые сегодня присущи людям все реже и реже.

Всегда спокойная, доброжелательная, улыбчивая, Margarита Викторовна была для всех нас, близких и далеких, своего рода «мостиком» друг к другу: в ее присутствии невозможно было проявлять к кому бы то ни было равнодушие или просто невнимания. Соединяя людей, она видела в этом

Margarита Викторовна Сильянова





В Ставропольском отделении СТД РФ

свое призвание, назначение. Соединять и помогать — может ли быть что-то выше?.. В этом и есть своего рода завещание, оставленное нам, всем, кто общался с этим замечательным человеком на протяжении не только долгого, но даже и непродолжительного времени. И мы обязаны помнить, что за сильная и мягкая, мудрая и источающая добро и понимание женщина была рядом...

Никого и никогда не обременяла Маргарита Викторовна своими проблемами, искренне, а порой и горячо принимаясь успокаивать, утешать. Будучи уже в преклонном возрасте, она молодела на глазах, радуясь чужим успехам, решению того, что казалось неразрешимым. Никогда никого не осуждала и не обсуждала с другими поступки тех, кто был несправедлив или не праведен в словах или делах.

Обожала музыку — старалась не пропускать симфонические концерты, оперы. Всегда с редкостным воодушевлением рассказывала об очередном посещении Филармонии или Консерватории, тонко и точно умея отличать временное от вечно-го и в тенденциях драматического театра.

Не задумываясь о возрасте, о сложностях, нередко возникающих в далеких поездках, Маргарита Викторовна неизменно

устремлялась в дорогу по любым проблемам региональных отделений нашего Союза, принимая участие в отчетных и выборных мероприятиях. И везде была желанна, любима — ее ждали повсюду и всегда. Потому в адрес СТД РФ и ее семьи пришло огромное количество соболезнований, когда разнеслась весть об уходе этого чудесного человека из жизни.

Вот лишь некоторые выдержки из них, самые, на наш взгляд, точно характеризующие эту замечательную женщину.

«Помним ее как светлого, красивого, скромного, интеллигентного человека, ответственного профессионала, обаятельную женщину. Потеря невосполнимая... Светлая и добрая ей память...» (Ставропольское отделение СТД РФ).

«Для нас Маргарита Викторовна была воплощением профессиональной работы и доброжелательности. Во время своих приездов в наше Отделение, спокойно и уверенно помогала в решении всех возникающих проблем. Поражала ее трудоспособность и энергия в таком солидном возрасте. Совсем недавно мы поздравляли ее с днем рождения, слышали ее голос... Не верится, что этого человека больше нет...» (Курское отделение СТД РФ).

«Маргарита Викторовна всегда была надежным помощником, союзником региональ-

ных отделений СТД РФ. Она умела помочь, понять, оказать помощь. За годы работы в Союзе она побывала в каждом отделении Союза театраловых деятелей. Знала сотрудников, понимала проблемы. Маргарите Викторовне всегда удавалось найти нужные слова, нужную информацию». (Воронежское отделение СТД РФ).

«Маргарита Викторовна пользовалась большим авторитетом, уважением и любовью у актерского сообщества Самарской области. Мы знаем ее как человека высочайшей культуры, образованности и человеколюбия. Это был наш ориентир в работе с людьми театра и поддержка.

Скорбим вместе с вами, сопереживаем в связи с уходом из жизни умного, доброго, чуткого человека!» (Самарское отделение СТД РФ).

«С глубокой болью и горечью восприняли известие об уходе из жизни Маргариты Викторовны Сильяновой – человека необъятной души... Искренняя, открытая, оптимист по жизни, готовая всегда выслушать – она уделяла внимание каждому, помогала, поддерживала, принимала участие в решении проблем...» (СТД Республики Коми).

«Нам всем будет ее не хватать...» (Кабардино-Балкарское региональное отделение СТД РФ).

«Всегда степенная, спокойная, с неизменной улыбкой, она вселяла уверенность, что все у нас

получится, мы со всем справимся... Нам будет не хватать ее мудрых советов, поддержки и просто общения». (СТД Республики Бурятия).

«Благодарен судьбе, что позволила быть рядом с этим чутким, отзывчивым Человеком на протяжении многих лет», – написал председатель Камчатского отделения СТД РФ А. Выстопорец.

И эта мысль искренне и горько звучит во множестве писем «от Москвы до самых до окраин». А иначе и быть не может – слишком редким человеком для нашего равнодушного времени была Маргарита Викторовна...

У Иннокентия Анненского есть очень широкое известное стихотворение, заключительные строки которого как нельзя лучше выражают скорбь по Маргарите Викторовне Сильяновой как по звезде, одаривавшей всех окружающих: «... не потому, что от нее светло, а потому что с ней не надо света».

Она была светом деликатности, интеллигентности, справедливости, добра, понимания, мудрости для многих человеческих душ, и вспоминать о ней в разных концах огромной страны будут всегда благодарно, с любовью и надеждой, что наша Маргарита Викторовна обретет покой в той дали, куда она ушла, покинув нас...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 2–252/2022

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 № 1-251/2022



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Дни Турбиных» в Театре драмы и комедии «ФЭСТ»
(Мытищи)

ФЕСТИВАЛИ

Межрегиональный фестиваль адыго-абхазских театров
«Кавказский меловой круг» (Майкоп, Республика Адыгея)

ЛИЦА

Василий Бочкарев (Москва)

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Государственный ТЮЗ Республики Саха (Якутия)

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

К 95-летию со дня рождения Михаила Ульянова

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru