

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5-255/2023



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Остались позади праздники, даже по восточному календарю 2023 год наступил не в феврале, как часто бывало, а в январе. Так что настало время перейти к будням — к той работе, что бывает порой изнурительна, но в результате приносит радость не только тем, кто ее выполняет, но и тем, кому адресована. В театре это особенно чувствуется, потому что горячий прием публикой от малышей, которые приходят на елочные представления и детские спектакли, до людей среднего и старшего возраста, которые заполняют зрительные залы по вечерам, — это высокая, заслуженная оценка!

А наше дело — продолжать рассказывать читателям о том, что происходило и происходит ежевечерне на фестивалях, премьерах, давно идущих и по-прежнему продолжающих волновать зрительные залы. А еще — о юбилеях, об артистах разных уголков нашей страны, о новых или перечитанных спустя долгие годы книгах, которые подтверждают для каждого из нас (особенно для людей старших поколений) слова Владимира Набокова: настоящие читатели — не те, кто читают, а те, кто перечитывают...

В нашем январском номере, открывающем наступивший 2023 год, вы читаете о фестивалях в Липецке, Мурманске и Йошкар-Оле; вспомните о 100-летию замечательного мастера театра и кинематографа Евгении Весника и 85-летию широко известного, признанного несколькими поколениями зрителей артиста Александра Лазарева; познакомьтесь с гостями редакции «Страстного бульвара, 10» (на этот раз у нас их двое!), узнаете о премьерах в разных городах страны.

Думаю, что самое прекрасное в нашей «бумажной работе» — это каждый месяц с непреходящим интересом собирать журнал, словно впервые, с надеждой, что вам интересно и нужно все, о чем мы стараемся рассказать.

Мы хотим поблагодарить от души всех, кто поздравлял нас в преддверии Нового года и Рождества!

Желаем всем великодушного года, исполнения хотя бы части желаний и, конечно, здоровья всем вам и вашим близким!



Искренне ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2022–2023



На обложке: «Обыкновенное чудо». Санкт-Петербургский Театр юных зрителей имени А.А. Брянцева

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

100-летие Евгения Весника.

В. Пешкова

2

В РОССИИ

Ногинск. *О. Цой*

12

Рыбинск. *Н. Старосельская*

17

Старый Оскол. *А. Равенских*

24

Чебоксары. *А. Балгазина*

28

ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный фестиваль «Арктическая сцена» (Мурманск). *М. Наумлюк*

32

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

О. Ельникова

41

XIX Международный фестиваль русских театров национальных республик России и зарубежных стран «Мост дружбы» (Йошкар-Ола). *В. Фёдорова*

48

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Подсвечник»

(Московский драматический театр «Сфера»).

А. Овсянникова-Мелентьева 60
«Моя Цацкес — знаменосец»,

«Жирная Люба»

(Московский еврейский театр «Шалом»). *Л. Каневская* 63

«Самоубийца»

(Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова).

Е. Омеличина

68

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Обыкновенное чудо»

(Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А.А. Брянцева).

Т. Самойлова

72

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Сергей Морозов

(Санкт-Петербург). *М. Иванова* 77

Андрей Булычёв

(Иваново). *О. Гурфова*

80

ЛИЦА

Лариса Луппиан

(Санкт-Петербург). *Т.К.*

88

Александр Жуков

(Ставрополь). *Т. Дружинина* 93

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Альбом «Театральный костюм.

История, традиция, стиль:

100-летию государственности

Адыгеи и 850-летней

истории адыгейского театра

посвящается». *Е. Лебова* 102

МИР МУЗЫКИ

Балет «Дон Кихот Ламанчский»

(Самарский академический

театр оперы и балета имени

Д.Д. Шостаковича). *А. Максов* 106

МИР КУКОЛ

«Дон Кихот» (Краснодарский краевой театр кукол).

С. Колесникова

109

ВЫСТАВКИ

«Любовь к трем апельсинам.

Венеция Казановы — Петербург

Дягилева» (Санкт-Петербург-

ский государственный музей

театрального и музыкального

искусства). *М. Романова* 114

ВСПОМИНАЯ

Александра Лазарева

(Москва). *Н. Старосельская*

123

Наталью Садовскую

(Москва). *С. Коробков*

129

Ольгу Раскатову

(Иваново). *И. Уваров*

134

Ваге Шахвердяна

(Ванадзор, Армения).

И. Азеева, А. Назлуханян

138

Евгения Деммени

(Ленинград). *А. Некрылова*

145

Инну Чурикову

(Москва). *В. Фёдорова*

153

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Алексей Слаповский (Москва) 157

Леонид Эрман (Москва) 159

Алексей Литвин (Москва) 159

СВОБОДНЫЙ ЧЕЛОВЕК

К 100-летию со дня рождения Евгения Весника

Рассказ о **Евгении Яковлевиче Веснике** можно было бы уложить в одну строку: сын врага народа, ставший народным артистом Советского Союза. Один-единственный факт, создавший биографию. Писать дальше, по правде говоря, страшновато. В книге Весника «**Записки артиста**» есть восхитительный пассаж: «Если пытаешься написать портрет гениального артиста, то лучше всего воспользоваться фотоаппаратом, так как проникнуть в суть его творческих колдовской силы проявлений (как говорят критики:

Евгений Весник



«попытаемся разобрать особенности творчества») средствами карандаша или пишущей машинки дело безнадежное! Можно «разобрать» талант и «не собрать» затем его в логическое или нелогичное целое!» Вот и будь, зная это, критиком...

Но в том-то и дело, что писать о Веснике очень-очень хочется. Свой длинный жизненный путь он сравнивал с забором, составленным из разноцветных штакетин, каждая из которых — встреча с незаурядным, удивительным, уникальным человеком. Путь этот был ухабист, но именно это и делало его, по словам артиста, интересным. Ухабы его не пугали. Вернее, не пугали настолько, чтобы лишиться сил и мужества двигаться дальше.

Евгений Яковлевич любил цитировать **Уинстона Черчилля**, сказавшего о нас: «Удивительная нация, которая сама себе создает препятствия и с необычайным воодушевлением их преодолевает!». Обычно эта фраза воспринимается как ироничная, даже саркастическая. А Весник увидел ее под иным ракурсом: «Придумывать препятствия — это прекрасно! Разве ученые не живут тем, что сами себе ставят колоссальные научные задачи-проблемы, которые необходимо понять и преодолеть? Разве желание написать книгу, поставить спектакль, сыграть сложную роль не есть придуманные препятствия, требующие их преодоления?» Евгений Яковлевич и воспринимал жизнь как «беспрепятственное преодоление препятствий», но совсем не тех, что имел в виду британский премьер.

Препятствия, и отнюдь не выдуманные, обрушились на Женю очень рано. В 14 лет он фактически лишился и отца, и матери. В 1937 году Якова Весника, руководившего сначала строительством завода «Криворожсталь», а затем и самым крупнейшим в Европе металлургическим комбинатом, расстреляли, а его жену отправили в Акмолинский

лагерь для жен изменников родины. Женю ждал детдом, разумеется, особый — для детей врагов народа, но по дороге туда мальчишке удалось сбежать и вернуться в родной Ленинград. Спасло его заступничество **Михаила Ивановича Калинина**, до революции работавшего вместе с Весником-старшим на Путиловском заводе.

Евгению везло на светлых людей. Русский и литературу в его школе преподавала праправнучка **Федора Ивановича Тютчева** — Анна Дмитриевна. Она не только постаралась заменить мальчику родителей, но и помогла подготовиться к поступлению в **Щепкинское училище при Малом театре**. Женя хотел учиться только там, чтобы попасть в прославленную труппу. О существовании Малого театра он узнал в девять лет, когда мама с кем-то делилась впечатлениями от недавно увиденного спектакля, в котором играла **Елена Николаевна Гоголева**. Сам он увидел прекрасную актрису на сцене уже семнадцатилетним. Давали горьковских **«Варваров»**, где та играла Надежду Монахову. Мальчишка влюбился с первого взгляда: «Мне часто являлась во снах моя любовь, а в одном из этих очаровательных сновидений я играл роль Отелло, а она — Дездемоны. Помню, как я на протяжении всего спектакля носил ее на руках и не решался опустить даже на секунду на пол...»

Через 35 лет режиссер Евгений Весник предложил актрисе Елене Гоголевой сыграть роль «весьма легкомысленной женщины» в телеспектакле **«Пропавший чиновник»** по одноименному роману **Ганса Шервига**. Через 45 — будет вводить ее на роль Арины Петровны Головлевой в собственной инсценировке **«Господ Головлёвых»** **Салтыкова-Щедрина**. Через полвека — станет ее партнером в легендарном спектакле **«Мамурэ»**, поставленном **Борисом Александровичем Львовым-Анохиным** по пьесе **Жана Сармана**. В своей любви Евгений Яковлевич признается Елене Николаевне, когда ей будет за 90...

В Щепкинское училище Весник поступит в 1940 году. Мастером курса у него будет **Илья Яковлевич Судаков**, но прочитать



Фронтовик Евгений Весник

ся у него юноша успеет только два курса — в 42-м его призвуют в армию, отсрочку давали только на третьем. Так получилось, что напутствовал Женю один из корифеев Малого — **Александр Алексеевич Остужев**: «Иди, юноша, иди и воюй! Если бы мне твою молодость, я, клянусь тебе, непременно пошел бы воевать! Стар я. И обязательно хорошо служи. Армия — школа жизни, я это знаю, она поможет тебе стать хорошим артистом...» Не ошибся Александр Алексеевич. Гвардии лейтенант Евгений Весник, кавалер орденов Отечественной войны и Красной звезды, двух медалей «За отвагу» закончил войну в Кёнигсберге и вернулся в родное училище. На этот раз на курс **Алексея Денисовича Дикого**.

Можно сказать, что ему улыбнулась удача, а можно — что это была награда за достойно преодоленное препятствие. Дикий был педагогом от Бога. «Высший класс педагогики, — напишет Весник много лет спустя, —



«Оптимистическая трагедия». В роли Алексея. Малый театр

воспитание в ученике — будь то будущий артист, слесарь, боксер, пчеловод, водолаз и т. д. и т. д. — жажды поиска смелых самостоятельных, конечно, мотивированных решений проблем и оценок фактов. Ключевое слово — мотивированных». Алексей Денисович обладал этим даром в наивысшем его проявлении. «Он терпеливо объяснял нам, — вспоминал Евгений Яковлевич, — чего он добивается от нас, позволял с ним спорить, приводил нас к жгучему желанию самим показать ему, как, нам казалось, нужно сыграть то или иное место в спектакле. Он внимательно смотрел все наши опусы,правлял нас и незаметно, неназойливо, как бы в спорах с нами, добивался от нас желаемого! А уж какое наслаждение испытывали мы от его похвал! Он будил, будил, тревожил, тревожил наши наблюдательность и фантазию!»

Авторитет Дикого для Весника был непререкаем, а уважение к нему — безмерно. Однажды он задал Алексею Денисовичу какой-то вопрос и тот честно при-

знался — подчеркнем, в присутствии других студентов — что не знает ответа. Этот случай Евгений Яковлевич помнил спустя десятилетия: «Попробуйте сегодня найти режиссера новой формации, который бы признался, что чего-то не знает. Спросите его, сколько яиц откладывает комар или какое количество газа выпускает трактор «Дурбинтурмур-2» в течение полугода в жаркие дни? Он вам ответит на всё. Нынешние «знают» всё!».

Алексей Дикий стал для Весника не только наставником, но и старшим другом, приходившим на помощь порой в самые неожиданные моменты. В 1962 году вместе с **Валентином Николаевичем Плучеком** Весник ставит «**Наследников Рабурдена**» **Эмиля Золя**. Тридцатилетнему артисту никак не дается роль восьмидесятилетнего дядюшки Рабурдена, но дело не в разнице в возрасте — не находят нужные краски для образа. Неустанные поиски оставались бесплодны, пока однажды ночью не раздался звонок — Алексей Денисович ре-



«Ревизор». В роли Городничего. Малый театр

комендовал своему молодому коллеге сходить в зоопарк, где появился пингвиненок. Весник терялся в догадках, что может быть общего у хитрого француза-южанина и антарктического крохи. Но Дикой был уверен, что этот малыш непременно ему поможет. Мэтр оказался прав — пингвиненок стал соавтором роли, которая принесла артисту огромный успех.

Но всё это будет нескоро. Училище Евгений окончит с отличием. Еще во время учебы будет выходить на сцену Малого театра в маленьких ролях, но в труппу мечты его не возьмут, хотя он дважды будет писать заявление. Оба раза оно будет исчезать в бюрократических недрах. Причина — пресловутая анкета. В Малый театр Весник будет принят только после реабилитации родителей. А из училища попадет в Театр имени Станиславского и начнет с ролей стариков. Очень-очень старых стариков. Весник считал, что для него, двадцатипятилетнего, это стало прекрасной школой, даже больше — подарком судьбы: «Хочешь — не

хочешь, а уходить от своих данных необходимо, надо учиться «ремеслу» перевоплощения. Я убежден, что сыгранные роли стариков в начале моей карьеры во многом определили характер и стиль дальнейшего ее развития, когда наблюдательность и фиксация впечатлений стали играть решающую роль. Константин Сергеевич сказал: «Пятьдесят процентов таланта — сценическое обаяние. А я, извините, беру на себя смелость добавить: «Остальные пятьдесят процентов — наблюдательность!»

Пример, который сам Евгений Яковлевич любил приводить в качестве доказательства своей «теоремы» — роль Пэнкса в «Крошке Доррит» — инсценировке романа Диккенса. Для него это был «стакаттированный и синкопированный человек». Его «прототипом», если можно так выразиться, стала... **Цецилия Львовна Мансурова**, ведущая актриса **Театра имени Евг. Вахтангова**: «Да-да. Я играл Цецилию Львовну, но в мужской интерпретации. Она была очень эмоциональна, нервна, очень легко



«Свадьба
Кречинского».
В роли Расплюева.
Малый театр

воспламенялась и столь же стремительно сникала, могла мгновенно перейти от хохота к истерике и снова вернуться к смеху сквозь слезы. Одним словом, была натурой сложной, неожиданной и очень талантливой! Лучшего Пэнкса и представить себе невозможно – Цецилий Львович Пэнкс!!!»

Евгений Яковлевич любил повторять, что судьбу роли порой решает деталь, деталька, мелкий штришок, найденный и поставленный в нужное место. Поиски этой детальки для него всегда были невероятно трудны, мучительны. И, как ни странно, зачастую решение приходило во сне – грим, мотивировка поступка, решение мизансцены или даже художественное оформление. И тогда он вскакивал среди ночи и бежал к письменному столу, на котором всегда лежали карандаш и бумага. Не открывая глаз, «кое-как, неровными каракулями, фиксируешь на первом попавшемся клочке бумаги откровения, посланные тебе загадочным

твоим союзником, имя которому – подсознание. Оно бодрствует и во сне, подводит итоги твоих дневных поисков и находит то, что сам ты не мог ни «нащупать», ни толком сформулировать и мотивировать! Чудо!»

Весник всегда очень тщательно, скрупулезно готовился к каждой роли. Познакомившись со **Станиславом Рассадиным** и проштудировав его **«Расплюевщину»** очень сожалел, что эта работа маститого литературоведа не попала на глаза, когда он вводился на Расплюева в спектакль **Леонида Хейфеца «Свадьба Кречинского»** в очередь с **Игорем Ильинским**, которому стало сложно играть эту роль. Еще в детстве Евгений Яковлевич с восторгом по много раз смотрел картины с Ильинским и копировал его, веселя одноклассников. «...Моя безоговорочная влюбленность в его кино- и сценические создания, – признавался впоследствии артист, – в подсмотренные штрихи характе-

ра, в поступки, в особенности его творческого метода и манеру работать, влюбленность в его художническую честность и принципиальность — это достаточный запас впечатлений, позволяющий постоянно сохранять в себе преклонение перед его талантом, перед его фанатичной влюбленностью в свою профессию, перед его трудолюбием!»

Студентом Щепкинского Евгений мечтал играть его роли и не верил, что такое чудо возможно. Однако в нужное время к нему пришли и Хлестаков, монолог которого он часто исполнял в концертах, и Присыпкин из «Клопа» Маяковского, сыгранный в Театре Сатиры, и Расплюев, и Городничий в «Ревизоре», Ильинским же и поставленный, и тоже в очередь с Игорем Владимировичем иггранный. До сих пор Весник остается одним из лучших Городничих в истории отечественного театра. Эту его роль высоко оценил **Николай Константинович Симонов**: «...в вашем возрасте никто эту труднейшую роль в императорских театрах не играл. Хлестакова — и того почти что все с брюшком уж играли... А Го-

родничие обязательно были и в возрасте, и носатые, хрипатые, басистые, солдафонистые, глуповатые, громкие. Почему обязательно такие — не знаю. А вы молодец, ваш Городничий со вторым планом, человечный, порой мягкий. Молодец!».

При таких «критиках» артиста невозможно было обмануть никакими аплодисментами. К ним у Евгения Яковлевича было свое отношение: «Говорят, актеру просто необходимы аплодисменты: по ним, дескать, он определяет успех или неуспех своих выступлений. Это так, но... Часто хлопают безвкусице, по инерции, и точно определить, золотые это аплодисменты или оловянные, трудно...»

Весник принадлежал к тем артистам, для которых поиск нового взгляда на классическое произведение не означает непременно вторжения в замысел автора: «Недопустимо ни композиционное изменение классического произведения, ни тем более хирургическое вмешательство в его логику. «Современная трактовка» — это акцентирование тех мест и тем произведения, которые заставят думать, осмысливать происхо-



«Наследники Рабурдена». Родственница — М. Стулова, Дон Педро — Е. Весник. Театр Сатиры



Кадр
из телеспектакля
«Кола Брюньон»

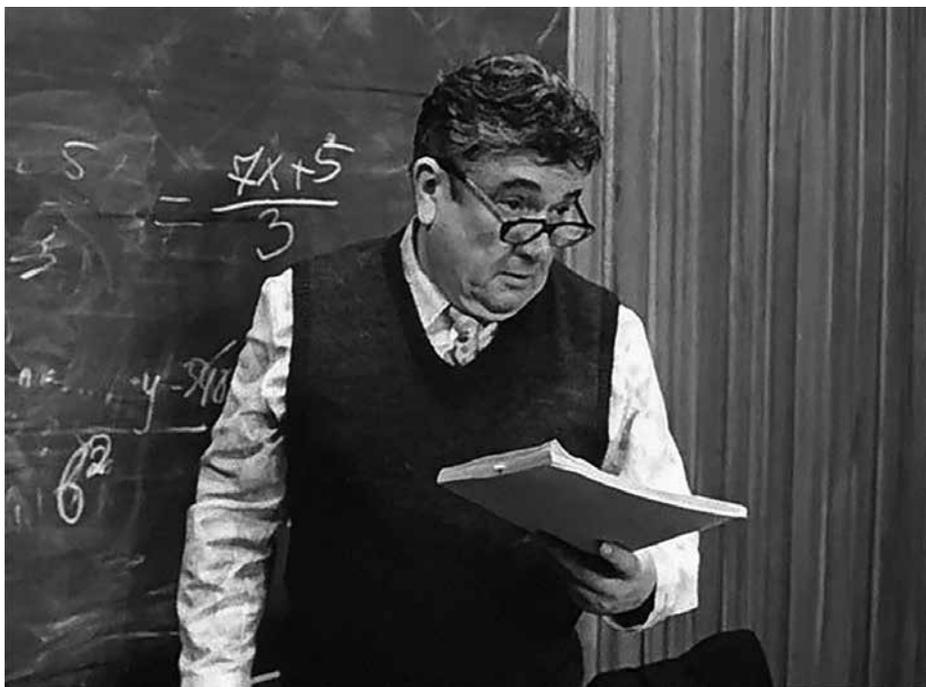
дающее сегодня, сопоставлять, искать мети-ну и т. д.» Актер верил зрителю. Считал его способным делать собственные выводы из увиденного на сцене, не держась за «помочи», которыми готовы его опутывать «новаторы», жаждущие «новых форм»: «Форму подачи классического содержания на сцене необходимо выстрадать, а типические образы в типических исторических обстоятельствах нельзя отнимать у зрителей, они сами разберутся, что к чему, они, зрители, и есть современный взгляд на классику, они сами поймут, что им помогает и что мешает жить, что доставляет наслаждение и что его отвращает... Не надо «силовыми» средствами навязывать что-либо зрителю, надо приглашать его к размышлению».

Не беремся утверждать, что Евгению Яковлевичу было знакомо такое понятие, как «бритва Оккама», скорее всего он руководствовался врожденным чувством меры, справедливо полагая, что «...фундамент классических образцов искусства всегда во все времена останется сложным из кирпичиков большой Правды и Простоты... Так было и, по-моему, будет».

Классических персонажей в «послужном списке» артиста было немало. С точ-

ки зрения Евгения Яковлевича, при всей разноплановости героев, которых ему довелось сыграть, у них было нечто общее. «Гоголевский Городничий и роменролла-новский Кола Брюньон, дядюшка Рабурден из пьесы Э. Золя «Наследники Рабурдена» и матрос Алексей из «**Оптимистической трагедии**» **Вс. Вишневского**, шекспировский молодой Родриго из «**Отелло**» и опытный Басов из «**Дачников**» **М. Горького**, Луп Клешнин из «**Царя Фёдора Иоанновича**» **А.К. Толстого** и мольеровский главный герой из «**Проделок Скапена**» — это далеко неполный список моих творческих соприкосновений с ролями классического репертуара... Ну, что, казалось бы, может быть общего у них? А ведь при ближайшем рассмотрении у всех перечисленных героев есть общее! Есть!» Это — поиск истины через вслушивание в жизнь. Каждый персонаж идет в этом поиске своим путем, но цель у них одна.

Кола Брюньона сами французы воспринимают как весельчака и балагура. А русский артист сомневался — стоило ли такому писателю как **Ромен Роллан** ограничивать характер своего персонажа только этими качествами. Овчинка в таком слу-



В фильме «Приключения Электроника»

Хф «Трембита». В роли Богдана Сусика



чае не стоила, по его мнению, выделки: «Я чувствовал, что где-то таится причина парадоксальности фигуры героя. И нашел ее! Это печальное одиночество. Вся бравада Кола — приспособление к жизни среди людей, которых мало интересуют его проблемы; это ширма, отделяющая его душу от окружающей суеты». Телеспектакль «**Кола Брюньон**» ставил **Андрей Александрович Гончаров**. После первых репетиций Весник оказался в больнице. Непростая операция, трудное восстановление — посетителей не пускают. Актер уже смирился, что его с роли снимут. Но как только запрет на посещения был отменен, первыми на пороге его палаты возникли Гончаров, художник-постановщик, заведующий костюмерным цехом и **Ольга Аросева**, игравшая роль Ласочки. Андрей Александрович ждал его выздоровления! Ему была близка

трагедия, найденная артистом. Он готов был репетировать прямо в палате, уговаривая врачей нарушить строгий больничный распорядок. Когда спектакль показали во Франции, местная пресса писала, что «советский артист Евгений Весник сумел найти новое решение образа».

Евгений Яковлевич много размышлял над тем, что есть идеальный артист, возможен ли он в принципе? И снова, и снова приходил к выводу, что «это артист, не повторяющийся в создаваемых им сценических образах! Артистический путь — путь, проложенный самим артистом, средствами его личных человеческих и художественных особенностей, только ему лично присущим характером разнообразных, везде и во всем творческих, проявлений...» Сомневающимся обычно приводил притчу о Ходже Насреддине: когда его спросили, отче-

«Мамуре». С. Е. Гоголевой





«Золотой
теленок».
В роли Остапа
Бендера.
Театр Сатиры.
1958

го каждое утро люди идут из своих домов в разные стороны, тот ответил: если бы все пошло в одну сторону, нарушилось бы в мире равновесие и мир перевернулся бы!

Индивидуальность была для него мерой профессионализма. Индивидуальность и... порода. Еще в конце 80-х он начал с грустью отмечать, что вот эта самая порода, которую и словами-то не объяснишь, утрачивается: «...артисты стали иллюстрировать свою оценку происходящего, в то время как артист должен ее вуалировать. Это называется второй план, а они все первым планом работают. Иллюстрация — это сейчас общая болезнь всех театров». И сам покинул Малый театр: «Я понял, что потерял свою мечту. Я поступал в Великий Малый театр, где работали гениальные актеры. Последней была Гоголева. Я, кстати, был ее партнером по сцене. Она ушла, и я оказался вне меч-

ты. Я увидел, что это совсем другой театр, которому я не хотел отдавать свою энергию. И я ушел в писательство, и в нем я не прекращаюсь как артист — я играю, я ставлю, я ищу «зерно». Я проигрываю тексты, ищу развязки, усиливаю эффекты — таким образом я продолжаю играть! Я пишу не как литератор, я пишу именно как актер».

Евгений Весник не ограничился, как мог бы, воспоминаниями и театральными зарисовками. Он шагнул в художественную прозу, а затем и в философскую, подтвердив мнение Уинстона Черчилля о русских. «Создать себе самому барьер, препятствие и преодолеть его — это настоящая Свобода!» — напишет Евгений Яковлевич на склоне лет. И скажет о себе: я прожил жизнь свободным человеком...

Виктория ПЕШКОВА

НОГИНСК.

Неисповедимы дела семейные...

«Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю: пути орла на небе, пути змея на скале, пути корабля среди моря и пути мужчины к девице», — признавался премудрый царь Соломон (Притч. 30:18–19). Вероятно, **Антон Павлович Чехов** вполне разделял размышления ветхозаветного пророка, потому что приблизительно подобными словами можно охарактеризовать общую атмосферу двух его одноактных пьес-«шуток», написанных в одном и том же 1888 году, — «Медведь» и «Предложение». Успех этих легких искрометных миниатюр был таким, что их автор сразу поправил свое материальное положение, а журналист и литератор **Виктор Викторович Библин** свидетельствовал: «“Медведь” и “Предложение” завоевали всю Россию».

Фразы, разлетевшиеся на цитаты, компактный актерский состав и камерная сценография — режиссеры с удовольствием инсценируют и экранизируют эти произведения, раз за разом вместе с автором удивляясь неисповедимым «путям мужчин к девицам». В дни новогодних каникул **Московский областной театр драмы и комедии Ногинска** привез в Москву спектакль режиссера **Дарьи Фекленко** «Любовь? Любовь! Любовь!», который объединил эти две пьесы и был представлен на сцене Центрального Дома литераторов.

«Любовь не поддается власти рассудка», — сообщает нам аннотация спектакля. Авторы постановки предлагают публике «две разные истории, но объединяет их одна тема — тема любви». Однако это утверждение очень и очень спорно: ни в «Медведе», ни в «Предложении» нет ни слова о любви. Никто из персонажей пьес не влюблен и, воз-

можно, даже не умеет любить. Главные герои, вступающие в matrimониальные отношения, тем самым или решают свои бытовые и насущные проблемы, имея абсолютно прагматический подход к такому лирическому делу, как брачные узы, или делают это, совершенно не задумываясь о последствиях, импульсивно.

Иван Васильевич Ломов («Предложение») честно намекает на возраст и «мужскую нужду»: «Во-первых, мне уже 35 лет — возраст, так сказать, критический. Во-вторых, мне нужна правильная, регулярная жизнь...» А Григорий Степанович Смирнов («Медведь»), в порыве не то азарта, не то вспыхнувшей вдруг аффективной страсти, скороговоркой перечисляет свои доходы вперемишку с человеческими качествами: «Я дворянин, порядочный человек, имею десять тысяч годового дохода... попадаю пулей в подброшенную копейку... имею отличных лошадей... Хотите быть моею женой?». Ну как тут устоять?.. Так что оставим нежные чувства в стороне, хотя в вопросах любви нам еще придется разбираться.

Две эти веселые истории сюжетно будто отзеркаливают друг друга, показывая нам совершенно противоположные завязки отношений, переходящих в свадьбу. Жених из пьесы «Предложение» начинает за здоровьем, имея целью визита сватовство, однако чуть было не кончает за упокой своих благих намерений, бесконечно ссорясь с невестой. «Нестарый помещик» Смирнов, приезжая в дом к «вдовушке с ямочками на щеках» с пренеприятнейшей миссией взимания уплаты кредита, начинается за упокой (почившего дебитора Николая), доводя конфликт из-за денег до высшей степе-



«Любовь? Любовь! Любовь...». «Медведь». Смирнов — О. Мошкаркин, Попова — М. Лукина

ни ненависти, а заканчивает за здравие предложением руки и сердца.

Обе комедии, разделенные антрактом, показали художественно неравноценными: «Предложение» было намного ярче, интереснее и куражистее «Медведя», и вот почему — слишком высока планка. Практически каждый второй зритель, пришедший на спектакль, вспоминал знаменитую экранизацию «Медведя» режиссера **И. Анненского** (1938), где главных героев сыграли легендарные **Михаил Жаров** и **Ольга Андровская**, дебютировавшая этой ролью в кино. Разумеется, не совсем корректно сравнивать актерскую игру и интерпретации, но уж больно прекрасен старый образец! Очень хотелось увидеть

такой же высоковольтный заряд эмоций, такое же «короткое замыкание», рассыпающееся искрами электрического тока, какое полыхало у Андровской и Жарова. В современной версии «Медведю» не хватило, простите за модное словечко, «драйва». Елена Иванова Попова в исполнении **Марианны Лукиной** действительно очень чиста, чиста и воспитанна. Достоянная женщина, «примерная женка», носящая траур по мужу-гуляке. Она скорбит и молится. У нее все искренне и всерьез, и поэтому становится совершенно непонятно, отчего она вдруг заинтересовывается грубым, беспардонным любителем опрокинуть стопку-другую, Григорием Степановичем Смирновым, и склоняется на



«Медведь». Попова — М. Лукина

его предложение. А ведь на самом деле Елена Ивановна совершенно такая же ураганная личность, обожающая адреналин, как и Смирнов! Они два сапога пара, и за всем ее внешне благочестивым припудренным фасадом скрывается сущий чертенок, которого Смирнов своим появлением в доме невольно выпускает из табакерки.

Такого милого чертенка и рисовала нам О. Андровская, с первых кадров и слов показывая лицемерие мнимо скорбящей женщины, обожающей жизнь, готовой, подобно Скарлетт О'Хара, при первом удобном случае пуститься в пляс в своем траурном платье. Горькое и глубокое разочарование в покойном муже, которое почти распространилось на всех мужчин, Андровская живопису-

ет нам всего одним словом, произнося свое нежное и такое саркастичное «бу-туз» в адрес почившего супруга. В Елене Ивановне Марианны Лукиной не хватило самоиронии и «перца», отчего и не состоялся «взрывной коктейль» дуэта со Смирновым — **Олегом Мошкаркиным**. Которого, кстати, сравнивать с Жаровым совсем не хочется: хитроватость, пройдохство Жарова-Смирнова Мошкаркин в своем Григории Степановиче заменил, наоборот, на простоватость, а хамство — на банальную неотесанность, сделав его немного большим ребенком, вот почему неудачливый кредитор так наивно вовлекается в водоворот своих эмоций, неожиданно для себя оказываясь в роли жениха. Ясно, что в этом тандеме он всегда будет ведомым женщи-



«Предложение». Иван Васильевич Ломов — А. Кирьян, Наталья Степановна — О. Сальникова

ной, как бы ни бравировал своими «тринадцатью брошенными» барышнями.

До гробовой доски вedomым оборотистой женой останется и Иван Васильевич Ломов, делающий «Предложение» Наталье Степановне. В доме со старинным буфетом, в котором с завидной регулярностью (однако неэффективно) запирается на ключ предусмотрительной хозяйской дочерью шкалик водки, смачно рубят капусту на засол, делают заготовки на зиму, пребывают в домашней суете Степан Степанович Чубуков (**Андрей Троицкий**) и его дочь Наталья Степановна (**Ольга Сальникова**). Когда в доме появляется парадно одетый сосед Ломов, Степан Степанович, отвлекаясь от капусты, готов не раздумывая благословить его брак со своей до-

черью, которая давно уже мечтает выйти замуж (неважно за кого) — и на этом действие пьесы могло бы и закончиться «честным пиром да за свадебку». Однако будущие молодожены решают пообщаться, и здесь выясняется, что ни один не готов уступать ни в чем другому. Несомненная удача — это образ Ивана Васильевича Ломова в исполнении **Андрея Кирьяна**. Несмотря на то, что Чехов описывает нам его как «здорового, упитанного помещика», авторы постановки сделали Ломова худеньким, тщедушным, заикающимся, а внешне он стал чем-то похож на молодого Евгения Лебедева. У такого и сердцебиение, и давление, и тики, и еще куча всего, что, однако, не мешает ему быть упертым и вспыльчивым до безумия.



«Предложение». Степан Степанович Чубуков — А. Троицкий, Наталья Степановна — О. Сальникова, Иван Васильевич Ломов — А. Кирьян

Смелыми гротескными мазками создает свою героиню Ольга Сальникова, при этом не переходя в клоунаду. Она прямолинейна и нетактична, где-то даже немного мужиковата — тем забавнее она выглядит, когда ей приходится себя ломать, чтобы обрести хоть какую-то женственность, как внешнюю, так и внутреннюю. В попытке загладить не к месту разгоревшийся спор и вернуть жениха к первоначальной цели его визита она наряжается в платье с накладным бюстом, быстренько приляпывает себе косу не своего цвета волос и драпирруется в «фату», которая изначально была столовой скатертью. А также «причесывает» ершистый характер, проявляя покорное смирение и признавая правоту будущего супруга. Тут, казалось бы, и

сказке конец, но режиссер очень уместно использует прием ложного финала, чтобы дать возможность нашим персонажам опять схлестнуться в очередном выяснении, у кого что лучше и богаче. На фоне уже практически завязавшейся потасовки папá резюмирует: «Ну, начинается семейное счастье!».

Впервые за многие годы оставленный совсем без овса голодный Тоби становится отправной точкой нового семейного счастья своей хозяйки в «Медведе». Ждет ли семейное счастье героев обеих «шутков» Чехова? И, собственно, в чем это семейное счастье заключается? Ответы на эти вопросы зритель ищет сам. Совершенно точно, что счастье это не основано на влюбленности, на прекрасный дар свыше, а в том «не-

что», что должно появиться стараниями мужчины и женщины. Мы все ждем и ищем этой самой «любви? любви! любви...». «Если же долго думать, колебаться, много разговаривать да ждать идеала или настоящей любви, то этак никогда не женишься», — умозаключает Иван Васильевич Ломов. Чехов нам показывает брак с бухты-барухты. Где ни любви, ни влюбленности, ни даже общности ин-

тересов может и не быть. Но это не значит, что он не заключен на небесах. И та самая любовь, трижды озвученная в заглавии спектакля, начинается уже после бракосочетания. Или не начинается. Решать двоим...

Ольга ЦОЙ

Фото Анны ПУШКИНОЙ

РЫБИНСК. Дом на Крестовой улице

С Рыбинским драматическим театром я познакомилась три года назад, и эта встреча запомнилась, как остался в памяти и заснеженный декабрьский город с красивой набережной, отреставрированными старыми купеческими домами, храмами, какой-то особенно уютной Крестовой улицей, на которой расположен театр. Небольшой, но ухоженный, заботливо обустроенный для сотрудников, труппы и, конечно, зрителей. Поначалу немногочисленные удивили толпящиеся перед началом спектаклей люди, и в будние, и в выходные дни, неприменный человек со списком в руках возле кассы — записывающий на билеты на неделю, а то и почти на месяц вперед, заполненный до отказа зрительный зал. Но удивление прошло довольно быстро: разнообразный репертуар на все возрасты; разные режиссеры, приглашенные на постановки; сильная труппа; энергичный директор **Ирина Петровна Петрова**, которую можно застать на месте, кажется, в любое время суток...

В тот раз я приехала в Рыбинск с семинаром театральных журналистов и критиков, и было приятно видеть, как не просто доброжелательно, но внимательно слушали артисты каждое обсуждение

и, может быть, не со всем высказанным соглашаясь, благодарили, понимая: по другую сторону рампы многое видится иначе, чем из глубины сцены.

Мы увидели тогда шесть спектаклей, очень разных по режиссерски, но неизменно сильных по актерски. И запомнились лица и имена артистов, занятых в «**Братьях Карамазовых**» и «**Смехе лангусты**», «**Стране «Нигде»**» и «**Безумном дне, или Женитьбе Фигаро**». Впрочем, я старалась все прошедшие с той поры годы следить за этим театром — многочисленные участия в фестивалях, дипломы режиссерам и артистам, множество новых постановок, новые режиссерские имена... Все это свидетельствовало о том, что коллектив живет насыщенной жизнью, обретая опыт работы с достаточно разнообразным материалом, с иными режиссерскими методами.

За три дня довелось увидеть четыре спектакля, каждый из которых вызывал разные эмоции и мысли. Первым был «**Француз**» **С. Шимоне** в постановке **Евгения Ланцова**. Невнятное определение жанра «лирическая мелодрама» повлекло за собой и невнятность постановки. Пьеса об Отечественной войне 1812 года сведена к судьбе французского офицера, попавшего в плен и достав-



«Француз». Жюль – С. Молодцов

ленного в бессознательном состоянии в крестьянскую семью, где его принимают по приказу исправника, но постепенно начинают заботиться и выхаживать. А старший сын этой семьи возвращается с войны искалеченный и с яростью рассказывает об унижениях, которые пережил в плену. Подобное любовое сопоставление хороших русских и плохих французов вызывает ощущение какой-то сюжетной вымученности, в которой смешано то, что смешению явно не подлежит. Патриотическая тема, решенная тем, что француз до такой степени обрусел, что отпустил бороду, проникся религиозными идеями, научился участвовать в крестьянском ведении хозяйства и не поддается уговорам разыскавшей его невесты вернуться на родину? На мой взгляд, это столь же примитивно и спорно, сколь примитивна и спорна сценография **Андрея Медведева**: глухая дочатая стена с несколькими застекленными (!) окнами, которыми по непонят-

ной причине пользуются лютый зимой как дверьми, бесконечно открывая и закрывая их при том, что за кулисами угадываются двери в избу, через которые изредка входят и выходят. Простенки между окнами украшены портретами в весьма современных золоченых рамках: икона, на которую ни разу никто не перекрестился; портрет (слишком откровенно схожий с увеличенной фотографией) то ли предков, то ли главы семьи и его умершей жены; парадные портреты императора Александра и фельдмаршала Кутузова во всех регалиях. Напомним — это в крестьянской избе, пусть и довольно зажиточной...

При этом действие сопровождается мастерское исполнение стилизованных песнопений (педагог по вокалу **Валерия Пушкарева**) действующих лиц, поименованных Бабы, иными словами, работниц семьи, **Марии Сельчихиной**, **Аллы Онуфриенко**, **Гульноры Поздняк**, **Екатерины Бондаренко**, **Ната-**

льи **Левиной**, **Эльвиры Аширбакеевой** и **Софьи Скрыбиной**. Что же касается текстов этих песнопений — о них лучше не говорить, оставив в памяти красивое, звучное исполнение. Но при полной сумятице условности и густого быта в сценографии и постановке артисты играют осмысленно. Первое появление Жюля (**Сергей Молодцов**), воодушевленного участием в войне, горячо убеждающего свою невесту Жугину (**Алла Молодцова**) в том, что великая Франция завоюет весь мир; гордость Жугины за своего жениха, смешанная со страхом — полны искренних и оправданно возвышенных эмоций. Постепенное осознание Жюлем в крестьянской среде, что не так все просто и однозначно, сыграно артистом убедительно: в его сдержанности, попытках понять, что происходит вокруг, в этом чуждом мире русской деревни, ощущается напряженный процесс, за которым интересно следить.

Дочь хозяйина Настасья (замечательная работа **Екатерины Талановой!**) тоже переживает глубокий процесс познания себя: от девушки, вынужденной ухаживать за человеком не просто чужим, а врагом, который, возможно, убил ее старшего брата, через попытки понять его — до влюбленности. Выразительны глава семьи Елизар (**Юрий Задиранов**), младший сын Якимка (**Сергей Батов**), добродушный весельчак; пожалуй, чересчур грозен и мрачен вернувшийся в родной дом Григорий (**Максим Ткач**). Его встречают более со страхом, нежели с радостью: а вдруг Гришу искалечил именно тот, кого приютили и выходили в этих стенах? Обидно, что очень интересной актрисе Алле Молодцовой дан режиссером странный рисунок. Если в начале спектакля она предстает обольстительной и вдохновленной будущими подвигами невестой Жюля, то в момент прибытия в русскую деревню более похожа на карикатуру. И лишь к финалу, перед возвращением с женихом на роди-

ну, обретает женственность и человечность. Возможно, для общего патристического звучания спектакля режиссеру потребовались такие естественные чувства французской дворянки как безразличие, страх, непонимание и нежелание понять этих странных людей, решить эти чувства карикатурно? Но актрисе, хорошо запомнившейся мне по прошлому приезду в Рыбинск, было вполне по силам сыграть это смятение серьезно и глубоко.

Так же, как сильным артистам **Сергею Шарагину** (Исправник) и **Евгению Колотилу** (Доктор) стоило позволить остаться в сюжете не просто «функциями». Они могли бы даже в небольших эпизодах раскрыть характеры, чего, к сожалению, не произошло...

Спектакль «Француз», к счастью, оказался единственным разочарованием в выборе пьесы, недостаточности (а, скорее, невозможности) преодолеть ее поверхностность и сумбуренность содержания. Впечатления от последующих спектаклей выстраивались «по нарастающей».

Константин Демидов (он же автор инсценировки, сценограф, автор музыкального оформления) поставил «Бедную Лизу» **Н.М. Карамзина** в неожиданном пространстве — на балконе зрительного зала, на небольшое количество зрителей (в основном, школьников старших классов). На занавесе сцены, в глубине — надпись «Бедная Лиза», немного колышущаяся, словно вода того самого пруда, в котором утопилась девушка. По ходу действия на нем будут возникать словно размытые очертания Симонова монастыря, воды, деревьев — ненавязчиво настраивающих на восприятие особой атмосферы. Но начнется спектакль с появления трех персонажей в современном одеянии, начинающих рассказывать о творчестве Карамзина и сентиментализме. Впрочем, рассказ скоро прервется, начнется действие. Юная, наивная, чистая девушка Лиза (**Татьяна Колюкова**) встретит юношу



«Бедная Лиза». Сцена из спектакля

Эраста (**Максим Ткач**) и расскажет об этой случайной встрече своей матушке (**Мария Сельчихина**). И словно оживет давняя, хрестоматийно известная история в тонком, чувственном проживании трех артистов, наполненных живыми эмоциями. На столь близком расстоянии, когда прямо перед тобой глаза, жесты, мимика, не солгать, не раствориться в создаваемом здесь и сейчас мире, не передать его зрителям во всей полноте — невозможно! Каждое слово, каждое движение прочувствовано и прожито настолько естественно и просто, что в какой-то момент покажется, будто распростертый внизу, почти невидимый зрительный зал воспримется пропастью, что изначально разделяла Лизу и Эраста, а значит — все было предопределено. И гибель Лизы решена так же просто и выразительно: она окажется внизу, на сцене, занавес перед ней приоткроется, оттуда хлынет ослепляющий

свет, и девушка шагнет в эту открывшуюся перед ней глубину, а занавес вновь закроется...

И перед нами окажутся все герои, которые разрядят грустную атмосферу и с долей мягкого юмора завершат свой сентиментальный, глубоко трогающий рассказ, вызывающий у части зрителей слезы. Они вернутся к писателю и к пародиям современников, которые были нацарапаны на дубе возле Симонова монастыря: «В струях сих бедная скончала Лиза дни; Коль ты чувствителен, прохожий, воздохни!», «Здесь бросилась в пруд Эрастова невеста. Топитесь, девушки: в пруду довольно места!»

Спектакль надолго запомнится своей чистотой, светом, изобретательностью прочтения классики, мастерским существованием артистов в непривычном пространстве...

«**Эдит Пиаф**» — самостоятельная работа артиста театра **Евгения Колоти-**



«Эдит Пиаф». Магда — М. Калинич, Пиаф — Е. Бондаренко

лова, ему принадлежат литературная композиция по мемуарам певицы, сценография, подбор музыки и режиссура. Как мне рассказали, спектакль шел в фойе театра, но настоятельная потребность зрителей, высоко оценивших эту работу, заставила перенести его на большую сцену. В этом, на мой взгляд, и явилась причина того, что атмосфера утратила свою концентрацию, несколько размывшись. Две актрисы, **Екатерина Бондаренко** (Эдит Пиаф) и **Мария Калинич** (Магда, сестра певицы, на наших глазах с помощью головных уборов превращающаяся в разных мужчин от отца до последнего возлюбленного Марселя), на фоне фотографий Пиаф разного времени, афиш ее концертов, нескольких предметов мебели и — главное! — завораживающего голоса певицы заставляют на протяжении всего спектакля окунуться в жизнь этой женщины, переживая с ней вместе невзгоды, ра-

дости, любовь, разочарования, потери. На более близком расстоянии зрители могли бы не только мысленно, но и душевно раствориться во всех перипетиях судьбы великой певицы — жалко, что песни, большинство которых живо в памяти не одного поколения, резко обрываются или сопровождаются переводом на русский язык Екатериной Бондаренко через микрофон. Этот прием перевода сильно и глубоко «работает» лишь в двух случаях: когда Пиаф после гибели Марселя поет «Мой бог...» и когда говорит о своем завещании песней «Нет, ни о чем я не жалею...»

Хорошо понимаю, почему зрители так стремятся по несколько раз смотреть этот спектакль: бережно, осмысленно и точно выполненная литературная композиция (к слову сказать, напрасно почти забытая нынешним театром), тщательно подобранная музыка, функциональная, дающая простор сценография,



«Васса Железнова». Васса — С. Колотилова, Дуня — Н. Левина

живое существование актрис. Но все-таки атмосфера должна быть более камерной, максимально приближенной к тем, кто так хочет еще и еще раз пережить судьбу «маленького воробушка», покорившего весь мир...

Первый вариант **горьковской «Вассы Железновой»** поставила художественный руководитель Рыбинского драматического театра **Наталья Людскова**. Написанная советским классиком в 1910 году, пьеса оказалась более созвучна всем временам, нежели ее второй вариант, созданный в духе социалистического реализма основоположником этого метода в середине 30-х годов. И сегодня она звучит в нашем расслоившемся обществе как живая и современная.

Любопытно, что первоначальное название было у Горького **«Мать. Сценый»**. В 1906 году был написан роман **«Мать»**, ставший на долгие десятиле-

тия своего рода визитной карточкой не только писателя, но и метода, признанного после Октябрьской революции единственным для советской литературы во всех жанрах. Пьеса явно не вписывалась в эту струю, она была глубже и значительнее, как ощущается сегодня тем, что все конфликты сходились в один узел: ожидание смерти других Железновых ради наследства, вплоть до сознательного убийства. Никаких революционных идеалов, никаких противоречий социальных и идейных, никакой подлинной человеческой привязанности — все могли решить только деньги. И жесткое разделение внутри семьи происходило с более или менее выраженной степенью искренности лишь по одной причине: кому что достанется после смерти отца и его брата.

В спектакле Рыбинского драматического театра мы видим и всей кожей

ощущаем удушливый, страшный мир (не совсем соответствует ему нагромождение пустых ящиков в уголке-кабинете Вассы Петровны и экран с оголенными зимними деревьями или сыплющимся снегом, а особенно — с церковью в финале. Такова сценография **Анастасии Глебовой**). В мире этом ради денег герои предстают от фальшиво-ласковых, уважительно относящихся к матери, до потерявших человеческий облик при известии, что им ничего не достанется. Но режиссер и артисты решают это без преувеличений, напыщенности — просто и естественно, «по-горьковски», когда действие приводят в напряженное движение характеры в их четко определенном психологическом состоянии. Каждый характер выверен до мелочей в костюмах (художник по костюмам **Наталья Ситуха**), подборе соответствующей спектаклю в целом и персонажам ненавязчивой музыки (**Наталья Людскова**), в ритме смены сцен, в индивидуальных проявлениях открытых и скрытых черт от Вассы Железновой (великолепная работа **Светланы Колотиловой**) до почти эпизодических прислуги Липы (**Эльвира Аширбаекеева**) и постоянно подслушивающей и подглядывающей за домочадцами не только по приказу хозяйки Дунечки (**Наталья Левина**). Жизнелюб и сладострастник Прохор Железнов предстает в исполнении **Владимира Калюкина** вполне современным дельцом, для которого не существует моральных запретов. Старший сын Железновой Семён (**Сергей Молодцов**) весело и бездумно живет в мечтах о будущем наследстве, которое позволит ему уехать в город и открыть ювелирную лавку, а его жена Наталья (**Екатерина Таланова**), монументальная и до приторности елейная одновременно, лицемерно жалеет озлобленного на весь мир горбуна Павла (прекрасная работа **Сергея Батова**), фальшиво проявляет заботу обо всех окружающих и лишь в последний момент, узнав, что

наследства не будет, являет свой истинный облик. А как элегантна, загадочна и лукава Анна **Натальи Грациановой**! Лишенная отцом перед замужеством наследства, давшая в том расписку, она уверена, что сможет вырвать свое у матери и братьев, если будет вести себя как положено в этом доме: выпытывать, подслушивать, как бы невзначай предложить смешать лекарства дяде Прохору, чтобы он поскорее отправился на тот свет. Исполнителен в надежде на будущие выгоды и Михайло Васильевич (**Юрий Задиранов**), управляющий Железновых, отец Людмилы, жены Павла (прекрасно ведет свою роль **Александр Капырина**), создавая характер несчастной молодой женщины-красавицы, выданной за горбуна, которого она ненавидит, пускаясь во все загулы с Прохором).

Каждый из обитателей этого мрачного дома страшен и таит угрозу окружающим настолько сильно, что зрительный зал почти не дышит в ожидании новых и новых преступлений. Не ради чего-то возвышенного — ради денег...

Горький считал, что отечественному искусству необходима мелодрама — только не в привычном толковании этого жанра: *новая мелодрама*, по мысли классика, проявляется не столько в цепочке событий, сколько в характерах и психологических типах, события определяющих. И именно это прочитано и точно воспроизведено в спектакле Рыбинского драматического театра.

В 2025 году театру исполнится 200 лет. Наше продолжение знакомства укрепило интерес к его будущей судьбе — в этот уютный дом на Крестовой улице, в котором обитают замечательные мастера своего дела, будет тянуть, чтобы вновь и вновь испытать радость встреч с Театром...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены театром

СТАРЫЙ ОСКОЛ.

И родился спектакль

Середина декабря 2022 года. В Старом Осколе, в Театре для детей и молодежи им. Бориса Равенских премьера — подростковая история по мотивам повести Сергея Телевного «Я — не заморожь!». Инсценировка и постановка художественного руководителя театра Семена Лосева. Из-за него и поехала, оставив заснеженную Москву, на Белгородскую землю — малую родину моего отца.

В Старооскольском театре идет много талантливых спектаклей и для детей, и для взрослых, но впервые этот любимый мной творческий коллектив, заглянув в XXI век, решил говорить, может быть, о самом трудном — о подростке. О перипетиях жизни нынешних четырнадцатилетних, живущих в провинциальном захолустье «в луже безденежья».

Члену Союза журналистов и Союза писателей России Сергею Телевному, который связывает свои творческие успехи с городом Моздоком, помог узнать и почувствовать все оттенки и нюансы мировосприятия подростка его внук Денис Логинов. Его имя указано рядом с автором в театральной программке. Повесть была опубликована во многих городах России и отмечена наградами международных литературных конкурсов, но впервые обрела сценическое воплощение в Старом Осколе.

Лаконизм и графичность оформления (художник Татьяна Сопина) сосредотачивают на главном, на мыслях и чувствах героев, и заставляют поверить, что папа, мама, сын — семья «из неоднозначного региона», соседствующего с бывшей горячей точкой, — живут не в мегаполисе, а в лесостепном поселке городского типа, где и речки-то нет. Живут бедно, трудятся в меру сил и возможностей и никого не винят в своей судьбе. Таких в России много. Ох, много! Когда устают и нет сил, да и некому высказать свои горести и печали, они поют. Хоть кроме канала имени какого-то ре-

волюционера в Лесостепном и вправду ничего нет, а мать (Марина Федорищева) высоким, прозрачным как родниковая вода голосом выводит:

*Ты река ли моя, чиста реченька,
Серебром ключевым ты питаешься,
От истоков струишься отеческих,
Меж камней-валунов извиваешься...*

И кажется, что эта поющая женщина знает какой-то секрет про нашу жизнь, не позволяющий безропотно и смиренно принять приговор — «имеете что имеете!». Героиня Федорищевой понимает, какой может и должна быть жизнь, чтобы материнскому и женскому сердцу было бы радостно и спокойно, и что для этого нужно делать ежедневно вопреки и наперекор судьбе.

По словам Кирилла, ее сына-подростка (Виктор Игнатов), «судьба с когтистым перстом (этот образ в спектакле становится не мистическим, а вполне реальным в исполнении Юлии Арсеновой) делала житуху его родителей несладкой». Они и разбежались. Отец уехал на Урал, в Пермский край, — там хорошо платят. Мать же, «сильно мягкосердечная», на алименты не подала, верила, что родной человек сына не оставит, а когда узнала, что бывший муж попал в аварию и лежит в реанимации весь загипсованный, поехала с сыном через всю страну его выхаживать. «Бывает же!» — говорили люди.

Героя повести с детства дразнили заморожьем, потому что запутался при родах в пуповине, родился хилым, у матери от переживаний пропало молоко, да и по отцовской линии на здоровье не было никакой надежды. Тощий, «не очень удачливый» умелец автослесарь, отец мальчика, пропитанный выхлопными газами. Очень точная строгая актерская работа Алексея Морева.

Для Кирилла, от лица которого и узнает зритель подробности подростковой жиз-



«Я — не заморыш!». Мама — М. Федорицева, Кирилл (Заморыш) — В. Игнатов, Папа — А. Морев

ни, все мысли и чувства юного, но уже израненного совсем недетскими переживаниями человека, кажется, главной остается его тайная боль — расставшиеся родители. Он привязан к обоим, путается и не может освободиться от пуповины своей душевной связи с ними. И чем чаще слышит от разных встречных про «необрезанную пуповину», тем больше нервничает и протестует, пытаясь осознать, что происходит. Но именно любовь к матери, оказавшейся женщиной огромной силы воли, по-народному

мудрой, отчаянной в своем стремлении обрести гармонию семьи, вернуть самых дорогих людей к истокам, единению, делает заморыша всё более взрослым и стойким. И он, как может, борется за то, чтобы отец вновь встал на ноги и обрел себя. И именно в этой неперерезанной пуповине родных душ и есть сила и надежда.

Предельно бережно относясь к языку повести, Семен Лосев решает спектакль как рождающуюся в снах и обращенную прямо в зрительный зал исповедь подростка, про-



Мама —
М. Федорищева,
Судьба —
Ю. Арсенова

износимую актером Виктором Игнатовым то задумчиво мягко и щемяще грустно, то яростно и гневно. Исповедь глаза в глаза тем, кто сегодня пришел в театр и готов слушать и сопереживать. И почему-то всё время казалось, что это исповедь и самого режиссера, многоопытная мудрая душа которого откликнулась на боль подростка и слилась с ней воедино. И родился спектакль! В нем история взросления человека предстала объемно и образно, обретая сценическую жизнь.

Я спросила Семена Михайловича Лосева: «Как вы решились на это?» Вот что он ответил: «Автор прислал повесть. Я размышлял над ней несколько лет. Может ли она быть инсценирована? Набрал актерский курс. Два года занимались репетировали. Потом в работу вступили и артисты. Придумывали, как соединить эпизоды. Каж-

дый вносил свою лепту. Решили сделать сны героя как прием. Получилась фантазия на тему повести с задачей максимально сохранить язык автора. Сергей Телевной нас поддерживал с доверием и благодарностью, передав нам свое детище. Я считаю осуществление этого замысла своей миссией, потому что театр для детей и молодежи должен соприкасаться с проблемой переходного возраста и ставить вопросы. Каково влияние детей на родителей и каково их влияние на ребенка? Каково это — пытаться соединить семью, когда твои родители в разводе? Каково это — быть заморышем в нашей жизни и... побеждать вопреки обстоятельствам? Этот спектакль должен быть семейным, чтобы в зале было 50 процентов детей и 50 процентов взрослых».

«Я — не заморыш!» — крупно пишет в финале герой спектакля, вслух повторяя



Мама —
М. Федорищева,
Кирилл
(Заморыш) —
В. Игнатов,
Жительница
Лесостепного —
Л. Гурьянова;
Папа — А. Морев

каждый слог. И искренне соглашаясь с ним, зрители премьеры старооскольского театра тоже могли бы произнести: «Он не заморыш. Он настоящий борец, сердце которого знает о любви что-то самое главное, чего и словами-то не выскажешь!»

Зал, как всегда в Старом Осколе, стоя аплодировал создателям спектакля. А в память врезались реплики расхивившихся после премьеры зрителей: «спектакль о нашей жизни», «так живут многие, со-

храня достоинство при безденежье», «история об удивительно добрых людях с огромной силой воли, как повезло артистам с режиссером, а ему — с таким молодым коллективом, способным про это сыграть», «браво! вот это и есть возвращение к истокам».

Александра РАВЕНСКИХ
Фото предоставлены театром

ЧЕБОКСАРЫ.

Родина слезам не верит

В репертуаре **Чувашского ТЮЗа** не так давно появился спектакль «**Кукушкины слезы**», поставленный известным калмыцким режиссером **Борисом Манджиевым** по одноименному роману классика чувашской литературы **Михаила Юхмы** (автор инсценировки **Михаил Башкиров**).

Обращаясь к этому произведению, режиссер в очередной раз исследует тему вынужденной эмиграции. Спектакль, как и недавняя его работа, посвященная великому скульптору **Степану Эрзе** в **Мордовском национальном театре**, рефреном обозначил актуальную тему выбора родины. Драматург и режиссер, сохраняя авторский стиль, органично вплели в художественную ткань спектакля элементы чувашского фольклора, ко-

торые выражены либо через музыкально-пластическую партитуру, либо через постоянное обращение главного героя к чувашским сказкам, притчам, легендам. У спектакля красивый сказительский пролог с языческим обрядом наречения младенца именем (сценограф **Анна Репина**, художник по костюмам **Наталья Степанова**, художник по свету **Ильшат Саяхов**). Параллельно действию звучит и легенда **Шурсухала (Александр Степанов)** о луне, спасшей девушку от злой мачехи. Образ полнолуния и взят за художественный символ спектакля, луна — немой свидетель всех жизненных перипетий главного героя **Алибая (Дмитрий Михайлов)**. Режиссер начинает повествование о трагической судьбе **Алибая** с момента его появления на свет. Это ка-

«Кукушкины слезы». Сцена из спектакля





Алибай — Д. Михайлов, Сарине — Н. Полячихина

жется лишним, но для Бориса Манджиева важно показать тот самый сокровенный момент «счастливого незнания», начало судьбы, удивительный парадокс жизни: вот люди радуются появлению нового человека на свет, торжественно чувствуют его с пожеланиями долгой хорошей жизни, но никто не знает, кем он станет и какую судьбу проживет. Затем идут сцены свадьбы Алибая с Сарине (**Надежда Полячихина**) и рождения их ребенка, решенные в обрядовых музыкально-пластических композициях (композитор **Аркадий Манджиев** (1961–2022), режиссер по пластике **Рамиза Мухаметшина**). Счастливая жизнь молодоженов обрывается известием о начале Первой мировой войны и всеобщей мобилизации. На фронте Алибай героически сражается, сцена батальной решена режиссером с эпическим размахом, где жизнь и смерть сцепились в поединке. Пространство охвачено угнетающим кроваво-красным светом, гигантская катушка движет-

ся по сцене, сметая все на своем пути, духи смерти в безликих масках во главе с повелителем подземного мира — Эсрелем (**Николай Миронов**) разбрасывают белые рубахи погибших солдат по полю битвы. Эсрель пытается увести Алибая за собой, но духи не дают ему это сделать, Эсрель отступает. Музыка Аркадия Манджиева усиливает драматический накал, тяжелое, насыщенное звучание обладает мощным симфоническим эффектом. Раненый Алибай приходит в сознание уже в немецком плену. Его к себе на хутор в качестве подсобного рабочего забирает Бюргер (**Леонид Яргейкин**), и с этого момента ни сам Алибай, ни его жизнь никогда не будут прежними.

Если провести параллели между спектаклем и романом, то разница существенная. В первоисточнике образ героя в период плена прописан таким же безвольным, слабохарактерным, как и в спектакле. Не совладав со вспыхнувшими чувствами к жене Бюргера — Эль-



Шурсухал — А. Степанов

зе (**Венера Пайгильдина**), он вступит с ней в любовную связь. Эльза же пойдет на убийство опостылевшего, бесплодного мужа ради молодого любовника. В пластической сцене умерщвления мужа актриса очень точно создает образ циничной и хладнокровной женщины-искусительницы. Писатель дает герою шанс совершить подвиг и исправить свою ошибку к концу жизни (у режиссера он должен совершить только один героический поступок — вернуться на родину): Алибай преодолеет свой многолетний страх, патологическую привязанность к Эльзе, совершит подвиг, спасая советского солдата, и вернется в Чувашию, но, увы, не застанет в живых первую семью. Концовка у романа правдоподобная, в соответствии с историческими реалиями тех лет: по возвращении на родину к нему явятся люди из КГБ. Борису Манджиеву более интересен психологический аспект личности главного героя в период его пребывания на чужби-

не: какие чувства испытывает человек в обстоятельствах вынужденной эмиграции, возможно ли полное отречение от родины и ее забвение? Алибай у него, с одной стороны, типичный меланхолик, неспособный совершить поступок — побег из Германии, смирившийся с обстоятельствами и собственным выбором. Он находит утешение в любви к Эльзе и в воспоминаниях о Чувашии, становясь заложником фантазий и рефлексирующей ностальгии. С другой, он как остановившийся в развитии ребенок, душевной опорой ему служат сказочно-мифологические образы и сюжеты, и женщина, как архетип матери. Женившись на Эльзе и взяв ее фамилию, он стал Фридрихом Мюллером. Вероятно, что Алибай так бы и прожил обычную бюргерскую жизнь, если бы не чувство вины, берedaющее душу. В спектакле переломный момент в сознании героя наступает, когда их общий с Эльзой сын — Ганс (**Владимир Свинцов**) вступает в ряды СС и



Алибай — Д. Михайлов, Эльза — В. Пайгильдина

с ненавистью говорит о русских и с воодушевлением о скорой победе фашистов над Россией. В болезненной фантазии Алибая рисуются жуткие образы, еще больше пугая и обесиливая его: «А вдруг два брата, Ганс и Лемендей убьют друг друга на фронте?» И сцена снова окрашивается кровавым светом. Два сына, окружив отца, слушают его свирель, а Эсрель, подкрадываясь сзади, накидывает поочередно удавку на юношей, уводя их в подземный мир мертвых. Актер, исполняющий главную роль, работает в заданной режиссером концепции, на протяжении спектакля не вызывая ни сочувствия, ни симпатии к герою, но он удивительно тонко в финале передает состояние эйфории, долгожданного душевного раскрепощения и счастливого ликования.

Образ Эльзы, наоборот, в финале теряет силу и логическое обоснование. Яркая, сильная и одержимая Эльза-убийца, прожившая жизнь без капли сожаления,

все время внушающая Алибаю, что его родины не существует, внезапно раскаивается, осознавая трагичный итог своей жизни как пришедшее к ней возмездие: «Жизнь прошла, словно и не жила. Думала, что нашла счастье, и не заметила, как всё разом оборвалось, рухнуло. Сердце подсказывало, что потеряю и сына, и мужа. Навсегда. Вот всё и закончилось. Значит, судьба такая была мне уготована за всё, за все мои грехи». Ее монолог вызывает некоторое недоумение, так как в нем чувствуется литературная надуманность и несоответствие образу и характеру Эльзы. «У заблудившего человека дорога кривая», — говорится в романе. Алибаю понадобилась вся жизнь, чтобы осознать свой ошибочный путь. В заключительной сцене он раскладывает веревочную железную дорогу и по ней «уезжает» на родину, навсегда прощаясь с Эльзой.

Азалия БАЛГАЗИНА

Фото с официального сайта театра

НА КРАЮ ЗЕМЛИ. ВТОРОЙ ЭТАП Международный театральный фестиваль «Арктическая сцена»

Второй международный этап фестиваля «Арктическая сцена» проходил с 18 по 24 ноября и, помимо мурманских спектаклей-победителей, представил театральные работы из **Перми, Петрозаводска, Архангельска, Челябинска, Минска, Могилёва, Рязани**. Онлайн участие заявили театры из **Берлина, Молодечно**, из грузинского города **Сигнахи**.

В мае на фестивале состоялся творческий смотр всей деятельности мурманских театров, а в ноябре появилась возможность увидеть самые интересные постановки гостей, понять, какие новые художественные тенденции существуют в российских и зарубежных театрах, беспристрастно оценить свою работу на фоне приглашенных участников.

Размышляя о концепции фестиваля, председатель жюри его второго этапа театровед **Марина Корчак** в интервью местной радиостанции заметила, что «идея сделать мощный большой фестиваль о проблемах народа и страны не состоялась», поскольку не позволили нынешние непростые условия. Она считает, что не сложилась «единая картина» фестивальных дней.

Однако если прочитать афишу внимательно, можно заметить ее преемственность по отношению к первому этапу «Арктической сцены» и цельность фестивальной концепции. Многие театры приехали с интерпретацией классической русской и зарубежной литературы — из тринадцати постановок шесть по творчеству **Пушкина, Чехова, Льва Толстого, Леонова**. «**Мачеха Саманишвили**» **Константинова** и **Рацера** по мотивам повести грузинского классика **Клдиашвили** вполне вписывается в этот ряд. Еще два спектакля интересны тем, что предлагают общий подход к современному прочтению классического наследия. Сохранилась в афише и тема Великой Отечественной войны. Замечатель-

но, что спектакль из Челябинска по пьесе шведского драматурга **Ларса Нурена** продолжил знакомство зрителей с современной зарубежной драматургией, начатое в мае. Появилось и новое — постановка в духе «подросткового стендапа: ироничного, дерзкого» о современных детях (**Ася Петрова** «1/101», режиссеры **Александр Баркер, Мирра Трубникова**, специальный диплом «**За острое чувство современности**»). Традиции складываются.

Открытие фестиваля

В жизни существуют совершенные вещи, которые не с чем сравнить, да они в этом и не нуждаются, обладая самодостаточностью. Так поднялся над афишей фестиваля спектакль «**Мачеха Саманишвили**» пермского театра «**У Моста**» в постановке художественного руководителя **Сергея Федотова**, им открылся новый этап «Арктической сцены». Театр именитый, участник 213 зарубежных и российских фестивалей, лауреат и «**Золотой Маски**», и «**Звезды Театрала**». Как мало значат эти факты, когда актеры играют вдали от дома перед незнакомой публикой! Жанр спектакля обозначен как музыкальная комедия, но это форма, а по сути, перед нами народная грузинская драма массового действия. Сюжет драмы имеет фольклорную основу и касается поиска невесты для семидесятилетнего **Бекинэ (Владимир Ильин, лучшая мужская роль — альтернативное жюри)**. Невеста должна быть пожилой, чтобы не иметь общих детей, тогда наследство достанется семье сына **Бекинэ Платону (Илья Бабошин)**. Нашли невесту, 60-летнюю **Элене (Регина Шнигирь)**, выдали замуж за **Бекинэ**, они полюбили друг друга. Элене неожиданно для всех родила двойню, и детей вся семья приняла с радостью! Ситуация комическая, но поданная режиссером невероятно деликатно, без нажима и гру-



«Мачеха Саманишвили». Сцена из спектакля. Пермский театр «У Моста»

бости. **Сергей Федотов** в сценографии и в костюмах приглашает краски, избегая пестроты, поскольку и рассказанная история, и сценические формы ее воплощения сами по себе обладают мощной энергией. Он не делает акцент и на социальных проблемах простых людей: все делится последним, прощают долги, собираются за одним столом. Особую роль в художественном образе спектакля играет национальный грузинский колорит, он в деталях. В интервью журналистке **Марии Пашенковой** режиссер отмечает, что «декорации – точная копия местной деревни, настоящие костюмы, кинжалы из Тбилиси». Прикладное искусство органично вписывается в эпическую картину народного бытия. Национальный характер проявляется и в том, как красиво умеют жить и веселиться грузины. В музыкальном спектакле много прекрасно поставленных танцев, пения под живую музыку, достаточное сцен с винными чашами, которые воспринимаются как часть грузинской культуры. Аутентично звучит русская речь с грузинским акцентом, движения актеров обладают своеобразной пла-

стикой, некоторые статичные мизансцены подчеркивают благородство образов. Эффект комического проявляется в диалогах, особенно хороша группа древних старушек, претендующих на брак с Бекинэ: слепые, глухие, скрюченные, но пылки и задорные. Есть персонажи, традиционные для фольклора: неудачники, пьяницы (**Дмитрий Мурзаев**, **Василий Скиданов**, **Вильдан Валиев**), но и они – часть общего мира. Невеста, которая в чужой семье сгибается от непосильного труда, в любви расцветает. Спектакль смотрится на одном дыхании, он повествует о древнейших истоках народной жизни, которые сохраняют свой лад через века: доброта, мир, красота, родственные узы, смена поколений, культура, которую нельзя разрушить. Спектакль – удивительно гармоничное, благородное зрелище, в котором вся система художественных средств подчинена единому ансамблю, созданию эпического образа народной жизни.

«Мачеха Саманишвили» награждена **Гран-при фестиваля** и получила высшую награду альтернативного жюри – диплом «Сердце



«Каренина». Сцена из спектакля. Театральный проект «ТриТформаТ» (Минск, Республика Беларусь)

зрителя». Специального приза «**За оригинальный ансамблевый аккомпанемент основного действия**» удостоились актрисы, сыгравшие роли старушек-вдов.

Смотрим интерпретацию классики

В афише сценическая интерпретация литературной классики представлена наиболее полно. Наряду с постановками наших гостей в ней остались два спектакля мурманских театров – «**Пиковая дама. Играем Пушкина**» (режиссер Александр Шаранко) Театра Северного флота и Театра кукол «**Саквояж доктора Чехова**» (режиссер Петр Васильев). Эти спектакли, участники первого этапа «Арктической сцены», и сейчас получили награды. О них уже рассказывали на страницах «Страстного бульвара, 10» (№10–240, №10–250). Лауреатами стали: Елена Варцева (Графиня, «Пиковая дама») – диплом за лучшую женскую роль второго плана, Дмитрий Пастер (Чекалинский, «Пиковая дама») – лучшая мужская роль второго плана, альтернативное жюри, Алевтина Торик – диплом за луч-

шие костюмы к спектаклю «Саквояж доктора Чехова», Владимир Пьянков и Наталья Петрунина – специальный приз «**Лучший актерский дуэт**» в той же постановке.

Гости из Минска привезли спектакль по роману Л.Н. Толстого «**Каренина**», из Рязани драму в одном действии А.П. Чехова «**Иванов**», из Челябинска северную легенду Л. Леонова «**Егорушкины птицы**» (режиссер Евгений Гельфонд, «**Новый художественный театр**»). Последняя работа – прекрасная поэтическая сказка – заслужила приз за лучшее музыкальное оформление, а диплома за лучшую женскую роль **Первой птицы** удостоена Ксения Бойко.

Современное прочтение классики предполагает множество подходов, оценка результата редко бывает однозначной, часто противоположной. Это своеобразный феномен «Арктической сцены», поэтому и сложилось два официальных жюри: профессиональное и альтернативное (народное).

В беседе на местной радиостанции члены профессионального жюри заметили, что в спектакле «**Каренина**» (постановка, ин-



«Егорушкины птицы». Первая птица — К. Бойко. «Новый художественный театр» (Челябинск)

сценировка, сценография **Татьяны Самбук**, театральный проект «ТриТформаТ», Минск, Республика Беларусь) не просматривается работа режиссера, а значит, и спектакль не состоялся. А вот мнение зрителя, театрал с большим стажем: «На первый взгляд, театр хулиганит. **Вронский** в кофте и джинсах, модный хипстер, поет песни **Леди Гаги**, **Анна** бьет степ с **Вронским**. **Каренин** ломает табуретки. Хулиганское прочтение, но талантливое и яркое. Трагедия человека представлена во всей полноте и мощи, характеры настоящие. Много песен, музыки, танцев, живой оркестр. Посыл один, почему мы так легко и бездумно ломаем свою жизнь и жизнь близких ради страсти и прихоти? **Анна Каренина** — **Вера Полякова** — украшение спектакля!» Авангардное прочтение классики стало штампом, но даже тривиальные приемы оправданы, если спектакль сложился как эстетическое зрелище.

Разные награды от профессионального и народного жюри получила замечательная постановка по пьесе **А.П. Чехова «Иванов»**

(режиссер-постановщик и художник-постановщик **Дмитрий Акриш**, **Рязанский государственный ордена «Знак Почета» областной театр драмы**, лауреат III степени — награда профессионального жюри и диплом за лучшую режиссуру — народного).

Соглашусь с мнением народного жюри: режиссерская композиция, пространственное решение спектакля обладают исключительной цельностью. Постановщик намеренно убрал «все лишнее», создал аскетичное игровое пространство, обнажил режиссерские приемы, чтобы беспощадно высветить причины трагедии главного героя **Николая Иванова (Валерий Рыжков, лучшая мужская роль)**. Исчезают побочные сюжетные линии, сокращается текст до одного действия, нет чеховских развернутых экспозиций. Саундтрек спектакля — глухие удары, похожие на стук сердца. Сужается пространство сцены, и на ней располагается длинная и невысокая конструкция, коробка, напоминающая тесный подвал или недострой. По краям фронтальной желто-серой стены два темных дверных проема — рама, кото-



«Иванов». Рязанский областной театр драмы

рая высвечивает отдельные фигуры. Справа и слева глухие стены. В первой же мизансцене Иванов стоит боком к зрителям, упираясь взглядом в стену-тупик. За ним в затылок выстраиваются доктор Львов (**Никита Левин**, **Владислав Пантелеев**), настаивающий, чтобы герой обратил внимание на смертельную болезнь жены; управляющий Боркин (**Роман Горбачёв**) с требованием денег, которых нет; жена Анна Петровна (**Анастасия Бурмистрова**), больная и несчастная, с требованием любви.

В центре всех событий Иванов, он и движущая сила действия, остальные образы не меняются и, как в театре классицизма, являются воплощением одной идеи. Дмитрий Акриш воссоздает жанр драмы-дискуссии, популярный во времена **Ибсена** и **Шоу**. Страстные напряженные выяснения отношений достигают эмоционального накала и приводят к роковым последствиям. Монологи самого Иванова, интонационно контрастные, очень искренние, но они не проясняют, почему недавно полный жизни, молодой еще человек ощущает деграда-

цию душевного мира и упадок сил. Фабула и развитие действия формально подчеркивают тему денег. Общество обвиняет Иванова в корыстных целях. Женился неудачно на бесприданнице, довел до тяжелой болезни и смерти, ищет молодую невесту с деньгами. Но этот событийный ряд не объясняет алогичный отказ Иванова от удачной женитьбы. Подтекст, который выстраивает режиссер, тоже не выявляет истину. Возможной подсказкой в понимании личной трагедии Иванова могли бы стать упоминаемые героем имена **Гамлета** и байроновского **Манфреда**, которые погубили любивших их женщины, однако они не более, чем поэтическое преувеличение.

Есть еще одна шекспировская аллюзия, когда Иванов после смерти Анны тщетно пытается стереть со стены, за которую она цеплялась, видимые только ему следы ее окровавленных рук — так делала Леди в «**Макбете**». Эта деталь свидетельствует о бессознательном переживании вины, что становится для героя навязчивой идеей. Режиссерская композиция предполагает бес-



«Спаси камер-юнкера Пушкина». Михаил Питунин — М. Кузьмин. Архангельский театр драмы имени М.В. Ломоносова

конечное возвращение к исходной точке, и, наконец, замыкается круг повторением первой мизансцены, с теми же репликами и героями, просто умершую Анну заменила Саша (**Полина Бабаева, Анна Егорова**) с прежними требованиями любви и счастья. Роковой выстрел предопределен и логикой движения образов, и замыслом Дмитрия Акриша, который так и не дал ответа на вопрос о причинах самоубийства Иванова. Тем не менее, драма героя легко прочитывается в контексте литературы рубежа XIX–XX веков. В это время на первый план выходит тема пошлости жизни и одиночества человека, обладающего живой душой и совестью. Об этом произведения Ибсена, **Стриндберга, Гауптмана, Гюисманса, Мопассана, Золя и Флобера**, в них и заключен судьбоносный смысл эпохи, который не в силах вынести чеховский Иванов.

Общие подходы к интерпретации классики

Фестиваль представил сценические версии великих произведений, однако в двух по-

становках были предложены общие принципы, касающиеся интерпретации классики, причем в манере ироничной, гротескной, пародийной.

Спектакль «Спаси камер-юнкера Пушкина» (**Архангельский театр драмы имени М.В. Ломоносова, лауреат II степени**) в постановке **Андрея Тимошенко (диплом за лучшую режиссуру)** создан по одноименной пьесе **Михаила Хейфеца**. Режиссер предлагает взглянуть на истолкование творчества Пушкина в советские времена в контексте официальной политики. В основе сюжета монолог Михаила Питунина (**Михаил Кузьмин**) о событиях своей жизни от детского сада до безвременной гибели, который иллюстрируют актеры. Голос Кузьмина, то отстраненный, то наполненный живыми интонациями, воскрешает и ушедшее историческое время, и простые события жизни. Великолепная сценография идеально совпадает с замыслом режиссера. Гротескное начало в спектакле связано с воссозданием тоталитарного образа советской



«По Волге до Херсона». Сцена из спектакля. Мурманский областной драматический театр

страны в стиле соц-арта. Пионеры в валенках и красных галстуках с горнами и барабанами, с моделями самолетов и кораблей как будто сошли с картины **Брускина «Фундаментальный лексикон»**, покинули красочные пространства **Комара и Меламида**, где художники иронизируют над образами наглой советской пропаганды. В этот стиль вписывается фигура Пушкина, парящая над пространством и падающая, как мишень в тире, «убитая идеологией и пропагандой». Полиэтиленовый пузырь, надувающийся на сцене и растиражированный во множестве летающих пакетиков, воплощает наглядный образ фальшивых символов и знаков. Под стать такому сценическому решению образы Училки, Воспиталки, Политрука, Пэтэушника в исполнении **Нины Няниковой**, **Дмитрия Белякова** (лучшая мужская роль второго плана), **Ивана Братушева** (лучшая мужская роль второго плана) — существа убогие и косноязычные. Сыграно талантливо, остро по форме, но образ Советского Союза как «страны ватников» в нынешнее драматическое время вос-

принимается как чуждый анахронизм. Судьба нашей страны была и страшной, и трагической, и прекрасной.

Канва жизни главного героя соединяется с фактами пушкинской биографии, сопровождается стихами поэта, в том числе и опошленными дворовой братвой, огрубленными воплями «советской училки», лирическими для любимой девушки. Есть внутреннее действие, связанное с развитием души героя, которая взрослеет вместе с неприятием официального образа поэта и пониманием истинной судьбы и поэзии Пушкина. **Андрей Тимошенко** выстраивает разветвленную композицию с параллельными линиями действия, активно использует буффонаду, клоунаду, маски, трюки с целью сделать сценический мир многонаселенным. Михаил Кузьмин играет рассказчика, своеобразного эпического рапсода, а его партнеры — это два актера и актриса, все остальные двадцать четыре роли, мгновенно перевоплощаясь. Особенно впечатлила игра **Нины Няниковой**, которая за секунды превращалась из страшнова-



«Демоны». Катарина — Н. Катасонова. Челябинский государственный академический театр драмы имени Наума Орлова

той Училки в добрую маму Питунина, играла мужскую роль торговца книгами, а также пэтэушницу в курилке и Наталью Гончарову (приз за лучшую женскую роль от народного жюри, специальный диплом «За талант перевоплощения»). Андрей Тимошенко раскрывает на сцене мысль **Михаила Бахтина** о диалоге культур, которые «не сливаются, не смешиваются», но остаются «открытыми» для новой эпохи, нового взаимодействия. Так и Пушкин, новые смыслы его поэзии предопределены всем существованием искусства.

В спектакле «По Волге до Херсона» **Мурманского областного драматического театра** (режиссер-постановщик **Вадим Данцигер**, спектакль — лауреат I степени) мысль о диалоге культур не оспаривается, но переводится в план общения драматурга и режиссера. Жанр спектакля обозначен как исторический анекдот, и это история, которой не было в реальности. Драматург **Нина Прибутковская** использует композицию романа большой дороги, когда по мере путешествия персонажи попадают в

разные переделки. На сцене подобие парохода, а на заднике спроецированы меняющиеся пейзажи (художник-постановщик **Борис Шлямин**, диплом за сценографию от народного жюри, приз за лучшее световое решение **Павлу Куделькину**).

Героями данной постановки становятся три великих писателя — **Толстой**, **Чехов** и **Горький**, которые в компании жен и подруг плывут на пароходе в Херсон по приглашению Мейерхольда, каждый на премьеру своей пьесы. В пути выясняется, что Мейерхольд соединил три драмы в одну, и авторы сначала намереваются жестоко с ним разобраться, а в финале соглашаются на эксперимент. Это спектакль-капустник, ревю, нечто схожее с американской плавучей оперой, когда актеры плывут по реке на пароходе и останавливаются в городках, чтобы давать представления. Реализуется своеобразная метафора «пьяного корабля». Действие драмы развивается произвольно: громыхает гроза, садятся на мель, **Софья Андреевна Толстая** бежит топиться, актрисы **Книппер-Чехова** и **Андреева** громко вы-

ясняют отношения, цыгане поют и пляшут на борту, Андреева берет путешественников в заложники. Эти эпизоды-скетчи можно перетасовать, есть затянутые и необязательные сцены. Действие прерывается вставными номерами: актрисы поют, читают стихи. Жюри щедро наградило **Ирину Рыдзелеву (Книппер-Чехова)**, **Олесею Трум (Андреева)**, **Юлию Гусарову (Толстая)** специальными дипломами «**За музыкальную интермедию**». Каждый из писателей обладает внешней узнаваемостью, Чехов (**Владимир Равданович**) в костюме, Горький (**Владимир Морев**) в кофте и шляпе, Толстой (**Александр Водошнянов, Алексей Воронин**), соответственно, в толстовке. Однако речь персонажей, даже при включении цитат из произведений, остается невыразительной, лишенной индивидуальности, поэтому и актерам, по сути, нечего играть: драматургия слабая, характеры не прописаны. Тем не менее, можно выделить Владимира Морева в роли **Горького**. Создавая рисунок роли, актер использует пластику, живую мимику, широкие жесты, оканье, подчеркивая сентиментальность и чувственность великого писателя. Комическое травестирирование в театре существует с древнейших времен, и оно имеет цель: освобождение от штампов, возвращение к реальности, осмеяние, веселое шутовство. Конкретный замысел режиссера в этой постановке, на наш взгляд, расплывчатый, но идея интересная.

Современная зарубежная драма была представлена спектаклем «**Демоны**» по пьесе шведского драматурга **Ларса Нурена (Челябинский государственный академический театр драмы имени Наума Орлова, режиссер-постановщик, художник-постановщик Николай Осминов)**.

Спектакль получил от профессионального жюри приз «**За честную актерскую работу с экспериментальным материалом**», что несколько удивляет, потому что театр абсурда с элементами постмодернистской эстетики существует десятилетиями. «Демоны» обозначены синтетическим жанром — «мелодраматический хорор». В сценографии Николай Осминов использовал черты

минимализма, свойственные скандинавскому дизайну. Это простая почти условная мебель, стена, состоящая из секций — она же и экран, на который проецируется черно-белое кино о счастливой жизни, с намеком на «**Земляничную поляну**» **Бергмана**. Замысел режиссера совпадает с центральной для драмы абсурда идеей — абсолютной невозможностью человеческого контакта, ни при каких условиях. Вот эту историю и разыгрывают две супружеские пары (**Николай Осминов, Наталья Катасонова, Денис Кириш, Алла Несова**), в рисунке роли каждого персонажа преобладают алогичность движений и речи, но у каждого героя своя беда. Спектакль объединяет темы известных пьес **Олби «Что случилось в зоопарке»**, «**Кто боится Вирджинии Вульф?**», «**Пейзажа**» и «**Сторожа**» **Пинтера**, «**Лысой певичцы**» **Ионеско**. Режиссер выстраивает подтекст, помещает на сцене колбы с песком, в которых тонут бытовые предметы, и тем самым намекает на пьесу **Беккета «Счастливые дни**» о распаде сознания. Есть узнаваемые живописные образы: «**Венера перед зеркалом**», **раковина Афродиты**, «**Поцелуй**» **Магритта**. Они напоминают о любви. Темп спектакля то замедляется, то резко ускоряется, актеры воссоздают напряженную атмосферу неизбежно повторяющейся катастрофы. «Демоны» в постановке **Николая Осминова** едва ли не классика жанра.

Фестиваль состоялся. Мы надеемся на долгую жизнь «Арктической сцены». В нынешней афише преобладает классика. Важно, чтобы продолжился диалог классики с современной драмой, русской и зарубежной. Желательно, чтобы не потерялся арктический вектор, чтобы северные театры приезжали с постановками на местную тему. Самый лучший повод приехать в Мурманск на следующий фестиваль обозначил Сергей Федотов, художественный руководитель пермского театра «У Моста», рассказывая о «Мачехе Саманишвили»: «Это наш лучший спектакль, который мы решили привезти в самую дальнюю точку, где мы побывали в России».

Марина НАУМЛЮК
Фото О. ФИЛОНОК

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КРИТИКИ

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

Традиционный театральный форум «В зеркале сцены» в Липецкой области, который в будущем году отметит первую «круглую» дату, несмотря на свой статус, не является «местечковым» мероприятием. Напротив, фестиваль стал одним из самых ожидаемых событий нынешнего сезона.

Проводимый по инициативе и благодаря неустанным усилиям Липецкого отделения СТД РФ под руководством заслуженного артиста России Виктора Зябкина, он изначально был задуман

ради глубокой профессиональной оценки работы театральных коллективов, которых в области в настоящее время четыре. Это Липецкий академический театр драмы имени Л.Н. Толстого, драматический театр «Бенефис» из Ельца, Липецкий драматический театр на Соколе и Липецкий государственный театр кукол.

С того самого момента, когда девять лет назад был проведен первый фестиваль «В зеркале сцены», все представленные для конкурсного показа работы вдумчиво, глубоко и вполне бес-

«Были они смуглые, золотоглазые». Сцена из спектакля. Липецкий государственный театр кукол





«Жить не тужить». Сцена из спектакля. Липецкий государственный театр кукол

компромиссно разбирались профессиональными критиками. Актеры и режиссеры театров области не раз говорили, что ждут этих встреч с гораздо большим интересом, чем традиционного награждения по итогам конкурса. Именно так было и на сей раз. Жюри, в состав которого вошли театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, эксперт «Золотой Маски» **Екатерина Морозова**, профессор МГИК, театровед, заслуженная артистка России **Людмила Одянкова**, председатель Липецкого областного отделения СТД РФ Виктор Зябкин, под председательством театрального критика, эксперта в области исполнительских искусств **Юлии Большаковой**, подвергло глубокому анализу все восемь работ, представленных в рамках конкурсного показа. После просмотров состоялась дискуссия спектаклей с группами, обсуждения крайне живые и

интересные. Подобный формат общения критиков с актерами и режиссерами дает возможность не просто обсудить сильные и слабые (с точки зрения экспертов жюри) стороны спектаклей, но и посмотреть на эти постановки шире, в контексте общего театрального процесса.

Так, одна из самых ярких дискуссий состоялась в Липецком государственном театре кукол. Много споров вызвала постановка **Ивана Карпова** по одноименному рассказу **Р. Брэдбери** «**Были они смуглые и золотоглазые**». Все члены жюри отметили великолепную сценографию спектакля. Художнику-постановщику **Виктории Горбуновой** удалось создать действительно фантастическую, совершенно нездешнюю картину Марса, которая настолько поглощает внимание зрителя, что на ее фоне меркнет действие, отчасти утратившее глубокую философич-



«Любовь как стихийное бедствие». Сцена из спектакля. Липецкий драматический театр на Соколе

«Здравствуйте, я ваша тетя!». Сцена из спектакля. Липецкий драматический театр на Соколе





«Жить бы, да радоваться». Сцена из спектакля. Елецкий драматический театр «Бенефис»

ность повествования Брэдбери. Спектакль **«Жить не тужить»** Армена Барсегяна по одноименной сказке классика армянской литературы **О. Туманяна** порадовал музыкальным решением и сценографией, точным соотношением «живого плана» и работы с куклами и, главное, тем, что дает юному зрителю возможность познакомиться с древней культурой Армении. Художник-постановщик спектакля **«Были они смуглые и золотоглазые»** Виктория Горбунова получила награду фестиваля **«За лучшее сценическое решение и создание художественного образа постановки»**. Спектакль награжден также дипломом **«За поиск новых форм в театральном искусстве»**. Диплом **«За единение национальных культур в театральном искусстве»** присужден сказке **«Жить не тужить»**.

Интересный разговор о том, как именно нужно ставить классику сегодня, о необходимости баланса между со-

временным прочтением и уважением к оригиналу состоялся в Липецком драматическом театре на Соколе после просмотра спектакля **Геннадия Балабаева «Любовь как стихийное бедствие»** по пьесе **И.С. Тургенева «Месяц в деревне»**. Конкурсный показ спектакля **Анны Фекета «Здравствуйте, я ваша тетя!»** по пьесе **Б. Томаса «Тетка Чарлея»** вызвал не менее бурное обсуждение. Необходимость иметь в репертуаре кассовые спектакли неизбежно ли должна обернуться зрелищем энергичным, ярким, но при этом не полностью отвечающим требованиям хорошего вкуса? Об этом шла речь на обсуждении. При всей легковесности пьесы, известнейший фильм с **Александром Калягиным** в главной роли получился не только очень смешным, но и безупречно стильным, и даже глубоким из-за включения в сюжет комедии социального мотива (Баберлей в этом фильме не развеселый студент, а уличный



«Натали». Сцена из спектакля. Елецкий драматический театр «Бенефис»

бродяга). Спектакль Липецкого драматического театра, сохранив почему-то название фильма, а не пьесы-первоисточника, от социальных мотивов тем не менее отказывается, как, впрочем, и от любых попыток создать стильную картинку. Но при этом невозможно не отметить прекрасных актеров, работающих в обеих постановках, в том числе, их умение двигаться, петь и танцевать.

В итоге в номинации **«Лучшая мужская роль второго плана»** отмечен **Владимир Терновых** за создание образов Стэфи Спетлайга в спектакле «Здравствуйте, я ваша тетя!» и Игнатия Ильича Шпигельского в постановке «Любовь как стихийное бедствие». **«Лучший дуэт»** получили **Михаил Труфанов** и **Александра Мерзлякова** за исполнение ролей Фрэнки Баберлея и Эллы Делэй в спектакле «Здравствуйте, я ваша тетя!». Награда **«За лучший эпизод»** присуждена **Андрею Комарову** за роль Аркадия Сергеевича Ислае-

ва в спектакле «Любовь как стихийное бедствие».

Елецкий драматический театр «Бенефис» представил на суд жюри спектакль **Владимира Кузнецова «Жить бы, да радоваться»** по рассказам **В. Шукшина** и постановку **Дениса Кожевникова «Натали»** по одноименному рассказу **И. Бунина**. Очень глубокая, многоплановая, несмотря на предсказуемость структуры работа «Жить бы, да радоваться» вызвала самый положительный отзыв экспертов. Были отмечены и удивительная гармоничность спектакля, и его музыкальность, умение исполнителей чувствовать и понимать «деревенскую» прозу Шукшина и его героев, великолепный актерский ансамбль, из которого сложно кого-то выделить. Каждая роль как голос в хоре звучит сильно и ярко в гармонии с другими. Тем не менее, в номинации **«Лучшая женская роль второго плана»** отмечена **Людмила Луник** за исполнение



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

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



роли Матери. Сам же спектакль «Жить бы, да радоваться» удостоен главного приза фестиваля «Событие года».

Спектакль «Натали» Дениса Кожевникова стал, напротив, предметом довольно острого разбора. Эта работа была создана в рамках театральной лаборатории и в качестве эскиза подавала надежды стать весьма интересной постановкой. Но, к сожалению, надежды оправдались не в полной мере. В «Натали» есть пряная смесь чувственности и горечи утраты, очень характерная для всех рассказов Бунина из цикла «Темные аллеи», есть интересные актерские работы, но так и не появилась гармония и внятность режиссерского высказывания, отсутствие которых простительно для эскиза, но не для законченного спектакля. Актриса театра «Бенефис» **Татьяна Швец** награждена дипломом за исполнение ролей Нюры Агаповой в спектакле «Жить бы, да радоваться» и Натали в одноименном спектакле.

Липецкий академический театр драмы имени Л.Н.Толстого показал две масштабные работы – «Русский роман» **Александра Баргмана** по пьесе **М. Ивашквичюса** и «Табачный капитан» **Елены Олениной** по пьесе **Н. Адуева**. «Русский роман» – это спектакль-размышление о Л.Н.Толстом, о его семейной драме и о том, какую роль сыграли личные переживания великого писателя в его творчестве. Пьеса создана современным литовским драматургом на основе мемуаров членов семьи писателя и его произведений. В результате зритель получает возможность посмотреть и на Толстого, и на его героев глазами Софьи Андреевны, супруги гения. Невозможно не отметить очень лаконичную, но при этом глубокую и многозначительную сценографию спектакля, оформленного как некий железнодорожный узел, с бесконечно переплетающимися и уходящими в глуби-

ну рельсами. В этом без труда читается и итог жизни самого писателя, умершего на железнодорожной станции, и итог жизни героини его главного романа.

«Табачный капитан» поражает совершенно иным – яркостью, обилием постановочных эффектов, многонаселенностью и музыкальностью. При этом на сцене **оркестр областной филармонии**, а музыкальные номера исполняют филармонические же солисты. Безусловно, эта постановка имеет все шансы стать знаковой для всего региона в целом, поскольку именно с эпохой Петра Великого связано возникновение металлургических заводов, а с ними и самого Липецка. Кроме того, своим мощным имперским содержанием спектакль чрезвычайно созвучен духу времени.

Александр Баргману за спектакль «Русский роман» присуждена награда «За лучшую работу режиссера». «Лучшая женская роль» у **Любови Кабановой** за исполнение роли Софьи Андреевны. Дипломами фестиваля также отмечены **Светлана Кузнецова** за роль Аксиньи, **Эмин Мамедов** за роль Льва Львовича, **Владимир Борисов** за роль Левина, **Анжелика Фаустова** за роль Анны Карениной. **Елена Жукова** награждена дипломом за художественное оформление спектакля «Русский роман». Режиссер спектакля «Табачный капитан» заслуженная артистка РФ **Елена Оленина** решением жюри удостоена диплома «За яркое воплощение исторической темы в музыкально-драматическом жанре». Сыгравший **Ахмета Евгений Власов** отмечен в номинации «Лучшая мужская роль». Диплом фестиваля «В зеркале сцены» вручен **Сергею Бельскому** за исполнение роли Акакия Плющихина.

Ольга ЕЛЬНИКОВА

Фото с официальных сайтов театров

МОСТ ДРУЖБЫ — XIX

Международный фестиваль русских театров национальных республик России и зарубежных стран «МОСТ ДРУЖБЫ»

С 19 по 29 ноября 2022 года в Йошкар-Оле (Республика Марий-Эл) уже в девятнадцатый раз прошел Международный фестиваль русских театров национальных республик России и зарубежных стран «Мост дружбы».

Каждый год собираются русские театры из российских республик, из стран СНГ, из-за рубежа, знакомят публику со своими достижениями, представляют новых интересных режиссеров. Компетентное жюри оценивает деятельность гостей фестиваля. Здесь не выбирают лучших, нет номинаций. Но после каждого спектакля проходят серьезные обсуждения показанных работ, откровенный разговор с труппой и постановочной группой, что, надеюсь, помогает коллективам реально оценивать результаты своего труда.

В 2022 году в фестивале участвовали 11 коллективов из девяти регионов — Марий-Эл, Республики Татарстан, Чувашии, Дагестана, Карелии, Республики Башкортостан, Адыгеи, Чечни, ДНР.

Около 6,5 тысяч зрителей посмотрели фестивальные работы, заполняемость зала составила почти 90%, а дипломную работу Казанского театрального училища пришлось сыграть дважды — столь велик был интерес к ней. Хозяева фестиваля — Академический русский театр драмы имени Георгия Константинова (Республика Марий Эл) показал две работы. Всего на фестивале было показано 12 спектаклей.

Открывал и закрывал фестиваль Марийский русский театр. О спектакле «Сладострастный», поставленном Владиславом Константиновым по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», мне уже доводилось писать на страницах «Страст-

ного бульвара, 10». Могу только добавить, что за год спектакль, несомненно, вырос, стал стремительнее, значительнее и глубже. Большой объем и яркость обрели характеры героев.

В год 200-летия Ф.М. Достоевского в программе было заявлено два спектакля по произведениям классика. Дранию «Мальчики» показал Государственный республиканский русский драматический театр им. М. Горького (Республика Дагестан). Главный режиссер театра Скандарбек Тулпаров стал постановщиком спектакля по пьесе Виктора Розова, в которой исследуется одна из сюжетных линий — взаимоотношения подростков, история несчастного штабс-капитана Снегирёва (Александр Приходько), его сына Илюши (Данил Ганюшкин) и его сверстников. Художником-постановщиком, настоящим соавтором режиссера стал интереснейший художник из Костромы, много и плодотворно сотрудничавший с театрами Йошкар-Олы, а теперь принявший участие в работе русского театра из Махачкалы Борис Голодницкий. На сцене — высокие деревянные заборы и наглухо закрытые ворота, огораживающие полукругом игровую площадку. Задник — полусфера приглушенных серо-белых тонов, на котором изображен заснеженный город, многочисленные колокольни и церковные маковки. Но вот центральные ворота распахиваются, и на площадку буквально вываливается пестрая хмельная толпа: кучки с окладистыми бородами, лихие развязные девицы, группа гимназистов. Пьяный молодой мужчина при всем честном народе избивает и таскает за бороду несчастного штабс-капитана Снегирёва. Следует пронзительная сцена униженных просьб гимназиста



«Мальчики». Русский драматический театр им. М. Горького, Махачкала.
Алёша Карамазов — А. Артёмов, Лиза — Д. Джахбарова

Илюши, старающегося оградить несчастного отца. А позже зритель становится свидетелем издевательства одноклассников над бедным Илюшей и попытки Алёши Карамазова защитить мальчика, который в отчаянии кусает своего спасителя.

Стремительный ритм и экспрессия масковых сцен сменяются камерными диалогами, полными внутреннего напряжения — объяснение Алёши Карамазова (**Антон Артёмов**) со Снегирёвым-старшим, несколько встреч Алёши с Лизой Хохлаковой — несчастной больной девушкой, страдающей от своей болезни, боящейся зарождающегося чувства к Алёше. **Диана Джахбарова** в роли Лизы тонко показывает смену полярных настроений своего персонажа: комплексы, боль, отчаяние и решимость. Алёша сдержанно ведет свою роль, показывая вместе с тем нравственное напряжение героя. Интересны разговоры Алёши с Колей Красоткиным.

Арсен Хирамагомедов замечательно рисует образ взрослеющего, думающего, задиристого, но открытого добру юношу.

Этот спектакль, действительно, о мальчиках. Они здесь главные, активные — выбегают через зал, переставляют элементы декораций на сценической площадке, превращая глухие уличные заборы в выгородки жилища Снегирёва и в квартиру Хохлаковых. Их жестокость — от юной агрессивности. Именно участие Алёши Карамазова в их жизни превращает толпу гимназистов в сообщество молодых, страдающих и много понявших о жизни подростков.

Режиссер умело выстраивает спектакль, предоставляя слово почти каждому из героев. Есть свой бенефисный выход и у штабс-капитана Снегирёва в объяснении с Алёшей, когда Снегирёв откровенно рассказывает о своих прогулках и беседах с Илюшей, а потом топчет деньги, переданные ему за испытанное унижение.



«Две шутки Чехова». «Медведь». Русский драматический театр Чувашии, Чебоксары. Смирнов — С. Куклин, Попова — Е. Мальцева

Проникновенна сцена, когда умирающий Илюша просит отца найти себе другого мальчика, интересны очень разные сестры Варя (**Влада Алёшина**) и Нина (**Татьяна Сальникова**).

Из серьезных просчетов — решение бесшабашной подвыпившей толпы. Девушки, которые прямо на улице вскакивают на своих знакомых (клиентов? купцов?), заголяя ноги до бедер, выглядят неуместно. И, конечно, снижением пафоса выглядит появление этой самой разнузданной толпы после трогательной и пафосной сцены у камня, где похоронен Илюша.

Третий день фестиваля подарил запоминающуюся встречу со спектаклем **Русского драматического театра Чувашии (Чебоксары)**

«Две шутки Чехова» по двум коротким пьесам-водевилям **А.П. Чехова**. Жанр спектакля обозначен «пальба и страсть в двух отделениях». Режиссер **Александр Кладько** из **Санкт-Петербурга** поставил очаровательное динамичное и ироничное зрелище в 2-х частях.

Герой первой части, «Предложения», несомненно, Иван Васильевич Ломов, мнительный сосед Чубуковых, решившийся, наконец, сделать соседке предложение руки и сердца. **Сергей Иовлев** — блестящий комический актер. Бесстрашный, проворный, балансирующий на грани фарса и лирики. Невероятно трогательный, но одновременно умеющий посмеяться и над ситуацией, и над своим героем. Он то вскакивает на стул и превращается в высокого осанистого героя, то беспомощно качается в огромном кресле, то семенит вслед за статной невестой, то ловко «сачкует», изображая помощь хлопотливой хозяйке, не притрагиваясь к тяжеленным корзинам и мешкам с плодами сельского хозяйства. Есть там удивительная сцена. Уже договорившись о том, чьи Воловьи Лужки, утомившиеся жених и невеста садятся рядышком. Наталья Степановна кладет жениху голову на плечо, их руки переплетаются и поглаживают друг друга, но они потихоньку начинают новый спор о достоинствах своих собак. Отец Натальи выходит с иконой, благословляет молодых, а они продолжают препираться, и становится понятно, что скучать им вдвоем не придется. Юркому, мгновенно меняющемуся в зависимости от обстоятельств, то умирающему, то окрыленному, но неизменно непредсказуемому Ломову в исполнении Сергея Иовлева противостоит монументальная, обстоятельная, абсолютно уверенная в себе Наталья Степановна **Людмила Казимир**. Хлопотунья, хозяйка, она деловито перетаскивает мешки и корзины с урожаем, внося в суматошную историю ощущение устроенности и обстоятельности жизни. Эта основательность очень уж театральна и отыграна актрисой с известной долей лукавства, что позволяет соблюсти водевильную легкость.

Небольшая роль Чубукова сыграна **Вадимом Валовым** четко и стильно.



«ГАМЛЕТ.PLAY». Молодежный театр на Булаке, Казань

Второе действие — это «Медведь», мини-атюра о зарождении пылкой любви и страсти. Вдовушка Попова в исполнении **Екатерины Мальцевой** в меру манерна, кокетлива, изящна, явно работает «на публику», демонстрируя свое горе, хотя ее «публика» всего лишь лакей Лука, распорядительный, по праву старшего готовый журить хозяйку и мечтающий вернуть ее к нормальной жизни. **Николай Горюнов** убедительно рисует образ слуги, давно взявшего на себя функции доброго папаша, оберегающего и заставляющего капризную «дочь».

Григорий Смирнов (**Сергей Куклин**), по-мещик, «медведь»: бравый, громогласный, нахальный, вполне соответствующий ожиданиям той части зрителей, что знакома с текстом, при этом поражая огромным количеством разных штучек и приспособлений. Порой придумки и гэги существуют на грани хорошего вкуса, к счастью, не переходя границы приемлемого и дозволенного.

Смирнов вальяжно располагает на диване, кладет ноги на стул, разувается, снимает портянки, потом вытирает лицо этой

портянкой, разминает свои босые ступни, шевелит пальцами ног. Это прежде всего смешно, как-то ребячливо, от того и не задевает изысканный вкус. А в это время выходит Попова с платком на голове и молитвенником в руках. Всё — игра, всё — понарошку, всё — от избытка молодых сил и от того весело, озорно и очень театрально.

Молодежный театр на Булаке (Казань, Республика Татарстан) не в первый раз приезжает в Йошкар-Олу на фестиваль. На этот раз показали экспериментальную работу актера **Искандера Нуриязнова**, делающего первые шаги в режиссуре. Спектакль называется «ГАМЛЕТ.PLAY». В программке сказано: «История Гамлета — принца Дании в черном кабинете и классических костюмах XXI века. В спектакле вас ждет необычное музыкальное оформление. Актерский состав совместно с режиссером составили свой современный плейлист к классической версии сюжета У. Шекспира. В результате такого эксперимента музыкальное сопровождение спектакля довольно разнообразное и неожидан-



«Художники-пачкуны». «Мастерская Татьяны Лядовой», Казань

ное, что еще больше помогает прочувствовать и погрузиться в историю принца датского».

Всё скупое, современно, стремительно и... вторично. Такой предсказуемый сегодня, часто используемый прием: переписанная пьеса. Многое сокращено, оставшееся перемешано, логика действия нарушена. Кто знаком с первоисточником, поахает, поохает и концы с концами свяжет. Ну, а неофиты... а их в зале большинство, примут всё за чистую монету, и решат, что это и есть опус Шекспира.

Музыка, дым, мигает свет, современные танцы, из декораций — только стулья. Стулья переставляют, персонажи пересаживаются. Убив Полония, Гамлет тащит его за ногу за кулисы. Появляются куклы, череп, костюмы на приезжих актерах напоминают наряды участников детских утренников... Офелия поливает себя водой из таза.

Положительные моменты — молодая энергия, желание сказать свое слово. Но для этого хорошо бы знать историю поста-

новок и интерпретаций великой трагедии всемирно известного драматурга. К сожалению, опыт не очень удался, но... за попытку — спасибо.

Настоящей театральной радостью стало выступление 4-го, выпускного курса **Казанского театрального училища**, «**Мастерская Татьяны Лядовой**». Лядова — режиссер и художественный руководитель курса. Вместе с ней над спектаклями работала педагог по вокалу **Елена Семина**, музыкальное решение **Эльвиры Камаловой**.

Да, понятно, что это студенческая работа, что выпускники должны продемонстрировать владение телом, мастерством перевоплощения, умение говорить внятно и выразительно.

Постановщики пошли по нелегкому пути, но выиграли, потому что заразили своих учеников пониманием непростого материала, проблемами почти вековой давности.

Часть первая «**Художники-пачкуны**» решена как столь привычные в первые революционные десятилетия суды над «по-



«Свой путь». Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан, Уфа.
Вера — С. Венедиктова, Петр — Д. Кротов. Фото И. Пичушкина

путчиками» в искусстве, то есть художниками, не полностью преданными Советской власти, как кажется активным, воодушевленным, необразованным молодым энтузиастам и защитникам революционных идеалов.

Критика самобытных и уникальных художников потрясает, пугает, изумляет. Тут и сатира, и гневное обличение, и театральная игра, представленные остро, беспощадно, с блестящей выдумкой и точным следованием фактам. Вот наполняется активистами сцена будущего судилища. Девуцы в туфлях с носочками и губами, нарисованными помадой сердечками поверх естественных очертаний губ. Беретки, очки и обличительный пафос. Прекрасно работают надзиратели от искусства, показывая злобную, непробиваемую силу чиновников-душителей нового и по-настоящему талантливого. И если первая часть может вызвать ужас, то вторая — «Граф Нулин» по поэме А.С. Пушкина — легкая и воздушная. Точно передающая насмешливую пуш-

кинскую интонацию, рисующая образ поэта — озорника и ёрника, умеющего оценить изящество и лукавство героини.

Текст распределен между участниками. Одетые в обычную прозодежду — черные трико и футболки, студенты кажутся наряженными и в богатый халат, и в миленькое домашнее платье, и в ночное облачение молодой барыни. Осмысленное и внятное изложение текста, игра и веселая обманка — спектакль пленяет, обезоруживает и заставляет восхититься хорошо обученными молодыми актерами и их мудрыми и умелыми руководителями.

Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан привез спектакль «Свой путь» **Ярославы Пулинович**, чьи пьесы сегодня — одни из самых востребованных и находятся в репертуаре разных российских театров.

Ярослава Пулинович умеет тонко и убедительно передать женский характер и психологию. Пьеса — о вечном противостоянии и



«Изобретательная влюбленная». Театр «Созвездие — Йолдызлык», Казань

тяготении друг к другу мужчины и женщины, об их несовпадении, невозможности быть вместе и необходимости возвращаться друг к другу. Пронзительно точно прочерчен этот странный извилистый путь, в начале которого встретились Он, Петр, и Она — Вера. Они не смогли быть рядом, не захотели и не сумели забыть друг друга.

Скромная выгородка квартиры, в которой с помощью нехитрых деталей — подушки, покрывала — элементы интерьера показывают, как меняется время (художник **Вячеслав Виданов**). Остается постоянной зависимость героев друг от друга, и горечь от невозможности переступить через свой эгоизм, страх, обстоятельства, через стереотипы поведения взять на себя ответственность за жизнь другого.

В пьесе много смешного, неожиданно, забавного, узнаваемого и океан нежности, боли, отчаянья и надежды. **Софья Венедиктова** и **Дамир Кротов** в роли Веры и Петра поражают разнообразием и точностью красок, которые позволяют им убедительно и проникновенно сыграть драму

несостоявшейся любви. Этот спектакль, чей жанр определен как «ирония судьбы в 2-х действиях», последняя работа (2020 г.) одного из самых мощных российских режиссеров, представителя «старой гвардии» **Михаила Рабиновича**, несколько десятилетий возглавлявшего театр и недавно ушедшего из жизни. Спектакль поражает ювелирным изяществом в разработке ролей, в отражении времени и психологии.

Музыканты кавер-группы «**MAGICFIVE**» **Вадим Низамов**, **Павел Климов**, **Дмитрий Кургин**, **Алексей Попов**, **Рустем Гайсин** создают особую атмосферу спектакля, не только подчеркивая прошедшие года, но и создавая пронзительное ощущение происходящего. Ирония судьбы в двух действиях становится не просто мелодрамой — трагической историей о непржитой жизни и погубленной любви.

Театр «Созвездие — Йолдызлык» из Казани привез классическую комедию «платца и шпаги» **Лопе де Веги** «Изобретательная влюбленная».

Отдадим должное постановщику спекта-



«Пополам». Русский драматический театр имени А.С. Пушкина, Майкоп

для **Александру Туманову**, сумевшему создать легкое, динамичное зрелище, в котором счастливо соединились невероятные события, путаницы, подмены, неожиданные повороты, ведущие, в конце концов, к счастливому финалу и соединению влюбленных. Художник-постановщик **Сергей Скоморохов** придумал оригинальное и эффектное решение: огромные фигуры в женских испанских нарядах, немного неуклюжие, оказываются домами персонажей. Мир обманывающий, манящий.

В этом спектакле много шума, красочных сцен. Тут фехтуют, прячутся, переодеваются, скрываются, попадают впросак, танцуют, умело маскируют свои истинные намерения, чтобы достичь цели — завоевать и отстоять любовь (режиссер-постановщик пластики **Владимир Аносов**, хореограф **Анна Федорова**).

Актеры — **Миляуша Нугманова** (Фениса), **Абдул Разуев** (Люсиндо), **Камила Алискерова** (Герарда), **Екатерина Жукова** (Белиса), **Павел Соколовский** (капитан Бернардо), **Владимир Шнитко** (Дористео), **Ис-**

кандер Нуризянов (Эрнандо), **Владимир Любовской** (Фульминато), **Никола Крутовских** (Финардо) прекрасно чувствуют стиль и атмосферу эффектной испанской комедии, используют разнообразные актерские приспособления, погружают зрителей в мир игры и невероятных приключений, экспрессивных мужских схваток и галантных объяснений.

Русский драматический театр имени А.С. Пушкина Республики Адыгея (Майкоп) привез фантастическую драму «Пополам», сделанную по роману фантаста **Александра Беляева** «Голова профессора Доуэля». Задачу театр поставил непростую, произведения Беляева, которыми многие зачитывались в детстве, создают порой непреодолимые препятствия при переводе на сцену. В свое время, в середине прошлого века, удачей стал легендарный фильм «Человек-амфибия». И, пожалуй, всё.

Роман о многострадальном профессоре Доуэле звучит сегодня чрезвычайно актуально. Все более расширяющаяся власть человека над природой сталкивается с неиз-



«Старший сын». Сарафанов — М. Аюбов, Государственный русский драматический театр им. М.Ю. Лермонтова, Грозный

бежно возникаемым нравственным аспектом этого всеислия. Вступают в неразрешимый конфликт такие категории как польза для человечества, индивидуальная выгода и следование вечным моральным нормам.

Ратмир Хакулов, спрямляя некоторые сюжетные ходы, сделал внятную инсценировку, сохранив и детективный сюжет, и напряжение в отношениях героев. Он перенес действие во Францию, а скорее, в условную западную страну, придав истории некий универсальный всечеловеческий характер, уйдя от социальной конкретики. Мелодраматично звучит история веселой певички, которая обретает новое тело, нового возлюбленного, но погибает, став жертвой научного эксперимента, еще не окончательно отработанного и проверенного. Любовная линия оттеняет основную историю о гениальном профессоре, ставшем беспомощным объектом жестокого научного опыта, чей разум, сила и оригинальность мысли бесчеловечно используются его учеником. Гений и злодейство — на сей раз они поселились в разных телах:

великий ученый Доуэль, его отчаянно-трагическая жизнь, когда только голова может существовать, обогащая идеями подлого корыстного человека. Пополам всё в этом черно-белом мире — тело, душа, разум, добро и зло, страдание и любовь. Прекрасно работает **Олег Ковалёв** — профессор Доуэль. Мы видим только его голову, тем тщательнее следим за выражением лица, на котором отражаются самые разные эмоции, а позже за его интонациями. Интересен сын героя, Артур Доуэль в исполнении **Азамата Хуадокова**. Импульсивный, находящийся в конфликте с отцом, он находит в себе силы для примирения. Мари Лоран, перед которой постепенно раскрывается чудовищность эксперимента, сыграна **Полиной Богатой** сдержанно и убедительно. Забавная певичка Брике одновременно и вульгарна, и трогательна, и смешна, что позволяет высоко оценить работу **Оксаны Нуреевой**.

Режиссер-постановщик **Татьяна Дрожжина** нашла убедительные сценические метафоры, тонко проработала партитуру



«1/101». Театр драмы Республики Карелия «Творческая мастерская», Петрозаводск

ролей. На суд зрителей была представлена неожиданная, небанальная история, о многом заставляющая задуматься.

Спектакль по пьесе **А. Вампилова** «**Старший сын**» показал **Государственный русский драматический театр имени М.Ю. Лермонтова** Чеченской Республики.

«Каждое время рождает свои ценности. У каждого времени есть свои герои и анти-герои. Но одно остается неизменным: проблемы отцов и детей, ценность семьи и преемственность поколений. История семьи Сарафановых не исключение. И все-таки она особенная». Так написано в программе. Этот спектакль, поставленный **Дмитрием Павловым**, запомнился своей пронзительной и щемящей интонацией. Сарафанов (**Муса Аюбов**) проникновенно, скупно и очень достоверно рассказал историю бессребреника, подвижника, для которого семья, любовь и понимание взаимосвязанности всего в этом мире, своей ответственности за каждого — особенно ценны. Навивный и мудрый, он является нравственным стержнем спектакля. Бусыгин (**Султан**

Темишев) из веселого, неплохого и безответственного парня с авантюрной жилкой на наших глазах превращается в настоящего мужчину, готового взять на себя ответственность, через свое сердце пропустивший боль и надежду другого человека.

Откровением стал спектакль «1/101» по рассказам **Аси Петровой**, представленный **Театром драмы Республики Карелия «Творческая мастерская»**. Это «рассказы о подростках, которые ни с кем не хотят говорить». Зрителям показали очень искренний, современный, нужный именно подросткам, а также их родителям спектакль о тех, кто только входит в жизнь, переживая неожиданные стрессы и проблемы, демонстрируя бунт, который должен доказать их взрослость и самостоятельность. И свою нежную незащищенную броней опыта и холодного равнодушия душу.

Спектакль поставлен по рассказам ленинградского автора Аси Петровой. Рассказам очень честным, откровенным, нежным, смешным и драматическим. Жанр определен как «драмеди» в 2-х действиях Авто-



«Брак по-итальянски». Филумена — Л. Мансурова, Доменико — И. Петров. Академический русский театр драмы им. Г. Константинова, Йошкар-Ола

ры спектакля **Александр Баркар** и **Мирра Трубникова**. Четыре актера — **Татьяна Савицкая**, **Елена Димитрова**, **Никита Вишневкин**, **Никита Чернов** играют 11 ролей, становясь то бабушкой-дедушкой, то папой-мамой, то учительницей, то подростками и совсем маленькими детьми. Нет, они не прикидываются малолетками, они становятся ими, потому что передают на удивление достоверно страхи, печали, незащищенность, отвагу и горечь, безоглядное счастье. Короткие штанишки, белые рубашки...

В программке отдельно указаны еще люди, вещи, страхи, глупости, ложь, радость, ерунда, красота. Словом, весь спектр эмоций, предметов внешнего мира, нравственных понятий, которые и составляют плоть и суть самой жизни, о чем так задорно, печально, отважно рассказывают персонажи.

На сцене три подвижные фурки, три двери, герои появляются по очереди из каждой двери и доверительно делятся со зрителями печалью, страхами, случаями из жизни, своими обидами и победами. Рассказывают о том, как жестоки были они сами, как несправедливы. Сложная жизнь маленького человека, подростка, находит живой отклик в сердцах зрителей. Очень нежный, нужный, важный спектакль.

Завершал фестиваль спектакль гостеприимных хозяев фестиваля. Была показана премьера «**Брак по-итальянски**», поставленная **Иваном Немцевым** по пьесе **Эдуардо де Филиппо**.

Художник **Сергей Таныгин** выстроил на поворотном круге сцены легкие светлые конструкции. Поворот круга — меняется интерьер, настроение, ситуация.

Двери, ширмы, жалюзи. Жаркий Неаполь, где ослепительное солнце, где пылают страсти, легкость, неги и бурные эмоции. На переднем плане на постаменте — статуя Мадонны, над которой нимб, полукруг со звездами. К ней будет обращаться Филумена в смутении и отчаянии. А в финале окажется, что это была актриса, совершенно неподвижно стоявшая на сцене. И в этом забавном на первый взгляд преображении — глубокая человечность, напоминание о главном предназначении женщины: рожать и растить детей. Трогательность и возвышенная нежность...

В роли Филумены Мартуруано — **Людмила Мансурова**, актриса мощного темперамента, глубины и сложности и в то же время — острохарактерная, неожиданная. Это роль, которую она получила очень вовремя, в расцвете и женской привлекательности, и отточенного мастерства. Играющая характер цельный, натуру сильную и независимую, она умеет передать тонкие нюансы и глубокие переживания, показать свое огромное сердце, когда говорит с сыновьями.

Илья Петров в роли Доменико Сориа-но намеренно сух, жесток, почти безэмоционален. Он предстает равнодушным, даже циничным человеком, заботящимся только о своем комфорте. Тем разительнее перемены, которые с ним происходят. Когда он



«Левша». Донецкий республиканский академический молодежный театр, Макеевка

пытается выведать у «коварной» Филумены, кто его сын, когда он принимает нелегкое, но единственно правильное и человеческое решение — признать своими всех мальчиков.

И знаменитая фраза: «Дети есть дети», — звучит особенно пронзительно, сердечно и по-настоящему по-мужски. В спектакле много смешных мелочей и сцен: когда из всех щелей, из дверей и окон, выглядывают старые преданные слуги, следя за развитием событий.

Когда сыновья вместе с отцом затягивают популярную неаполитанскую песню — «Скажите, девушки, подружки вашей...». Пафос смягчается иронией, житейской мудростью, лирикой.

В сегодняшнем мире, где правит зло, и доминирующей становится энергия разрушения, история о рождении семьи, построенной на любви и доверии, звучит как никогда актуально, вызывает живой отклик и искренние слезы зрителей.

На заключительном спектакле были подведены итоги фестиваля — на каждом из 12 спектаклей был аншлаги, почти 1000 чело-

век приняли участие в дополнительной программе — в занятиях с блестящим мастером сценической речи **Никой Косенковой**, в посещении лекций и мастер-классов.

С большим успехом прошел спектакль **Донецкого республиканского академического молодежного театра из Макеевки (ДНР) «Левша»** по **Н.С. Лескову**, скоморошье эффектное, красочное действо, вызвавшее восторг зрителей, теплый прием (режиссер-постановщик **Максим Жданович**).

Была открыта памятная доска на доме, где жил выдающийся режиссер, долгие годы руководивший русским театром в Йошкар-Оле **Георгий Викторович Константинов** и его жена, актриса **Нинель Константинова**.

Сохранение памяти и традиций — залог развития и движения вперед театра. А такой важный форум как Фестиваль русских театров вносит свой неоценимый вклад в сохранение и укрепление позиций русского мира.

Валентина ФЁДОРОВА



«Подсвечник». Андре — П. Гребенников, Клаварош — А. Суренский. Фото А. Трошиной

МЫ ДОЛЖНЫ ЛЮБИТЬ, ЧТОБЫ ЖИТЬ!

«Под занавес» уходящего 2022 года **Московский театр «Сфера»** выпустил премьеру — комедию **Альфреда де Мюссе «Подсвечник»**. Режиссер-постановщик **Александр Коршунов** сделал очень приятный и в чем-то неожиданный новогодний подарок поклонникам театра.

Даже в самые тяжелые времена всегда всех спасал... смех. И кажется, совсем не случайно именно сегодня появилась в репертуаре эта, на первый взгляд, незатейливая французская комедия об адультере. Да, сюжет, в принципе, банален. Но Александр Коршунов из

тех режиссеров, кто за внешней легкостью и незамысловатостью всегда находит серьезное, глубокое, душевное. То главное, что должно прозвучать именно здесь и сейчас, что обязательно упадет в душу зрителя «зернышком», а чуть позже прорастет чем-то теплым и светлым. Вот за этим светом и теплом мы и приходим на спектакли «Сферы». За душевностью, за надеждой и верой в лучшее, за настроением и даже за слезами. Но слезами очищающими.

Простоту сюжетной линии «Подсвечника» режиссер вместе со сценографом и художником по костюмам **Ольгой**

Коршуновой и автором музыкального оформления **Павлом Герасимовым**, можно сказать, еще больше «облегчил». В спектакле звучат песни в исполнении **Шарля Азнавура** (под «**Богему**» и начинается действие), музыка **В.А. Моцарта**, **Ф. Шопена**, **И. Штрауса**, **Ж. Беко**, а романс **Фортуни** в переводе **И.С. Тургенева** на музыку П. Герасимова стал кульминацией спектакля, потому что в нем признание в любви — искреннее, чистое, сердечное, о котором мечтает любая женщина, но которое многие могут так и не услышать... И именно это музыкальное признание становится переломным для главной героини **Жаклины**. Как всегда (и это комплимент!) очень лаконичное оформление. С одной стороны, на сцене все только необходимое и функциональное, но, с другой, лаконичность не мешает создать романтическую атмосферу и сделать отсылки ко времени (начало XIX века). Костюмы — «с иголки», что очень важно, когда находишься в эпицентре событий и можешь до мельчайших подробностей рассмотреть все бантики, рюшечки, складочки. Неважно — дама это или служанка — у всех фигурки точеные, офицер ли, хозяин дома, клерк — всё идеально. Зачем так подробно на этих деталях останавливаться? А вот как раз в них и проявляется отношение к делу и к зрителю. Эти мелочи свидетельствуют об уровне культуры коллектива, не позволяющем себе ни малейшей небрежности ни в чем.

В начале я написала, что премьера была в чем-то и неожиданной. Неожиданностью для меня стали совершенно новые амплуа **Евгении Казариной** (**Жаклина**) и **Павла Гребенникова** (мэтр **Андре**, ее супруг). Евгения Казарина, актриса драматическая, вдруг предстала в роли комедийной. И оказалось, что в ней она хороша. Комфортно ей в предложенных обстоятельствах. Она естественна, искренна, в меру смешна, кокетлива. Очень мило «изображает» неком-



Жаклина — Е. Казарина. Фото Ю. Ласкуриной

петентность своей героини в делах любовных и неискренность по отношению к клерку **Фортуни**, выбранного на роль «подсвечника» для отвода глаз супруга, за спиной которого скрывают реального любовника. В этих сценах в пластике актрисы появляется угловатость, неестественность поз, фальшь в голосе. Такие перемены в **Жаклине** объясняются просто: в ее жизни еще не было настоящего чувства, а любовник — прихоть, возможно, даже «так принято» в их богемном обществе. Она не привыкла к искренним признаниям в любви, а потому теряется и пугается, когда понимает, что сама начала испытывать не-



Фортунио — Н. Вашакидзе. Фото С. Чалого

известные доселе эмоции. И в этот момент актриса попадает в свою привычную стихию — стихию настоящих чувств: ее взгляд, движения, голос — все наполняется мягкостью и плавностью.

Павел Гребенников в роли нотариуса Андре — ураган. Усы «вразлет», завиточки на лбу, мушка под правым глазом изменили актера до неузнаваемости. Все это придало ему глуповатости, шутовства и наивности. Муж-потешник, который не видит очевидных вещей не потому, что слеп и глуп (скорее всего, он многое понимает), а потому, что сознательно заставляет себя не видеть и не слышать: ведь признание факта адюльтера жены очень повлияет на его положение в обществе. Андре-Гребенников так отчаянно изображает поиск оправдательных фактов, веру в невинность своей жены, что его даже становится в какой-то момент жаль как человека и как мужчину, с которым живут не по

любви. И тут задумаешься: а стоит ли бо-язнь попасть на языки светской публики (богема) того, чтобы всю жизнь прожить, не зная истинного счастья?

Красавец-любовник драгунский офицер Клаварош **Алексея Суренского** — это нарцисс в квадрате. Он уверен в себе, в своей неотразимости, в том, что ему невозможно отказать, и любая дама должна быть счастлива, если он обратит на нее внимание. А с какой самоуверенностью он придумывает план с «подсвечником»! И... Что-то пошло не так. Любимая, которая вообще не любимая, а так — временное времяпрепровождение, вдруг перестает нуждаться в его внимании. Мужское эго разбивается на наших глазах — быть отвергнутым становится для Клавароша полной неожиданностью. И это состояние ему явно не нравится. С первых сцен драгунский офицер был персонажем комическим (отсюда и подчеркнуто широкие

жесты, гримасничанье, громкость, бравадность), но постепенно, с осознанием своей ненужности, персонаж Суренского стихает, снижает, входит в состояние некой заторможенности. Понятно, что Клаварош совсем скоро помчится к новым победам, но в данный момент он переживает личную трагедию и сознательно унижает соперника.

Открытием стал молодой актер **Никита Вашакидзе**, исполнивший роль Фортуню, «подсвечника». Это единственный лирический герой, романтик, искренне влюбленный в Жаклину и переживший за два дня всю гамму чувств — от счастья, что его заметили, до полной потери сознания в буквальном смысле от понимания, что вслепую использовали в своей игре. Здесь очень важен его монолог, когда все, что накопилось, Фортуню высказывает Жаклине. Этот мальчик повзрослел всего за один день. И снова возрождение, когда его любовь и искренность совершили чудо — растопили сердце Жаклины, в которое она впустила Любовь. Фортуню Вашакидзе — милый, наивный, искренний, сумев-

ший победить пошлость, притворство, предательство.

Начинаясь как беззаботная игра, к финалу комедийная легкость постепенно испаряется, и спектакль наполняется лирическими и даже драматическими нотами. И ты невольно мысленно дописываешь эту историю, придумывая, что Жаклина, испытав настоящее чувство, доверится ему и, несмотря ни на что, останется с Фортуню. Сколько продлится их счастье — неизвестно. Пусть и недолго, но они будут всю жизнь благодарить Всевышнего, что подарил им такую возможность. Клаварош окажется непоколебимым ни при каких обстоятельствах, так и будет прыгать от одной к другой. С Андре сложнее. Но думаю, что и он переживет потерю супруги и вновь женится на не менее милой девушке, которую станет чрезмерно опекать и стеречь в «золотой клетке» в рамках правил приличия.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото с официального сайта театра

В ТЕАТРЕ «ШАЛОМ» ЗРИТЕЛИ СМЕЮТСЯ И ПЛАЧУТ

О новых спектаклях Олега Липовецкого, украсивших московскую театральную афишу

Уважающим себя театрам никак в этом сезоне не пройти мимо театра «Шалом», которым с прошлого года руководит **Олег Липовецкий** — актер, режиссер, писатель, драматург, продюсер. В новом сезоне он поставил блистательную прозу — остроумную пронзительную книгу **Эфраима Севелы** «**Моня Цацкес** —

знаменосец». События, описанные Севелой, талантливо и весело разыграли четыре харизматичных артиста: **Антон Шварц**, **Антон Ксенов**, **Николай Тарасюк**, **Карина Пестова**. Олегу Липовецкому на сто процентов удалось сохранить авторскую интонацию, не растеряв в инсценировке (**Лара Бесмертная** и Олег Липовецкий) ни чу-



«Моня Цацкес — знаменосец». Сцена из спектакля. Фото Л. Павловой

десной иронии, ни острой сатиры, ни грустной еврейской мудрости. Декорации режиссеру не понадобились: четырех артистов и четырех стульев оказалось вполне достаточно, чтобы зритель «увидел» еврейское литовское местечко, казарму, поле боя, окопы и танки, а также прочие места, где события разворачиваются столь стремительно, что только успевай включать фантазию.

Эфраим Севела обладал редким даром писать гомерически смешно о печальном. Высший пилотаж трагикомедии — заставить читателя расхохотаться до слез, чтобы в следующий момент слезы уже лились из-за горестных переживаний. В театре «Шалом» на протяжении всего спектакля смех не прекращался, а в финале зрители аплодировали стоя, обливаясь горячими слезами.

Сейчас военная тема воспринимается остро. Пытаешься проводить исторические параллели, а они расходятся,

не очень комфортно находиться внутри вершащейся истории, лучше ее потом изучать со стороны. В наше время чувство юмора всем отказывает, а ведь именно смех всегда помогал справляться со страхом.

«Даже в гетто и концлагерях евреи продолжали петь, смеяться и танцевать. Мы играем этот спектакль в память о людях всех национальностей, которых забрала война, и в память о миллионах евреев, погибших в боях, концлагерях, оккупации и гетто. Они хотели жить. Любить, смеяться, дружить, молиться, рожать детей...», — говорит режиссер Олег Липовецкий.

Спектакль пролетает в стремительном темпе, лишь заметно темнеют от пота рубашки на спинах актеров. Они работают слаженно и чутко, как партерные акробаты — один взлетает, другие его подхватывают, зал заморожено следит за трюками.



«Моя Цацкес — знаменосец». Сцена из спектакля. Фото Л. Павловой

Авантюрист и хитрован Моня Цацкес, а также стойкий раввин Рэб Мойше (Антон Шварц); неловкий, нелепый, неуклюжий Фима Шляпентох, а также преданный раввину маленький Шлэйме и выбившийся в начальство из сапожников политрук Кац (Николай Тарасюк); типичный солдафон старшина Качура, а также «рогатый» подполковник Штанько и принятый за немца литовский еврей Зингер (Антон Ксенев) и актриса Карина Пестова, читающая текст от автора, и она же — любвеобильная жена подполковника Штанько, или боевая, выдавшая виды Циля, или юная невинная Фирочка — весь этот пестрый народец отныне прописан (надеюсь, надолго) в театре «Шалом».

Зрители долго благодарят артистов и не покидают зал, а потом выходят на улицу просветленными и подобревшими.

К театральным удачам также можно отнести моноспектакль — исповедь «**Жирная Люба**».

Олег Липовецкий написал очень личную книгу, из которой сделал пьесу. Ее на сцене театра поставила режиссер **Юлия Каландаришвили**. Это — художественная проза воспоминаний абсолютно реального героя, которого на сцене воплощает сам автор, что для него как артиста усложняет задачу, но тем ценнее для зрителей, настроенных на восприятие и общение и находящихся на той же волне.

«Жирную Любу» Липовецкого нельзя параллелить с тем, что делает **Евгений Гришковец**, который в своих моноспектаклях также предпочитает интонацию доверительной исповедальности. Герой Гришковца несколько приглажен, немного прикрыт, а у Липовецкого — все нараспашку, полное обнажение души, нет даже прозрачной зана-



«Жирная Люба». Олег Любашевский — О. Липовецкий. Фото В. Постнова

весочки — в рамках без стекол мы видим реальный портрет очень живого маленького мальчика, потом первоклашку, потом тинейджера и, наконец, взрослого молодого парня по имени Олег. Все это происходит на глазах, и легко веришь в несколько возрастов, сыгранных артистом Липовецким без грима и переодеваний, только мимикой, меняющимся выражением глаз и телесными перемещениями. Ей-богу, когда героиня в четырнадцать лет после санатория сбросил десять килограммов, мы реально увидели, что жирненький неуклюжий мальчишка превратился в похудевшего счастливого подростка.

Герой спектакля Олег Любашевский (отсюда и прозвище — «жирная Люба»),

честно, без купюр, делится смешными (со стороны) и страшными (изнутри) эпизодами из собственной жизни, время от времени обращаясь в зал, кидая и получая обратно брошенный «мячик» очередной эмоции. Зрители охотно откликаются, смеются, утирают слезы, кричат, подказывают, поддерживают, одобряют монологи героя. На сцене, помимо рамок в человеческий рост и одной маленькой со стеклом, на которой можно писать и стирать слова, присутствует кассетный магнитофон с музыкой **Глеба Колядина**, диапроектор, стул, торшер, настольные лампы (художник **Евгения Платонова**) и портрет неизвестной красавицы, попеременно символизирующей все «любви» Олега.

Детство его, с одной стороны, счастливое, потому что в семье всегда главенствовали взаимные любовь и уважение, с другой стороны — несчастное, потому что интеллигентного еврейского, чересчур упитанного мальчика окружающим людям с другими пунктами и параметрами биографии трудно не буллить, не троллить, выражаясь сегодняшним языком. Каждый шаг мальчика за пределы дома вполне сравним с выходом в открытый космос, в котором человеку без специальной подготовки пребывать опасно.

И детский сад, где к Олегу немедленно пристало «еврейское счастье» неожиданных и смешных несчастных случаев, и школа, в которой Олега годами тиранил агрессивный одноклассник Дима Титоренко, и летние месяцы у бабушки в чудесно пахнущем доме в Крыжополе, и жизнь в санатории — на этом пестром фоне происходят мальшовые истории и разворачиваются проблемы переходного возраста. Здесь есть всё: смех и страхи, ужасы и страсти. Сердце зрителя замирает и прыгает, то от сочувствия, то от радости, то от узнавания деталей собственной жизни.

В спектакле много действующих лиц — они появляются в том порядке и так живо, как выпукло их представляет Олег, а некоторых даже рисует на маленьком стеклянном табло. И даже не знаю, какие истории трогают больше — о любви и победе над собой или о провалах... Наверное, все-таки те, что касаются семьи. Не представляю, кто сумеет не заплакать, когда Олег вспоминает про бабушку Риву — попавшую под расстрел после трех лет заключения в фашистском гетто, чудом выжившую, похоронившую трех убитых детей, и вышедшую второй раз замуж, и родившую в сорок девять (!) лет дочь, у которой потом родился Олег, написавший и сыгравший всё это.

Отрадно видеть в зале подростков, живо переживающих взросление героя, пусть и из другой эпохи, но проблемы возраста, комплексы все равно схожи.



«Жирная Люба». Олег Любашевский — О. Липовецкий.
Фото В. Постнова

Спектакль «Жирная Люба» можно было бы отнести к комическому стендапу по тому заразительному смеху, которым откликается на выступление актера (оратора) публика, если бы не высокие трагические ноты, вызывающие в зрительном зале повышенную влажность.

После таких спектаклей снова хочется жить и прославлять его Величество Театр.

Лариса КАНЕВСКАЯ

ВИНИТЬ ИЛИ НЕ ВИНИТЬ?

Пьесе «Самоубийца» Николай Эрдман написал в 1928 году, на излете НЭПа, в новом для того времени жанре «черной комедии». При жизни автора она так и не была напечатана, а ее постановка не состоялась ни у Мейерхольда, ни у Станиславского, ни на вахтанговской сцене — Сталин окрестил пьесу «реакционной» и «вредной». И даже когда «лед тронулся», и Валентину Плучеку удалось поставить пьесу в Театре Сатиры в 1982 году, она продержалась в репертуаре недолго. Но ощущение ее необходимости витало в воздухе. Обратившись к этому полифоничному, фантазмагорическому, анти-обывательскому, почти поэтическому произведению, режиссер Павел Сафонов, воспитанник вахтанговской школы, попытался ответить на главный и самый сложный ее вопрос: для чего жить и кому верить?

Камерное, погрузившееся во мрак, пространство Симоновской сцены Театра

имени Евг. Вахтангова превратилось в клетку (сценография Дениса Сазонова), в которой томится душа Подсекальникова. Покидая безопасный круг — супружескую постель, а с ней и понятный, замкнутый на себе мир коммуналки с ее колбасными радостями — герой Юрия Цокурова пускается на поиски хоть какого-то смысла своего иждивенческого существования, а если его нет — то выход один: застрелиться. Ответы он не находит ни в окружающей действительности, ни в литературе, ни в музыке. И есть ли у него хоть какие-то таланты? Многочисленные визитеры подсказывают причины, по которым мученическая смерть Подсекальникова оправдана и даже нужна Отечеству: громкоголосый оппозиционер советской власти Аристарх Доминикович (Олег Макаров) «подбивает» его стать самоубийцей-общественником; экстравагантный сосед, новоиспеченный «безутешный» вдовец в застиранном хала-

«Самоубийца». Калабушкин — В. Симонов, Егорушка — Ю. Красков. Фото С. Иванова





Калабушкин — В. Симонов, Официант — В. Иванов, Пересветова — А. Стрельцина. Фото В. Мясникова

те Калабушкин (**Василий Симонов**), а вместе с ним и его «пернатая» утешительница Пересветова (**Александра Стрельцина**) спешат получить из этого акта выгоду материальную; женщины-вамп и заклятые соперницы: по-варьетешному соблазнительная Раиса Филипповна (**Мария Шастина**) и ступившая на путь порока «булгаковская» Маргарита с говорящим именем Клеопатра Максимовна (**Ася Домская**) увлекают Подсекальникова в любовную игру. Отец Еллидий (**Артём Пархоменко**) ждет от него религиозных прозрений; писатель Виктор Викторович (**Дмитрий Соломыкин**) — славянофильских высказываний; мясник Никифор Арсентьевич (**Евгений Косырев**) — обывательских радостей; курьер Егор Тимофеевич (**Юрий Красков**) — марксистских эскапад. Мотивы добровольного ухода из жизни и список обвиняемых множатся и противоречат друг другу.

И только трогательная, доверчивая Мария Лукьяновна Подсекальникова (**Екатерина Крамзина**), замученная властной маменькой-наседкой в бигуди (**Светлана Йозефий**), внеурочной работой и домашним

хозяйством, мечется как раненый зверек по убогой комнатухе, в которой даже фикус не может найти себе места, в надежде, что мужу удастся вырваться из «лап» хищников. Они слетаются на подобный волаповодскому бал-карнавал, чтобы выпить из Подсекальникова оставшиеся соки, подзарядиться витальной энергией. Сами они давно уже мертвецы. Благодаря быстрому темпу спектакля процесс расчеловечивания принимает устрашающие формы. Их движения становятся механическими, речь перерывается змеиным шипением. Здесь всё гротескно, всё — имитация жизни. Будь то гигантская телефонная трубка «Асися», через которую Семён Семёнович разговаривает с Кремлем, картонные макеты вместо стаканов и бутылок или силуэт почти что магриттовского человека в котелке с отверстием для лица — в этом аттракционе любой желающий может примерить на себя роль самоубийцы. Даже револьвер подменяется пресловутой ливерной колбасой, межкомнатные двери — бумагой, а от памятника вождю мирового пролетариата и вовсе остается только рука, указующая дорогу в будущее.



Мария Лукьяновна — Е. Крамзина. Фото О. Дыниной

Подсекальников — Ю. Цокуров. Фото О. Дыниной





Сцена из спектакля. Фото О. Дыниной

Став центром всеобщей вакханалии, обычный, ничем не примечательный, слабый человек Подсекальников уже мнит себя героем, новым диктатором: «Я достигну таких грандиозных размеров, что вы с каждого места меня увидите. Я не жизнью, так смертью свою возьму». Его самонимение раздувается, самоубийство рисуется ему грандиозным перформансом. Он целиком и полностью попал в ловушку манипуляций. Но именно в решающее мгновение, оставшись один на один со смертью, со своими сомнениями о душе и вере, задумавшись о ценности каждой секунды (тик-так) жизни, Семён Семёнович отказывается стреляться.

Он больше не хочет умирать «ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну». Он впервые почувствовал себя живым и свободным человеком. Встать из «гроба» — значит выйти из навязанной другими игры, родиться заново. Юрий Цокуров берет в руки трубу, чтобы через мелодию передать зрителям пронзительную боль его героя, «разжалованного человека», едва не потерявшего себя в

круговерти житейской суеты и тщеславия. А на заднике сцены внезапно вырастает луна, будто заимствованная из другого вахтанговского спектакля «**Король Лир**». Родившись, каждый сталкивается со вселенским одиночеством, но также и с верой во что-то светлое, необыкновенное, которое обязательно должно случиться. Подсекальнику предстоит построить свой мир заново.

Спектакль, несомненно, будет развиваться, в него еще добавятся новые акценты, выкристаллизуется идея — встреча человека с самим собой необходима. В финале звучит не оптимистический гимн победы жизни, а размышление о ее главных смыслах. Предсмертная записка безвестного Феди Питунина: «Подсекальников прав. Действительно жить не стоит» — укрупняет трагикомический масштаб всего действия. Виноват ли Семён Семёнович в его смерти? Обретя свободу, человек возлагает на себя и ответственность. А эта задача по силам не каждому.

Елена ОМЕЛИЧКИНА

Фото предоставлены театром

СКАЗКА СТРАНСТВИЙ

*Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук...*

Борис Пастернак

В Санкт-Петербургском Театре юных зрителей имени А.А. Брянцева состоялась премьера мюзикла «Обыкновенное чудо» по песне Евгения Шварца. Ее посвятили Марку Захарову. Спектакль поставил режиссер Алексей Франдетти. Музыка Геннадия Гладкова, стихи Юлия Кима.

Во всю ширину просторной тюзовской сцены — парадная лестница. Лестница «живая», она светится, ложится зеленой дорожкой под ноги Королю, трансформируется, движется, вынося на авансцену персонажей и увозя в неизведанную даль обнявшихся Принцессу и юношу Медведа (сценограф Вячеслав Окунев, художник по свету Иван Виноградов). Лестница-чу-

десница, конечно, таит чародейство и волшебство, вполне естественно из ее недр появляется загадочный, весь в черном, Волшебник и тут же начинает показывать фокусы, извлекать из воздуха цветы, платки, клинки — так, что искры летят. На лестнице происходит все действие спектакля, приглашение Хозяйки: «Заходите, садитесь!» означает устроиться на ступеньке.

Что-то напоминают эти парадные ступы... Ах да, находящийся рядом с ТЮЗом Витебский вокзал, бывший Царскосельский. Сходство усиливается, когда сверху спускаются витые колонны, соединенные ажурными арками, а на заднике мелькают светящиеся окна проходящего поезда.

Это и есть образ жизни героев мюзикла —

«Обыкновенное чудо». Хозяйка — А. Слынько, Волшебник — И. Ожогин





Волшебник — Д. Ткаченко

пышная неприютность существования на вокзале. С одной стороны, блестящие кафешантанные костюмы придворных дам, «райских птиц» (художник по костюмам **Виктория Севрюкова**), с другой — вокзальный уют, напоминающий про неизбывную грусть пребывания на этом свете, где все мы только странники. Это и состояние души — ощущение бездомности, временного пристанища.

Персонажи спектакля постоянно в дороге, в суете, не ведая ни направления, ни пункта назначения. Неизвестно куда мчатся Король со свитой, дабы Принцесса обрела душевный покой; стремглаз убегают влюбленные; Медведь обретает любимую после долгих и опасных странствий... «Я иду, даже если не вижу пути, и не знаю, куда я приду...» Это из совсем другого мюзикла: ария **Дон Кихота**, человека из Ламанчи. Образ, чрезвычайно близкий Евгению Шварцу, он сам был Дон Кихотом, рыцарем благородства и добра. И в каждой его пьесе присутствует доблестный герой рыцарского склада.

В нашем случае рыцарь — бывший медведь, превращенный Волшебником в чело-

века, готовый на самопожертвование ради любимой девушки. И тем самым ставший человеком, вне зависимости от того, что с ним случится после рокового поцелуя Принцессы, который должен вернуть ему изначальный облик. Поцелуя и его последствий зрители так и не увидят на сцене. Открытый финал.

Иллюзию дороги, бесконечного странствия в поисках счастья подчеркнет паровозик, пробегающий по авансцене — словно из детства. Тема прощания с детством воплощена в образе Принцессы, эволюционирующей от девочки, маленькой дочки, к страстной оскорбленной девушке, а затем к мудрой влюбленной женщине, способной простить всё: «Я люблю вас. Да, да! Правда, правда! Так люблю, что всё прошу вам. Вам всё можно».

В спектакле Алексея Франдетти облик Принцессы подчеркнуто делают совсем не «принцесским» — это немного нелепый, неловкий, угловатый подросток в очках. Но Медведь обостренным внутренним чувством уловил в ней чистоту, искренность и непосредственность. Роль Принцессы играют в очередь три актрисы. Молодые



Король — А. Титков

Ксения Лазаревич и **Анастасия Малахова** наиболее убедительны в юном возрасте героини, опытная **Юлия Дякина** создает цельный, точный в нюансах образ. И все достойно справляются со сложной вокальной партией Принцессы, написанной для высокого лирического сопрано.

Элегическая нота, лирическая линия сюжета контрастирует с громокипящими приемами «бродвейского» мюзикла. Музыкальный жанр с его номерной композицией борется на сцене с психологической драмой. Из-за обилия внешне эффектных массовых сцен несколько сдвинута на периферию история любви Принцессы и Медведя (**Федор Соколов** и **Иван Коряковский**). Линию развития их отношений непросто проследить в блеске фейерверка сольных номеров, порой избыточных. Все уже ясно про злокозненных предков Короля, уже пора встретиться юным героям, но Король продолжает петь, хватая наперевес стойку микрофона, подобно Фредди Меркьюри.

Постепенно образ Короля выходит на первый план, а с ним и сквозная тема спек-

такля — тема власти. Мотив пагубы власти присутствует во всех пьесах Е. Шварца, «Обыкновенное чудо» не исключение, достаточно вспомнить, что драматург начал писать ее в 1944 г. в Ленинграде, лишь недавно сбросившем ужас блокады. В спектакле эта тема вольно или невольно превалирует во многом благодаря блистательному исполнению **Алексея Титкова**. И хотя сравнения со знаменитым фильмом **Марка Захарова** «вне закона», поневоле отмечаешь, что этот Король ничем не напоминает замечательный образ, созданный **Евгением Леоновым**. Никакого показного добродушия, Король Алексея Титкова еще довольно молод, силен, своеволен, властен до самодурства, и, несмотря на обилие назойливых придворных, а также порочных предков, очень одинок.

Он, может, и предков вспоминает не для самооправдания, а чтобы чувствовать себя не столь одиноким в их обществе. У него одна слабость и одна привязанность — любимая дочь. С нею Король становится сентиментальным, нежным отцом. Вер-



Принцесса — Ю. Дякина, Медведь — И. Коряковский

тикаль власти в спектакле строится так, что на смену ослабевшему Королю приходит откровенно примеривающий его корону Министр-администратор, у которого нет уже никаких привязанностей и человеческих чувств. По-разному воплощают эту роль два артиста: глумливый, циничный, презирающий всех Министр-администратор у **Кузмы Стомаченко**, и хам с внешностью и душой лакея у **Радика Галиуллина**, но оба ретиво стремятся напрямик к полноте власти. А бунт придворных в последнем действии так робок и слаб...

Но сквозь шум, гром и дым, сквозь фирменные приемы мюзикла (сами по себе искусно, с пиететом к замечательному дуэту Геннадия Гладкова и Юлия Кима воплощенные мастером жанра Алексеем Франдетти) исподволь пробивается тема любви, которая сливается с лейтмотивом дороги, где «неотвратим конец пути». И, отважно ступив на стезю любви, будь готов к печали. «Слава храбрецам, осмелившимся любить, прекрасно осознавая, что всему этому рано или поздно придет

конец. Слава безумцам, живущим так, как будто они бессмертны...»

Три пары в спектакле проходят испытания любовью. Режиссер так настойчиво рассказывал, что будет ставить про кризис семейных отношений Волшебника и Хозяйки, что все поневоле ожидали какого-то сильного акцента на этой теме. В принципе, тема угадывается, намеченная пунктирно, легкими штрихами. Хозяйка — обычная, добрая, земная женщина: хрупкая внешне, душевно сильная, уверенная у **Анны Слынько**; беспокойная, похоже, уставшая в борьбе с причудами мужа у **Марии Матвеевко**. Хозяин-Волшебник на уgodу жене пытался смирить свой чудодейственный дар, угомониться, остепениться, но вот не удержался и натворил дел: «Кто обещал исправиться? Кто обещал жить, как все?» — «Ну дорогая, ну милая, ну прости меня! Что уж тут поделаешь... Ведь все-таки я волшебник!»

Волшебника в одном составе играет приглашенный солист мюзиклов **Иван Ожогин**. Есть в его герое, покоряющем красотой тембра, нечто inferнальное, это дей-



Сцена из спектакля

ствительно маг, чародей, немного возвышающийся над всеми остальными. В образе, созданном артистом ТЮЗа **Дмитрием Ткаченко**, нет демонического начала, нет личного преобладания, просто он Волшебник, который драматически осознает свое бессилие в коллизии между вечностью любви и конечностью бытия. Ткаченко подробно выстраивает драматическую линию роли, при этом не забывая, что здесь особый жанр, где все чуть преувеличено, аффектировано, нарочито театрально, но искренне, душевно, эмоционально, сильно.

Лишь одна «лав стори» увенчана счастьем, или хотя бы покоем — история Эмиля (**Владимир Чернышов**) и Эмилии, через заблуждения и разлуку выстрадавших свое чувство. Тему утраченной и возвращенной женственности с разной степенью характерности, но одинаково мастерски воплощают приглашенная на роль Эмилии **Нонна Гришаева** и актрисы ТЮЗа **Анна Мигицко**, **Ольга Карленко**.

К финалу драма побеждает, спектакль выходит на общечеловеческий, вневремен-

ной уровень, проникнутый неповторимой шварцевской интонацией: «Все будет хорошо, все кончится печально...» Один из самых сильных фрагментов — прощальная сцена Волшебника и Хозяйки, которые пришли к истине любви, к бесконечному доверию и близости родных людей. Она повторяет слова Принцессы о том, что любовь прощает всё. Он тихо скажет: «Спи, родная моя, и пусть себе. Я, на свою беду, бессмертен. Мне предстоит пережить тебя и затосковать навеки». И в руках Волшебника останется ее пустая накидка. А значит, неизбежное, вероятно, уже произошло и, может, все только его воспоминания, подернутые элегической грустью. Это было, было и прошло... И выходят все персонажи на перрон вокзала, вновь готовые в дорогу. Эта сказка кончилась, но странствия продолжаются.

*Давайте негромко,
Давайте вполголоса,
Давайте простимся светло...*

Татьяна САМОЙЛОВА
Фото Татьяны НИКИШКИНОЙ

ВПЕРЕД К ОСТРОВСКОМУ

В год 200-летия Александра Николаевича Островского, в канун предпремьерных репетиций спектакля мы беседовали о творчестве, о постановках произведений драматурга с режиссером, художественным руководителем Театра «На Литейном» Сергеем Анатольевичем Морозовым. Его имя хорошо известно в России: с 2000 года работал режиссером-постановщиком, а с 2002 по 2007 годы главным режиссером Костромского государственного драматического театра им. А.Н. Островского, в котором поставил более 15 спектаклей по пьесам отечественной и мировой драматургии. Среди них «Горячее сердце» А.Н. Островского (2003) — дипломант VI Всероссийского театрального фестиваля «Дни Островского в Костромской области», VI Всероссийского театрального фестиваля «Дни Островского в Доме Островского» (Малый театр, Москва), IV Международного театрального фестиваля им. Ф. Волкова (Ярославль), Дней культуры Костромской области в Санкт-Петербурге (Александринский театр). За постановку этого спектакля Сергей Морозов удостоен Всероссийской литературно-театральной премии «Хрустальная роза Виктора Розова».

О кастах, поэзии и псевдорелизме

А.Н. Островского

— В канун юбилея А.Н. Островского в профессиональных дискуссиях часто звучит лозунг Лунинского: «Назад к Островскому». Как вы определяете для себя траекторию этого пути: назад или вперед?

— Оставим высказывания Анатолия Васильевича той эпохе, в которой этот лозунг возник. Сейчас я все-таки определил бы направление как «вперед». И вот почему. Драматургия Островского кажется простой и ясной только на первый взгляд. При погружении в объемную взаимосвязь мотиваций, поступков, их истоков, понимаешь, насколько разнообразным и разноплановым может быть замысел и взгляд на материал. Тут же встает вопрос формы: прежняя эстетика реализма (или псевдорелизма) уже не воспринимается зрителем, а субто формальный подход контрастирует с самим материалом. Значит, нужно искать особый способ разговора со зрителем, уровень театрализации, гармонии правды Театра и правды Жизни людей-персонажей. Я видел много спектаклей со «смещенным центром тяжести» в ту или другую сторону. И каждое смещение обедняло Островского. Но еще большую беду приносит взгляд на его пьесы как на некий провинциальный лубок. Сегодня театр часто лишен живого болевого пульса, внят-

ного разбора, баланса (а не просто микса) жанров. В случае же освоения всех этих задач однозначно будет движение вперед. Драматургия Островского дает для этого огромные, вдохновенные возможности.

— В какой момент театральной жизни началось ваше движение к Островскому?

— Путь к встрече с Островским был недолгим, но шел через достаточно сильное сопротивление. Как молодой режиссер я находился в иллюзии, что с помощью пьес Александра Николаевича можно разговаривать исключительно о «прежних» временах. До соприкосновения с миром Островского в работе практически все его пьесы мне казались «картинами минувшего». Но так сложилась судьба, что первый театр, в котором я работал сначала полтора сезона режиссером-постановщиком и потом более пяти лет — главным режиссером, носил имя А.Н. Островского. Это замечательный театр в Костроме. И конечно, избежать соприкосновения с этим автором было невозможно. Первое открытие полифоничности мира драматурга — откровение — произошло благодаря «Горячему сердцу». И в последующих встречах с драматургией Островского я ощущал его, это горячее сердце. Только уже не Прасковьи Курослеповой, а самого автора. Не могу сказать, что мой роман с пьесами «русского Шекс-



Сергей Морозов

пира» был насыщенным, но каждая встреча давала как вызовы — каким образом найти поэтику и правду взаимоотношений одновременно; как, не совершая насилия над пьесой, выявить актуальность темы и смыслов; как сохранить сочность языка и яркость юмора, не став рабом говорения текста «с некоторой горячностью», — так и мгновения прорыва в подлинный Театр.

— *В начале декабря в Театре «На Литейном» состоялась премьера спектакля «Мудрецы» по пьесе «На всякого мудреца довольно простоты». Вопрос напрашивается сам собой из названия: в вашей постановке Глумов — центральное лицо истории или большее значение имеет свита?*

— В центре истории, конечно, оказывается противостояние благородного Глумова и

гнусного окружения, как часто воспринимается конфликт в этой пьесе, и система отношений между всеми героями. Художник-постановщик Александр Орлов предложил лифт как основную метафору действия. И это не только аналогия с социальным лифтом, но также иллюстрация кастовости мира, существующей в обществе. А «мудрецы» — люди одной крови, наши современники, активно действующие и определяющие сегодняшний день. Трактат Крутицкого актуален и сейчас.

— *Глумов в этой системе координат мудрец?*

— Глумов — безусловно талантливый человек. Его трагедия заключается в том, что он расходует свой талант ради «достойной» жизни. Глумов, если хотите, — зеркало, отражающее мир и людей вокруг него: общество, состоящее из живых мертвецов. Людей, лишенных принципов, способности слушать и слышать что-либо, помимо своих амбиций и запросов. Соприкасаясь с такими людьми, Глумов тоже постепенно становится мертвым. Возможно, еще более жестким и бесчеловечным, чем они.

— *Получается жуткая картина мира...*

— Можно сказать, что в этой пьесе нет положительного героя, а положительный герой сидит в зрительном зале. Хотя даже в отрицательных персонажах я стараюсь найти хотя бы следы человечности. В этих монстрах, «органчиках» ищу болевую точку: не ради оправдания, а ради объемного звучания.

— *Персонажи Островского звучат современно во многом благодаря живой, близкой, как это ни странно, сегодняшнему дню речи.*

— Здесь требуется уточнение: не во всех пьесах. В процессе работы над пьесой «На всякого мудреца довольно простоты» я убедился, насколько и язык, и мысли созвучны нашему времени. И единственной задачей было сокращение снижающего концентрацию действия текста и нахождение современной интонации. Дополнительно искать современное звучание нет необходимости. С «купеческими» пьесами не так. Например, в «Красавце-мужчине» пробиться к живой мысли через языковые прикрасы намного труднее. И это при том, что пьеса написана на пятнадцать лет позднее



На репетиции

«Мудреца». Я не ожидал, что язык пьесы «На всякого мудреца...» проще встраивается в современное звучание, чем речь более позднего «Красавца...». Думалось, что художник, становясь старше, идет по пути упрощения, значит, углубления. Возможно, Александр Николаевич иначе определял задачи. В первую очередь современность текста обуславливается степенью веры актера в чувственную «жажду» своего персонажа и готовностью встроиться в его способ мышления, а значит, говорения. Тогда может быть оправдан любой текст. В невероятных «Волках и овцах» Петра Наумовича Фоменко текст не является препятствием для меня как зрителя. Но я видел несколько спектаклей по этому же произведению, в которых язык казался тяжеловесным и искусственным.

— *Вы с таким азартом рассказываете о «Мудрецах», что сразу же хочется спросить: есть ли у вас среди пьес Островского нелюбимые?*

— Как человеку, выросшему в театральной семье, конечно, мне симпатичны пьесы, связанные с темой театра. Но основным критерием моей симпатии или анти-

патии является присутствие или близость мне «горячего сердца» персонажей или остроты темы. Трудно сказать, что важнее для меня. Меня так же завораживает самая странная и необычная пьеса Островского «Снегурочка». Чрезвычайно интересно, возможно ли сделать эти не самые совершенные стихи живым продолжением проявления персонажей, раскрыть гимн любви через эти слова и ситуации. Наверное, «городские» пьесы мне нравятся больше, так как в них ограниченные бытовые детали не тянут к бытоподобию, тогда как в «деревенских» пьесах — наоборот. Но для меня «На всякого мудреца довольно простоты» занимает особое место. Своей «графичностью» ситуаций и диалогов, ясным сюжетом, когда следишь не за тем, чего добивается главный персонаж, а за тем, как он это делает, вариативностью трактовки героев, острым попаданием в сегодняшний день. Другого такого интригующего «коктейля» у Александра Николаевича, наверное, нет.

Беседовала Мария ИВАНОВА
Фото из архива Театра «На Литейном»

АНДРЕЙ БУЛЫЧЁВ: «Я — АРТИСТ РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА»

В этом театральном сезоне **60-летний** юбилей отметил любимый многими артист **Ивановского драматического театра — Андрей Викторович Булычёв**. Выпускник мастерской **Альберта Григорьевича Бурова в Щукинском училище** попал в Ивановский драматический в начале 90-х: еще сильна была инерция системы, которая снабжала периферийные театры выпускниками сильных столичных вузов. Очень быстро Андрей Булычёв стал знаменит в городе — почти за тридцать лет службы в Ивановском театре он сыграл больше **50 ролей**. Свой юбилей он тоже встречает в работе, «поймать» его удалось в перерывах между репетициями. И все-таки мы успели поговорить о многом: об актерской школе, о творческом опыте, о любимых книгах, без которых артист не мыслит себя.

— Андрей Викторович, за плечами у вас такой стаж, что страшно даже интервьюировать.

Наверное, вас уже обо всем спрашивали.

— Да нет, мне самому интересно.

— *Давайте тогда начнем с самых истоков, с народного театра юного зрителя под руководством Валерия Васильевича Маслова в Иваново, в который вы пришли в 1979 году, сразу после окончания школы.*

— Я тогда поехал поступать в Ярославский театральный институт. И не поступил, после первого тура срезался. Особо не готовился, готовила меня учительница по литературе. Поэтому стихи, проза и басня были «не мои». В общем, не очень хорошо, безответственно подошел к поступлению. Устроился на завод. Токарем. У нас в школе была практика, проходили мы ее на Фабрике имени 8 марта, получали там профнавык. У меня была специальность «токарь», вместе с аттестатом мне вручили какой-то небольшой разряд.

И той осенью я увидел объявление, что в народный ТЮЗ набирают артистов. У меня как раз всё было готово, и там того, что и как я прочитал, оказалось достаточно. И с сентября 1979 года я начал заниматься у Валерия Васильевича Маслова.

— *Что этот опыт дал вам как будущему профессиональному актеру?*

— Это большое счастье, что на моем пути встретился Валерий Васильевич. Он ведь выпускник Щукинского училища, куда потом поступил и я. Он учился на заоч-

ном отделении режиссуры у Бориса Евгеньевича Захавы в начале 70-х. И, конечно, то, что он стал меня готовить, потом мне очень многое дало. В свое время он поставил «До третьих петухов» Шукшина и получил премию Ленинского комсомола — я этот спектакль, к сожалению, не смотрел, не застал. У нас шел спектакль по Шукшину «Сельские жители» на основе нескольких рассказов: «Ваня, ты как здесь?», «Хозяин бани и огорода», и еще какой-то — было три инсценировки. Кого я играл? А режиссера — такой персонаж там был. Заодно Валерий Васильевич стал меня готовить к поступлению.

— *В Щукинское?*

— Ну, не в Щукинское как таковое, а вообще — в вуз. Ни о какой Москве я не мечтал, а хотел в Ярославль. Я слышал, что основной состав преподавателей пришел туда из ЛГИТМиКа, из Ленинграда. Мы стали готовиться и параллельно репетировали Шукшина. Валерий Васильевич мне выбрал очень удачный, как потом оказалось, репертуар. И так получилось, что после консультации нас с моим другом Мишей — он тоже играл у Валерия Васильевича — взяли сразу на второй тур.

Вот я хожу работаю на свой завод любимый, жду этот второй тур... Очень был доволен. Еще и мастер хороший набирал. А в это время у нас кто-то собрался поехать в Москву поступать, и Миша тоже. А Валерий Васильевич говорит мне: так и ты то-



А. Булычёв в гримборной. Фото из архива театра

же поезжай. Съезди в столицу, посмотри, у тебя сейчас есть время. А что от нас до Москвы-то доехать — в общий вагон билет стоил три рубля. Отец говорит: ну колбасы заодно купишь. *(Смеется.)* И в общем, никто из них не поступил, а я поступил. Забыл и про Ярославль, и про всё. Попал на курс Альберта Григорьевича Бурова, за что очень благодарен судьбе. Вот так звезды сошлись, что он меня увидел, принял, и куда я больше не поступал... И началась моя эпопея в Москве. Замечательное время было...

— Современный мир все время сталкивает нас с убеждением, что высшее образование не нужно, главное — талант, упорство, пробивные способности и т. д. Как бы вы сформулировали — что вам как артисту дал вуз?

— Ой, это настолько сложно. Мне кажется, образование обязательно нужно. Столько знаменитых выпускников Щукинского: Миронов, Богатырев, Райкин, Варлей, Гундарева, Филатов. Им образование, во всяком случае, не помешало точно. Ну ко-

нечно, должен быть талант, образование только шлифует твой талант, тем более если это хорошее образование. Нет, бывают какие-то самородки — вон Лев Викторович Раскатов, например. Конечно, путь в театральное искусство складывается поразному... Но мне кажется, все-таки образование — хорошее, театральное — никогда не помешает. Наоборот, поможет. Потом, в театральном вузе ты развиваешься. Ведь что такое артист — это не просто умение играть на сцене правдиво. Там развивается твой кругозор, твоя душа, тебе читают предметы, которые ты нигде больше не получишь. История русской литературы, зарубежной, история русского и зарубежного театра, история изобразительного искусства... Мне очень повезло, что такие были педагоги: Владимир Абрамович Этуш, Юрий Михайлович Авшаров, Владимир Петрович Поглазов.

Ну и, наконец, это Москва. Мы ходили в великие московские театры, мне посчастливилось видеть великих артистов, каких



«Праздник одиночества (Пирсомани)». Безымянный ангел. Фото из архива театра

сейчас нет. Увидеть Ульянова, Яковлева, Миронова, Папанова... Вахтанговский театр, Театр Сатиры... На Таганке я Высоцкого только не застал, он в год моего поступления умер... А Театр Моссовета? Я даже Раневскую успел увидеть: «Правда хорошо, а счастье лучше», где она играла Фелицату. Это ведь тоже образование, всё это — образование, и оно идет в твою копилку.

— *Представим, что нас сейчас читает совсем молодой человек, который колеблется: поступать ли на актерское. Дайте ему совет.*

— Если бы мне сейчас было восемнадцать лет, то, судя по тому, что требует от артиста современность: и сериалы, и манера игры в сериалах, и... нет, я бы не связал свою жизнь с театром. Потому что мне как-то неинтересно было бы. И время сейчас другое, я бы занялся другой профессией. Это ж какая была эпоха, советский те-

атр, это вообще взлет искусства — какого нашего, неподражаемого. А сейчас... Может, виной засилие этих сериалов, которые клепаются по одному клише... и артисты из-за этого как будто перестают быть артистами, не поймешь, что такое. Какие-то симпатичные, красивые, органично говорящие люди, появляющиеся из кадра в кадр.

Хотя у нас есть очень хорошие фильмы, мне очень нравится ряд артистов — да взять хотя бы замечательную «Ликвидацию» Урсуляка. Но сейчас я бы в театральное не пошел. Тогда эта эпоха меня просто втолкнула.

— *Раз мы начали говорить про отход от советской театральной системы... Существует мнение, что театр может пойти по американскому пути, разделившись на многочисленные репертуарные театры и антрепризу. Какой способ организации театрального дела вам ближе?*

— Вообще мне нравится антреприза, просто все зависит от того, кто в ней играет. Я даже знаю, что они приедут, будут подбирать тут мебель... но если они прекрасные артисты, на них наслаждение смотреть.

— *А что бы вы выбрали для себя?*

— Я артист репертуарного театра. Когда ты работаешь в одной труппе, о тебе знают, тебя понимают. И если у тебя есть какое-то понимание... ну, смешное слово, но назову это «соитие» с режиссером, то ты знаешь направление своего театра. И появляется вот это ощущение: я могу работать только в этом театре, мне нравится, как репертуар строится, как меня используют, меня устраивает художественный уровень. Это может быть только в репертуарном театре — при условии, если театр действительно хороший. Я вот считаю, что у нас хороший театр. Потом, ты работаешь все-таки с разными режиссерами — и тебе выпадают какие-то новые роли.

— *Раз мы заговорили о режиссерах — хочется поговорить вообще о роли режиссуры в вашей актерской судьбе. Еще в самом начале карьеры, в Таллинском русском драматическом театре, вам довелось поработать с таким режиссером как Роман Григорьевич Вик-*



«Роман женщины». Юлия Ловелли — О. Раскатова, маркиз де Гриже — А. Булычёв. Фото из архива театра

тюдок. Расскажите немного о спектакле «Мастер и Маргарита» 1988 года, на котором произошла эта встреча. Можете немного вспомнить о нем?

— Да, «Мастер»... Эту премьеру мы сыграли в Астрахани, на гастролях. Там мы репетировали, на тех же гастролях и сыграли. А осенью открыли ею сезон уже в Таллине. Автор инсценировки соединил персонажей так, чтобы один актер играл и Иешуа, и Мастера. Как раз тогда Булгакова стали активно ставить, ведь перестройка началась. Даже «Роковые яйца» где-то шли. И «Мастера и Маргариту» Виктюк неоднократно ставил: например, в Вильнюсе. У нас репетировали около двух месяцев. Но с Виктюком мы работали, должно быть, дней десять. Он привел к нам режиссера. Он говорил так: это мой Левий Матвей. То есть приезжал такой «разминатель», очень интересный дядька, с ним мы учили текст, мизансцены, он непосредственно участвовал во всем. Делал

этот спектакль, потом привозили декорации, приезжал Виктюк на неделю, все «собирал» и уезжал. Причем, у него в принципе такая манера была — не знаю, как он работал у себя в Москве, а на стороне только так. И это совершенно не умаляло ничего, просто он был человек занятой. У этих людей, которые с нами работали большую часть времени, — у них была вот такая стопка бумаг, где были записаны мизансцены, придуманные Романом Григорьевичем. Порой спрашиваешь: а как же так-то, почему я иду сначала туда, а потом сюда, — а нам говорили: «Вот Роман Григорьевич придет и всё объяснит».

— И он объяснил?

— Конечно! Когда он приехал — там сразу всё стало понятно, он же просто летал. Это какое-то явление было, Роман Григорьевич. Помню, где-то в 1990 году летом мы были на гастролях в Киеве, в театре Леси Украинки он ставил с Адой Роговцевой «Уроки музыки» Петрушевской. Кто-то до-



«Покровские ворота». В роли Велюрова. Фото А. Коростелёва

говорился прийти на репетицию к нему — он по старой памяти нам разрешил, — и мы смотрели, как он репетирует с артистами Театра имени Леси Украинки. Второй раз окунулись в это уже как зрители. Такая удача была в жизни поработать с Виктюком, потому что это настолько неординарный человек, художник — событие просто.

— *Вы как-то говорили, что Булгаков особенно близок вам. Вы дважды пересекались с его творчеством на сцене — «Мастер и Маргарита», потом «Зойкина квартира», где сыграли Аметистова. Вам хотелось бы еще поработать с булгаковским материалом? Если да — то с каким?*

— Сейчас хотелось бы попробовать даже и Воланда, не отпускает меня этот роман. Не знаю, насколько Булгаков мой, но он мне интересен своим миром. Я зимой перечитывал его — у меня дома многотомник. Заново открыл для себя фельетоны, которые он писал в 20-е годы, когда обосновывался в Москве... Ну а вершина для меня, конечно, «Мастер и Маргарита». Чем близок? Не

знаю. Тем, что и вечная любовь, оказывается, есть, и рукописи не горят, и что потом, после жизни, что-то есть обязательно... Даже если нет никакого ада или рая, — есть что-то другое там дальше, за жизнью, поэтому надо себя вести так, как считаешь нужным, не врать себе и другим, и уметь любить, конечно... «Кто сказал, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?» И этот юмор булгаковский, и этот кот — знаешь, я, когда вижу черных котов, особенно больших, сразу говорю: ты кот Бегемот. Я ведь соприкоснулся с этим материалом, когда мне было лет 25–27, и сразу понял: это мое, это мой мир. И «Театральный роман» еще стоит для меня особняком.

— *Вы в театр, получается, пришли через литературу, и в жизни она вам сопутствует? Устаете сейчас читать? Вам близок кто-то из современных писателей — как материал для ролей или просто сам по себе?*

— Стараюсь читать... Как Набоков говорит, хороший читатель — это перечитыватель. Честно сказать, не читаю современ-



«Школа жен». Кризальд — А. Краснопольский, Арнольф — А. Бульчѳв. Фото А. Дрѳмова

ную литературу. Одно время что-то взахлеб читал, но как-то не оседает в памяти. Книг у нас много, и от родителей остались, и свои — много собраний сочинений, зарубежная, русская классика. И я сейчас это перечитываю. Вот прямо сейчас — Стейнбека: «Гроздья гнева», «Зима тревоги нашей». А вот назови мне что-то из новой литературы — ничего не знаю. Хотя смотрю передачи с Сергеем Шаргуновым по «Культуре». Он беседует с молодыми писателями, писательницами, а я думаю: что это за книга, откуда ее все знают?..

— *Вы работали с Михаилом Морейдо, Зурабом Нанобашивили, Ириной Зубжичкой, Игорем Южаковым, Константином Барановым (Полихрониадисом)... А с кем из режиссеров мечталось бы поработать? Давайте не ограничимся современностью и географическими рамками.*

— С такими великими, как Эфрос, Васильев, Товстоногов. Из советской эпохи. Кстати, а я показывался Эфросу! Мы в 1984 году заканчивали институт, а он толь-

ко что принял Таганку. Любимов как раз в 1983-м уехал. Мы показывались по театрам, и я подыгрывал одной девочке с нашего курса: я был Треплев, а она — Нина. И он сидел в зале. Мы понимали, что он никого уже не возьмет, он только что в театре, и ему никто не нужен, ему бы с труппой справиться, — уже у него проблемы начались с таганковской труппой. И вот он сидел, больше в пол смотрел... Я даже не помню, доиграли ли мы, отрывок-то большой, — наверное, не доиграли. Кроме нас были и ребята из других институтов, и никого он не взял. Так что мне повезло показываться Эфросу.

— *То есть для вас важны не методы работы, не как проходит репетиционный процесс, а спектакль, который получится в итоге?*

— Ну да. Это как к Виктюку попасть было счастьем, и я постарался сыграть неплохо. Как у такого режиссера плохо сыграть?!

— *А совсем классики: Крѳз, Вахтангов?..*

— Не знаю, там какой-то чужой, другой мир. Он мне знаком только по учебни-



«Сказка о царе Салтане». Бабариха — С. Басова, Салтан — А. Булычёв, Ткачиха — Е. Иконникова. Фото А. Дрёмова

кам, только по истории театра... Ну, наверное, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров! Уж наверное, было бы интересно. Хотя не знаю, на практике смог ли бы я, например, у Мейерхольда играть. Другое время было, другой театр.

— *Свернем от вопросов сугубо творческих к более земным. Что вам ближе как человеку и как актеру — провинция или столица?*

— Москва, периферия — сейчас в бо лет уже и нет такой градации. Где работаю, там и работаю. Главное, что есть роли. Звали в другие города, конечно — в Вологду звали, в Воронеж. Даже в Петербург.

И театр был известный, и как раз нужен был актер моего возраста. Но я собирался-собирался, да так и не поехал. И чего, думаю, я поеду, когда у меня тут всё есть? Тем более, еще и сорока не было. Может быть, это инертность. Мне как-то сказал один человек: «Для артиста важно тщеславие, самолюбие, они его толкают вперед, и он благодаря им и с помощью своей воли добывается многого, а у тебя этого нет». Я, правда, лишен зависти, тщеславия, у меня все, что было, как-то само собой приходило, я даже не напрягался. Напрягался только в том смысле, что на-

до удачно всё сделать. Никогда никаких ролей не просил ни у кого, не было тако-го. Было, как тот же Воланд говорил: сами все предлагали, и сами всё давали. Я только со своей стороны старался все это не провалить и достойно работать. Вышло, как бабушка у меня говорила: не живи, как хочется, а живи, как Бог велит. Поэтому я давно переболел столицей. А остальные города... вот был Таллин — я пожил в Прибалтике советской, и столько людей повидал, и гастролеров, и город замечательный, и ездили мы столько — всю западную и южную часть Союза объездили. Грех жаловаться.

— Вы сыграли множество ролей «героев». Но в вашем даровании есть и другая грань (если можно светить все многообразие ролей к слову «грань»): характерные роли, роли в комедиях и фарсах. Арнольф в «Школе жен», Амелистов в «Зойкиной квартире», Дюпон-Дюфор в «Бале воров» Ануя... Какая актерская интонация — или какие из этих ролей вам ближе?

— Ближе характерные, конечно. Потому что я не такой уж герой. Внешность у меня, может, и героя, а нутро всё равно не героя. Для героя, по-моему, какой-то стержень обязателен, например, как в Высоцком. А я всегда был более мягкий, поэто-му, наверное, не мог на чем-то настоять. Подколёсин в «Женитьбе», я считаю, для меня сложился. Вот это сомнение воплощенное. А герой... даже Гамлет — он маю-щийся, мятущийся, но все равно в нем ка-кая-то сила, мощь, которых во мне нет.

— Есть ли роли, которые сейчас хотелось бы сыграть заново, совершенно по-другому?

— «Страсти под вязами» я бы по-друго-му сыграл, да возраст уже не тот... Я не-множко не понимал эту ситуацию, когда ты влюбляешься в жену отца. Эту страсть. У них же даже любви нет, по-моему. Лю-бовь созидает, а страсть в конце концов всё разрушит — и в итоге это и приводит к трагедии. Я все-таки не понимал много-го в этой роли. Для меня Эбин был — что-то умозрительное... И у меня больше по-лучалось какого-то обозначения, какого-то мальчишества. А сейчас уже Эбина не

сыграешь. Я просто оказался неопытен для этой работы. Сейчас я бы сыграл от-ца — Кэббота. Это так здорово, когда в од-ной пьесе через какое-то время играешь другую роль.

Как-то у нас на курсе ребята взяли отры-вок из «Отелло», и почему-то сцену удуще-ния Дездемоны. Ребята лет по 20! Им тог-да Буров сказал: «Ну зачем это брать? Во-первых, это кульминация спектакля, это надо быть опытным артистом, чтоб так ее сразу сыграть; а потом все-таки надо по-жить хоть какую-то жизнь, чтобы Отелло сыграть, что-то повидать надо в жизни». Полюбить кого-то. А в 20 лет — кого ты по-любил? Ну так, пообозначал.

Ну Тригорина я бы мог сыграть — в бо лет играю Тригорина? Прошло почти 20 лет, и уже как-то на это всё по-друго-му начинаешь смотреть. Любовь к этой девочке, например. Да и себя начинаешь понимать как обычного беллетриста. У него — странно как — в 37 лет уже жизнь прошла, хотя, казалось бы, был популяр-ный и богатый человек, его печатали. Но он знал, что его завтра забудут. Он уже в 37 лет это понимал. Теперь хочется че-го-то качественно нового, чего-то, что я еще не играл. Сейчас, например, инте-реснее в «Гамлете» сыграть того же По-лония или Клавдия. Меня как-то один из главных режиссеров спрашивал, чего бы мне хотелось. Сейчас уже ничего не хо-чется: что дадут, то и играешь. А тогда я говорил: интересно в «Господах Головлё-вых» Иудушку сыграть. «Ну, это у нас ни-кто смотреть не будет». Вот я сказал, что хочу сыграть Воланда, но, знаешь, когда мечтаешь и долго не выходит, как-то уже перегораешь. Ну, и потом я мечтаю, но ведь и сам не знаю: а Воланд ли я?

Хочется, например, Городничего попробовать в «Ревизоре». Того же Кэббота. А вообще любимая моя пьеса — «Вишневы сад». В Таллине я Яшу играл, теперь бы, конечно, Гаева... А то уж и Фирса можно скоро. (Смеется.)

Беседовала Ольга ГУРФОВА

НЕПРОСТАЯ СЧАСТЛИВАЯ СУДЬБА

Быть Ларисой Луппиан — непростая судьба. Это значит на протяжении более чем десяти лет быть ведущей актрисой **Ленинградского театра им. Ленсовета**, любимицей художественного руководителя **Игоря Владимировича**. Быть Ларисой Луппиан — это значит решиться на разрыв и резкий уход в другой театр, а потом на возвращение обратно. Быть Ларисой Луппиан — это значит быть женой Д'Артаньяна всея Руси **Михаила Боярского**. А еще матерью успешного политика **Сергея Боярского** и суперпопулярной актрисы **Елизаветы Боярской**, и порой смиряться с тем, что

ее воспринимают именно как «маму Лизы». Быть Ларисой Луппиан — это значит быть **художественным руководителем Санкт-Петербургского театра им. Ленсовета**, заступив на пост после ухода одного из главных авангардных режиссеров страны **Юрия Бутусова**. Для такого решения от этой изящной, утонченной женщины требовалось немалое мужество. Быть Ларисой Луппиан — непростая, но и все же счастливая судьба.

Народная артистка России Лариса Регинальдовна Луппиан родилась в Ташкенте, в интеллигентной, но не театральной семье. Тем не менее, актерскую карьеру она начала ... в девять лет, снявшись на Ташкентской киностудии в картине **«Ты — не сирота»**, повествующей о семье узбекского кузнеца, усыновившей в годы Великой Отечественной войны четырнадцать осиротевших детей разных национальностей. Лариса трогательно сыграла латышскую девочку по имени Дзидра.

В дальнейшем были съемки для большого кино и телевидения, которые для Ларисы начались с музыкальной драмы **Бориса Гершты и Олега Рябоконя «Лишний день в июне»** (1977), где актриса играла главную роль **Мелисенты**. В телефильме она снималась вместе с Михаилом Боярским, **Альбертом Асадуллиным, Анатолием Равиковичем**.

Но, пожалуй, главной в кинокарьере Ларисы остается роль в замечательном фильме **Владимира Шределя «Поздняя встреча»** (по мотивам рассказа **Юрия Нагибина «Срочно требуются седые человеческие волосы»**). Ее партнером был **Алексей Баталов**, а она играла роль актрисы, чьи черты характера во многом напоминали ее саму — такая же сдержанная, гармоничная, цельная натура с четкой системой нравственных ценностей.

Впоследствии она снималась в семейной драме **«Букет мимозы и другие цветы»**, приключенческом сериале **«Мушкетеры двадцать лет спустя»** (вместе с Михаилом

Лариса Луппиан



Боярским), криминальной драме «Глухарь» и других картинах.

Особое место в творческой биографии Ларисы Луппиан занимает работа на телевидении. Телевизионная карьера актрисы началась, когда известный режиссер **Александр Белинский** пригласил ее сниматься в телеспектакле «**Осталось пять минут**». Это был спектакль для двух актеров, где Лариса Луппиан играла с артистом ТЮЗа, рано ушедшим из жизни, любимцем питерской публики **Юрием Каморным**. Затем последовали роли в телеспектаклях «**Юноша с перчаткой**», «**Троил и Крессида**» и многих других. В течение двух лет Лариса Луппиан была автором и ведущей телепрограммы «**Театральный бинокль**». По признанию актрисы, она лично придумала этот проект «именно для того, чтобы пропагандировать творчество петербургских артистов».

И сама Лариса Луппиан — преимущественно театральная актриса. В 1970 году, окончив школу, она приехала в Ленинград и с первой попытки поступила в **Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК)** на курс знаменитого **Игоря Владимирова**. Курс Владимирова был организован при Театре имени Ленсовета, и студенты сразу же, с первого года обучения, стали заниматься в спектаклях. Уже на втором курсе Лариса играла молодую героиню **Даниэль** в комедии-детективе «**Двери хлопают**» по пьесе французского драматурга **Мишеля Фермо**. Ее партнершей в этой постановке была **Алиса Фрейндлих**. В 1974 году сыграла очаровательную, озорную **Принцессу** в спектакле «**Бременские музыканты**». Роль Трубадура в музыкальном спектакле играл Михаил Боярский. Так начался их сценический дуэт, так начался их роман.

На сцене Театра имени Ленсовета Лариса Луппиан сыграла множество разноплановых ролей: **Нину** в «**Старшем сыне**» и **Валентину** в «**Прошлым летом в Чулимске**» **А. Вампилова**, **Герду** в «**Снежной королеве**» **Г.-Х. Андерсена**, **Бьянку**



«В этом милом старом доме».
В роли Раисы Александровны

в «**Укрощении строптивой**» **У. Шекспира**, **Полли Пичем** в «**Трехгрошовой опере**» **Б. Брехта**, **миссис Мэнингем** в спектакле «**Газовый свет**», **леди Милфорд** в «**Коварстве и любви**» **Шиллера**, **Туррусину** в «**На всякого мудреца довольно простоты**» и **Гурмыжскую** в «**Лесе**» **А.Н. Островского**.

Сейчас она выходит на сцену в главных ролях в спектаклях «**Без вины виноватые**», «**В этом милом старом доме**» и «**Смешанные чувства**».

Театровед **Николай Песочинский**, критикуя вынужденный актерский нажим в спектакле **Владислава Пазы** «**Ма-**



«Смешанные чувства». Кристина Миллер — Л. Луппиан, Герман Льюис — М. Боярский

ленькая девочка» по пьесе **Нины Берберовой**, тем не менее, замечает: «Единственным несомненным мотивом образа оказывается очаровательность актрисы». И далее: «На этой самой сцене Л. Луппиан прекрасно играла по законам современного театрального импрессионизма: в «прелюде в стиле Сомерсета Моэма» — спектакле Клима «Близится век золотой» — мерцающая реальность-миф создавалась самими персонажами, они ее вспоминали, забывали, о ней мечтали. Актриса достигала обманывающей размытости поэтических контуров роли, ее идеальной незавершенности и метафизической перспективы, доносила ассоциации невыраженных смыслов; иллюзорная игра негармонизированных страстей строилась на непрямом общении, многослойных планах внимания, была насквозь музыкальна. Лариса Луппиан, как актриса большого поэтического таланта и виртуозной техники, в союзе с современной метафорической режиссурой легко от-

крывала дверь истории театра и уверенно входила в нее».

Лариса Луппиан сыграла две главные роли в пьесах **Теннесси Уильямса**. Ролью мечты стала **Бланш Дюбуа** в «**Трам-вае “Желание”**», которую она воплотила в неожиданном и остром рисунке. Ее Бланш не была ни «белым цветком», ни «голубой розой». Хрупкость, болезненная изломанность героини Уильямса была внятна только внимательному глазу. Попав в новую среду обитания, Бланш вела себя вызывающе, даже агрессивно, выступая активной защитой. Ее сложно было понять, а еще сложнее было ей почувствовать. Но, как пишет критик **Виктория Аминова**, «Уильямса никогда и не интересовали милые и «удобные» персонажи, он в своих пьесах взывал к вниманию и состраданию именно к таким — раздражающим, изломанным и отталкивающим фигурам». Эту роль актриса играла 15 лет, находя новые краски и нюансы.

Подлинная удача поджидала Ларису Луппиан и в другой пьесе Уильяма, «**Пре-красное воскресенье для пикника**», поставленной Владиславом Пази на малой сцене Театра имени Ленсовета. Ее **Элина** была женщиной-вамп в роскошном черном костюме, шляпе и темных очках. Нарочитая маска, как и выдуманная, неосуществимая мечта о блистательной, роскошной жизни, не обманывали ни окружающих, ни ее саму. Тонкая нитка вела от этого демонического образа к прежней любимой роли, и критика отмечала, что такая Элина — это, в сущности, Бланш Дюбуа после выхода из психушки. К финалу спектакля героиня Луппиан оставалась в полном одиночестве и как-то физически сминалась, напоминая сломанную куклу.

Ряд своих лучших ролей Лариса Луппиан сыграла в спектаклях Игоря Владимировича. А спектакль «**Фредерик, или Бульвар преступлений**» в постановке В. Пази стал своеобразным поклоном, объяснением в любви к тому, преждему, владимировскому театру с его открытой, праздничной театральностью. Луппиан в роли **мадемуазель Жорж** позволила себе и хулиганское комедийное существование, и заразительную актерскую свободу.

Острохарактерные и трогательные краски нашла актриса в роли **Виктории** из спектакля «**Заповедник**» по повести **Сергея Довлатова** в постановке **Василия Сенина**. Эта жеманная и внешне нелепая хранительница музея в Пушкинских горах пытается произвести впечатление на нового экскурсовода (прототипом которого был сам Довлатов), наезжая на него катком несокрушимой любви к Пушкину и пафосным чтением его стихов. Но и в этой эксцентричной, одинокой женщине тоже сквозили вариации на тему Бланш Дюбуа.

Убедительным достижением актрисы стала роль **Кручинной** в спектакле «**Без вины виноватые**» по А.Н. Островскому. Режиссер спектакля **Олег Леваков** рассказывает: «Лариса Луппиан — многоплановая актриса, умеет играть и комедию, и драму, и трагедию. У нее сегодня есть вы-

сочайший уровень мастерства, подвижная легкость и отзывчивость актерской природы. Плюс — чистая нота собственной личности, прожитых и нажитых лет. Она — жена, мать, бабушка, ей понятны все оттенки женской натуры. Тема «мать и дитя» для нее — не пустой звук».

И все же главная на нынешний день роль Ларисы Луппиан — художественный руководитель Санкт-Петербургского академического театра имени Ленсовета. Интересно, что после ухода Юрия Бутусова должность худрука предлагали Михаилу Боярскому. Тот отказался, а по поводу назначения жены в одном из интервью признался: «Если она больше 20 лет смогла руководить мной, то она точно сможет руководить театром — руководить мной гораздо тяжелее».

Сама же Лариса Регинальдовна признается, что для нее образцом художественного руководителя является **Олег Табаков**: «...Потому что он был отец театра, и мне бы хотелось стать матерью театра, той хозяйкой, которая думает о каждом человеке. И о труппе, и об артистах, и о зрителях, и о продаже билетов».

Идеал театральной модели для Л. Луппиан — это по-настоящему открытый театр: «Открытый для разных жанров, для разных режиссеров, для классики и современности». Напомнини, кстати, что одно время Театр имени Ленсовета так и назывался — Открытый театр, потом вернулись к прежнему названию.

Одним из первых свершений нового художественного руководителя стал литературно-просветительский проект «**Связь времен**». Ведущие артисты театра в первом акте читают со сцены произведения **Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Чехова, Куприна, Салтыкова-Щедрина, Бунина, Булгакова**... А во втором акте происходит знакомство с современными петербургскими писателями — так осуществляется реальная преемственность с великими предшественниками, которые жили и творили в городе на Неве.

Недавно состоялась премьера спектакля «**Евгений Онегин. Страницы рома-**



«Без вины виноватые». В роли Кручинной

на», идея которого также принадлежит Л. Лупшиан. В интервью portalу «Культура Петербурга» она рассказала: «Мне давно хотелось, чтобы у нас в театре появился спектакль, во время которого драматические артисты в сопровождении симфонического оркестра читают классическое произведение. Идея такой постановки возникла года три назад, когда моя дочка, Лиза Боярская, вместе с Евгением Мироновым и другими московскими артистами в сопровождении симфонического оркестра Юрия Башмета читала произведение Пушкина. И Лиза подтвердила, что публика воспринимает подобное чтение с большим интересом. Но та постановка проходила в филармонии, то есть была концертным вариантом. А чтения классики под оркестр в драматическом театре я что-то не припомню. Думаю, мы делаем нечто новенькое».

Сейчас в Театре Ленсовета успешно развивается модель «актерского театра» с

приглашением видных, интересных, хороших и разных режиссеров. Наряду с вполне академическими постановками, такими как «Без вины виноватые», в театре идут спектакли **Бориса Павловича, Ивана Поповски, Алексея Слюсарева, Уланбека Баялиева**. Сохраняются в репертуаре постановки Юрия Бутусова. Успешно работает его ученик, артист и режиссер **Роман Кочержевский**. Театр остается в центре внимания экспертов «Золотой Маски» и «Золотого софита».

В 2013 году «Петербургский театральный журнал», поздравляя актрису, отмечал: «И неважно, какой юбилей она сегодня празднует, потому что про нее, как про ее героиню мадемуазель Жорж, можно сказать: “Ей столько лет, сколько она захочет”». То же самое можно уверенно сказать сейчас, десять лет спустя.

Т.К.

Фото предоставлены театром

СОЛО НА ФОРТЕ И ПОЛУТОНАХ

Заслуженный артист Российской Федерации **Александр Нариманович Жуков** — лауреат губернаторской премии в области литературы и искусства, трижды победитель краевого конкурса театральной молодежи, лауреат премии Союза молодежи Ставрополя в области культуры, литературы и искусства. Впрочем, дело даже не в регалиях. В **Ставропольском краевом академическом театре драмы имени М.Ю. Лермонтова** он артист первого ряда. И, кажется, так было всегда. С первых шагов на сцене, с первой его серьезной роли и вплоть до сегодняшнего дня. Определение «серьезный» имеет к артисту прямое отношение, однако не это определяет его характер. Личность актера гораздо шире, богаче, объемнее.

Вот такая любовь

В драматическом театре, как скрипка в оркестре, обязательно должен быть молодой герой. В советское время — «положительный герой», а сейчас просто «герой-любовник». До 1995 года со своим амплуа в ставропольской драме прекрасно справлялся талантливый артист, комсомолец, наконец, просто красавец заслуженный артист РФ **Александр Михайличенко**. Но — не устоял! По приглашению одного из питерских (тогда ленинградских) театров отбыл завоевывать зрителей Северной столицы. Куда большее постоянство и преданность ставропольской сцене являет его преемник и тезка Александр Жуков, который около 30 лет верен родному театру, хотя и в столице его приглашали поработать, и даже за рубеж. Никогда не забуду первых выходов Жукова на сцену: высокий, сложенный как бог, естественный, с отменным чувством юмора, а порой и с долей симпатичного пофигизма. Все время служения театру артист пользуется неизменной любовью зрителя. До определенных пор мне вообще казалось, что вопрос выбора профессии перед ним не стоял. Каково же было удивление, когда выяснилось, что все обстояло иначе.

— В детстве я о театре и не думал, хотел стать егерем, — рассказывает Александр Жуков. — Любил животных, всяких там букашек, жуков-червячков. Это, видимо, передалось дочке Маше. Малышкой после дождя она подбирала на асфальте червячков и относила их на газон — не дай бог, кто-нибудь раздавит. Она добрый человек и, наверное, как многие дети, любила кого-нибудь изображать и петь. Я сам в школьные годы играл на трубе, любил танцевать. Но когда окончил школу, неведь почему поехал в Калининград и поступил в летно-техническое военное училище. Правда, вовремя понял, что военная служба — не моя стезя. Вернулся домой в Ставрополь, закончил культпросветучилище, получил профессию организатора культмассо-

Александр Жуков





«Отелло». Дездемона — Д. Симанкина, Отелло — А. Жуков

вой работы. Так началось мое вхождение в сферу культуры.

В армии научился играть на гитаре (выучил аж 14 аккордов!). После демобилизации меня приняли на должность организатора спортмассовой работы в ставропольских парках. Кем я там только не был — Дедом Морозом, Иваном-царевичем, Воеводой, Нептуном, даже Иванушкой-дурачком... Эмоции не только у детворы, но и у меня самого зашкаливали. А когда услышал, что в краевом училище искусств объявлен прием на отделение актеров драматического театра, ни минуты не сомневался. Пришел... и поступил.

— *А свои первые работы вы помните?*

— В студенческом спектакле по пьесе чешского драматурга Павла Когоута мне доверили сыграть роль Судьи.

— *Насколько помню, название спектакля «Вот такая любовь». Кстати, эта пьеса во второй половине прошлого столетия надела много шума и после первых постановок стала у молодежи очень популярной.*

— Спектакль и у нас был принят на «ура». С одной стороны, это можно объяснить тем,

что ставропольцы в плане культурного досуга не были особо избалованы. В краевом центре существовало всего две точки притяжения — наша ставропольская драма и филармония. Жить и не знать о премьере какого-то нового спектакля (хотя бы и студийного) было невозможно.

— *В вашем спектакле самым счастливым образом соединились пронзительная лирическая история, современная форма и не декларируемый, но вполне ощутимый гражданский пафос. А еще — исповедальность в сочетании с европейским рационализмом. Потрясающая история любви молодых героев, искаленная ханжеством одних, цинизмом других и общественным равнодушием третьих. Спектакли по пьесе чешского драматурга ставили разные театры. Если бы пьеса была легковесным пустячком, разве стал бы возиться с таким материалом тогда совсем еще молодой талантливый актер и режиссер Ролан Быков, который одним из первых в стране поставил «Вот такую любовь» в студенческом театре МГУ. Между прочим, артисты, которые в нем играли, после грандиозного успеха получили известность и стали,*

как сейчас говорят, узнаваемыми. В спектакле были заняты тогда еще никому не известные выпускница журфака Ия Савина и студентка экономического факультета Алла Демидова... За короткое время режиссер сделал из них настоящих актрис. Каждая роль была штучной, для каждой он подобрал уникальное «воплощение». Похоже, что и для вас как студийца тот спектакль стал знаковым. Не с него ли началась «вот такая любовь!» к театру и к выбранной профессии?

— Может быть...

— Будучи совсем молодым, вы, как бы опередив время, да и себя самого, сыграли первую в жизни возрастную роль. Ваш Судья, настоящий арбитр в деле чувств и поступков, выходил на сцену в мантии, а уходил, решительно ее сбросив. Этим он, как честный человек и профессионал, выставлял оценку всему происходящему: суду, подсудимым и даже тем, кто, возможно, сидел в зале... А какой еще спектакль в начале своей театральной биографии вы бы выделили особо?

— «Дикарь» Александр Касоны. Это было уже на сцене нашего театра, я сыграл главную роль Пабло, парня, выросшего в горах, не обученного премудростям цивилизованной жизни, молодого, но горячего. В чем-то он был жестким и грубоватым, но, как и мой Судья, жаждущим справедливости. К слову сказать, в 2002 году наш театр торжественно отметил сотый показ этого спектакля. Его на рубеже веков поставили главный режиссер Ставропольского театра драмы, заслуженный деятель искусств РФ Алексей Александрович Мальшев в сотрудничестве с народной артисткой РФ Натальей Павловной Зубковой. Для нас, тогда выпускников специальной актерской студии, эта работа стала как бы нашим общим дипломом, подтверждавшим право считаться актерами. Мы — 13 студийцев — влились в труппу краевой драмы, а спектакль «Дикарь» стал репертуарным. И самым посещаемым. Каждый показ проходил при переполненном зале. Время на сцене не шло, а пролетало. И мы, артисты, тоже, кажется, летали.

— Зритель смеялся, плакал, ликовал и благодарил вас долгими аплодисментами?!

— Это — да! В городе меня стали узнавать. Многие подходили и говорили, что в театр стали ходить именно из-за «Дикаря». Спектакль стал культовым, он подкупал не только своей легкостью и заразительностью, но и романтичностью. Даже нам, молодым артистам, не говоря о зрителях, не хватало на сцене таких простых вещей, как настоящая любовь, радость победы добра над злом, готовность бороться за свои чувства и идеалы. Я и сейчас с ностальгией вспоминаю: зрители ждали нас после спектакля, протягивали программки, чтобы мы черкнули там автографы. А мы были счастливы, ощущая, что попали в самую точку.

Время открытий

И совсем иного плана оказалась роль **Виктора Барановского** в лирической пьесе **И. Сургучева «Осенние скрипки»**. К слову, эту замечательную вещь наш земляк, обладавший незаурядным даром, написал в 1915 году по заказу **К.С. Станиславского**. Атмосферу той лирической истории о любви в спектакле ставропольского театра можно было сравнить с духом прозрачного осеннего времени, когда прошлое накладывается на настоящее и грустит о будущем. Александр сыграл «вершину» трагического любовного треугольника, где соперниками оказались мать и дочь. И в этой работе актер Жуков не был похож ни на одного прежде сыгранного им героя. В спектакле, где фоном то и дело напоминала о себе скрипка, он вел свое «соло» на полтонах, когда за тебя говорят не столько слова, сколько недосказанность, паузы.

И абсолютно иной подход к работе был в более позднем спектакле по произведению того же И. Сургучева **«Игра»** где, по сути, разыгрывался театр в театре. Никому не известный Русский срывает в Париже миллионные выигрыши. Директор казино (он же театрал и меценат) разрабатывает многоходовую комбинацию по возвращению денег, а реализовать ее должен подкупленный артист **Бертран**. Загримированный под богатого и взыскательного старика, этот персонаж в исполнении А. Жукова уморительно смешон. Но втершись в до-



«Брак по-итальянски». В роли Доменико Сориано

верие к Русскому, именно он первым сдирает с себя шутовской парик и сдается на милость победителя. Такое преображение для персонажа, словно возможность сбросить с себя вторую кожу, мешавшую свободно вздохнуть. Натура его героя в меру цинична, но широка. Он не прочь подзаработать денег. Но только не на тех, кто проявил к нему истинное участие.

Потом была блистательная работа артиста в спектакле «Шут Балакирев» по пьесе Григория Горина. В главной, скорее драматической, чем комической роли, актер создал образ шута без дурашливого шутовства. Его герой, смеясь и смеша других, открывал миру и, прежде всего, зрителю важные истины.

Свой среди своих... ролей

«Мы выбираем, нас выбирают...» — поется в песне о несовпадениях. Это не про артистов. Но все-таки немного и о них. Одних не выбирают долго, другим приходится играть не того и не так, как хочется... Но это не о Жукове. Так случилось, что роли, которые предлагали Александру, как прави-

ло, приходились ему «и по росту, и по духу». Джимми из «Моя жена — лгунья», Трубочист в сказке «Пастушка и Трубочист», Генрих VIII в «Королевских играх»... Со временем в актере открылось весьма редкое по нашим временам качество. В каком бы амплу он не выходил на сцену, для зрителей он неизменно становился центром притяжения. Не потому ли, что, сыграв десятки разнохарактерных персонажей, артист оставался самим собой, но одновременно и кем-то еще, о чьем существовании зрители не догадывались. Что это за качество? Харизма! Но еще и актерская гибкость, способность, впитав в себя иную идентичность, трансформировать ее в свою собственную. Артист не просто переодевается-переобувается в чужую жизнь, а каждый раз становится героем нового спектакля. Всегда узнаваемый и в то же время разный: бесконечно естественный, открытый миру романтик Пабло из «Дикаря», симпатяга-врун и мошенник Маурисио в «Деревья умирают стоя», сдержанный в чувствах настоящий кавказец Яша-Юсуф в «Чужом ребенке», влюбленный строптивец



«Вышел ангел из тумана». Екатерина Кондратьевна — Н. Зубкова, Илья — А. Жуков, архангел Гавриил — М. Новаков

Петруччо в «Укрощении строптивой», самоуверенный и драматичный **Дон Жуан**...

— *Говорят, чтобы жизнь актера на сцене задалась, он обязательно должен найти своего режиссера. Это так?*

— Конечно. Однако со временем что-то может произойти в отношениях друг с другом, и тогда все меняется. У меня был целый временной (прекрасный!) период работы с заслуженным деятелем искусств РФ, режиссером Валентином Бирюковым. «Шут Балакирев», «Одноклассники», «Чума на оба ваши дома», «Хитроумная влюбленная»... Я шел на репетиции и радовался. Он тоже. Работал до седьмого пота, но души отдыхал. Когда режиссер доверяет актеру, а актер режиссеру, все идет как по маслу. Но этот период закончился. Потом были Зубкова, Мальшев... Я с каждым работал, и с каждым мне было по-своему интересно. Безмерно благодарен этим людям, они научили меня важным и необходимым вещам.

— *В вашей театральной биографии были не только центральные роли, но и небольшие работы второго, даже третьего плана. Насколько я понимаю, вас как премьера это не смущало?*

— Однозначно, нет. На сегодня одна из самых коротких моих ролей — это Лавр в спектакле по рассказам И.А. Бунина «Лики любви». Мой медвежеподобный герой, как я понимаю, скорее, умный, мстительный, жестокий зверь, чем человек. Даже не измена жены, а одно предчувствие, подозрение, стало основанием для дикой расправы над женщиной (задушил и, чтобы ответить от себя подозрения, инсценировал ее самоубийство). Лавр живет не по людскому кодексу чести, а по инстинкту зверя, который рано или поздно убьет более слабую особь. «Дика и поньне русская деревня, зимой пуще всего», — так автор описывает место преступления. А сейчас разве не так?! Сколько похожих случаев «освещает» в скандальных телешоу наше «повернутое» на крови телевидение.

— *А было такое, чтобы вы отказались от роли?*

— Запросто. И не раз, если роль вызывала у меня неприязнь, неприятие или, того хуже, отвращение.

— *Но ведь в театре — это прецедент, если не сказать большие — скандал.*

— Упаси Бог, скандалов не люблю. Помню, к

нам приехал режиссер из Москвы, хотел поставить спектакль «Дурочка и зэк». Я ходил по сцене и читал пьесу, вариант которой мне только что вручили. Режиссер увидел меня в первый раз (как и я его). Вдруг слышу громогласное: «Что за существо на сцене с текстом ходит?». Я ему в ответ: «Что?!...» А он мне в ответ (уже на разрыв связок): «Ничего! Надо было раньше роль учить!». Я развернулся и ушел. Вообще! Потом прихожу и говорю заплуту: «Я ухожу из спектакля, палец сломал. — Когда? — Да вот сейчас». И был таков! Тот спектакль показали на сцене всего три раза. Сняли.

— *Сейчас, когда все прошло, сознайтесь, пальцу действительно болел?*

— А как же? Только, если бы речь шла о настоящей работе, я бы о пальце даже не вспомнил. Когда работа в радость, о таких вещах забываешь.

Свидетелем правдивости этих слов вскоре стала сама. Недавно артист перенес опасную операцию. Времени прошло очень мало. Похорошему, надо бы повременить с репетициями, не рисковать здоровьем. Но он, как ни в чем ни бывало, выходил на сцену в главной роли нового спектакля «Отелло» и репетировал **Альфонса** в «Трех товарищах». Ни один зритель в зале не заподозрил, что каждый шаг давался артисту с болью.

«Время настоящего беременно будущим»

Сравнительно недавно мы встретились с Александром Наримановичем в театре после очередной репетиции спектакля «Три товарища». Не отошедший еще от работы, мой собеседник был серьезен и неразговорчив.

— *Сложности?*

— Нет. Обычная репетиция. Режиссер Ирина Анатольевна Баранникова готовилась к этой работе давно. Вещь для юности, романтическая и драматическая одновременно... Я играю бармена Альфонса, старшего в компании друзей. Он держит кабак и переживает за ребят, зная, что такое война, с которой они тоже только-только вернулись. Альфонс стремится хотя бы как-то

удержать товарищей от необдуманных действий. Они приняли его покровительство, держатся за моего героя, как за брата или за отца. Это, мне кажется, чисто мужская, хоть и откровенно романтическая история, которая способна взволновать зрителей разных поколений. Война страшна во все времена. Несмотря на то, что роль Альфонса в спектакле не главная, для меня она одна из непростых, со своей глубиной и драматизмом. Такой герой должен точно определить собственное место в спектакле, на сцене, в истории, которую мы рассказываем залу. Меня так учили: какую бы роль ты не играл, должен прожить жизнь своего героя как настоящую. Я и раньше слышал такое от старших, но полагаю — выдумывают. Однако с возрастом ощущаешь, что реальная жизнь как будто все время сужается, и однажды ты осознаешь, что живешь не только за пределами театра, но и на сцене, а порой полноценно живешь именно на сцене. Там происходят события необыкновенные, поступки совершаются необыкновенные, несравнимые с тем, что у тебя в жизни. Ты выходишь на сцену не в свое время и не в своем костюме. И, чтобы тебе поверили, должен быть в сотню раз убедительнее, чем в жизни!

Конечно, кто-то из зрителей скажет: что ты там несешь, живой мир огромен, в нем — и поездки в разные места, и футбол, и девочки, и вечеринки... Как игра актера может быть более «настоящей», чем реальная жизнь? Сегодня я точно знаю — может! Однако понять это ты сумеешь, лишь став «человеком сцены», который не только играет, но и «живет» в реальности спектакля...

Что же, логика в этом есть. Благодаря умной, продуманной режиссером **И. Баранниковой** постановке спектакль «Три товарища» смотрится как фрагмент из прошлой, но близкой и понятной нам жизни. После проигранной (Первой мировой) войны немецкое общество переживает не только экономический, но и глубокий духовный кризис. Роль бармена Альфонса в спектакле особая. Жуков в ней хоть и не главный герой, но запоминаешь его как главного. В сообществе более молодых людей, уже прошедших через кровавое горнило, он осу-



«Обыкновенное чудо».
Хозяйка — И. Баранникова,
Хозяин — А. Жуков

ществляет роль «скрепы», соединяющей «детали целого». Его персонаж, старший в команде, добровольно берет на себя ответственность за жизнь друзей, всегда готов встать на защиту товарища, даже если придется пожертвовать собой.

Эту линию артист ведет последовательно и достойно, сознательно при этом уходя в тень. На правах старшего, он трогательно оберегает возлюбленную Робби — Патрицию Хольман (Пат) и, не задумываясь, бросается на поиски убийцы Готтфрида, одного из самых больших жизнелюбов в их «тройке». У Альфонса, сильного, спокойного,

надежного, есть своя система ценностей, которую он никому не позволит разрушить. В этой вызывающей уважение позиции немец Альфонс артиста Жукова в чем-то сильно схож с «русским Иваном» (хоть и пьет не водку, а пиво; хоть и одет не по-нашему).

Всё и все в одной лодке

После просмотра спектакля «Три товарища», в котором кипящие страсти никого не оставляют равнодушным, задала Александру вопрос, сформулированный еще в прошлом веке поэтом **В.В. Маяковским**: «Как вы думаете, а нынче молодежи «Делать жизнь

с кого?». Поэт утверждал, что с Владимира Ленина. А может, и с героев Ремарка?

— Почему бы нет? Я с детства люблю читать, и уверен, что даже самые увлекательные телепрограммы и «онлайн-общение» с друзьями не заменят умную книгу. Ты читаешь, размышляешь, даже споришь с автором. Перечитав книгу эдак лет через десять, вдруг открываешь новое, то, чего не заметил раньше. Часто это и подсказки к ответам на вопросы, которые волнуют сейчас.

Я давно и крепко связан с нашими библиотеками, нередко обращаюсь туда за литературой. Много лет возглавляю жюри поэтических конкурсов. Могу с полной ответственностью сказать, что советского поэта Маяковского молодежь (во всяком случае, лучшая ее часть) и сегодня знает, любит, цитирует...

...Артист, общественник, спортсмен — это далеко не полный перечень достоинств Александра Жукова. Задумаешься тут: от какой такой батарейки он заряжается, чтобы, сорвав изрядную долю аплодисментов в роли Отелло, на следующий день выйти на сцену Альфонсом из «Трех товарищей»; а затем **Женщиной с косой** в фантазмагорическом «Лодочнике»?

Спектакль «Лодочник» на сцене Ставропольской драмы увидел свет благодаря молодому режиссеру **Московского театра «Et Cetera» Ивану Косичкину**, который вместе с группой московских актеров приехал ставить его в Ставрополе. Это современная сказка-фантазия о выборе между добром и злом, жизнью и смертью, самоуничтожением и возрождением, бездушием и работой души. Заявка весьма серьезная, если говорить о «подводной», глубинной части постановки. А если о том, что на поверхности, то просто фантазмагория.

В этой истории любовь, смерть, порочность, чистота — всё в одной «лодке». Александр Жуков сыграл в спектакле самую inferнальную в своей артистической жизни роль Женщины с косой. Я его вообще сначала не узнала, хоть грим и был минимальным. Закованный в героические латы, в мини-юбке воинственной амазонки и с ко-

кетливой косой на груди его герой — нечто среднее между Хароном и монументальной усато-бородатой Женщиной с веслом. В исполнении А. Жукова в этом персонаже самым немислимым образом соединились бесшабашность и черный юмор, цинизм и игривость. И сколько азарта, остроумия и одновременно тайной «смертельной» угрозы!

— Во-первых, это очень театральная история, — рассказывает артист. — Спектакль идет всего час сорок, но за это время происходит огромное количество событий. Как если бы ты встал из-за стола раньше времени, чуть голодный, еще бы посидеть... Так же и зрители: отхлопав, открячав приятные слуху «бис!», «браво!» уходят чуть голодными. И это замечательно. Есть, о чем подумать, поговорить. А моя роль Женщины с косой — вообще верх театральности. Это не дядя и не тетя, которую я должен сыграть (тем более, не себя самого). Я играю... существо иного, в данном случае, театрального порядка. И у меня как у актера огромные возможности для фантазии, что вложить в свою роль и как это сделать. Случай, когда ты можешь сколько угодно хулиганить именно потому, что это театральная история! Наша сегодняшняя реальная нереальность дает для такой фантазии огромный простор. Это и есть настоящая жизнь на сцене, когда ценится импровизация, разные придумки. Я говорю о «театральности», которая состоит в полной узнаваемости жизненных реалий. Когда есть правда, а не «правдёнка» какая-нибудь.

— *Фантастическая котия нашего сегодняшнего общего бытия, какое нарочно не придумаешь. Вы это имеете в виду, когда говорите о театральности спектакля?*

— Конечно. Но кому-то, видимо, нужна «правдёнка», где все вкусенько, гладенько, удобненько, разжевано... Меня недавно одна зрительница с серьезным лицом в упор спросила: «Скажите, а вы кто? Кого вы играете, мужчину или женщину?» Что я мог ей ответить?

— *А как шла работа с московскими постановщиками?*

— С большим уважением друг к другу. В основном, это были молодые люди, в том



А. Жуков перед выходом на сцену в спектакле «Лодочник»

числе и сам автор «Лодочника». Актеры, режиссеры, особенно музыканты (в спектакле живая музыка) удивили. Несмотря на молодость, такой класс показывали! Когда мы знакомились, они даже ступевались: ах, а вы, оказывается, заслуженный артист... Работать было очень интересно. — *«Лодочник» на сцене прошел уже несколько раз, а зал заполнен. На вашей памяти часто такое происходит? Ведь город у нас небольшой, есть фактор зрительского лимита... На каких еще спектаклях зрителей было больше, чем мест в зале, а желающие искали лишний билетик?*

— «Королевские игры», например. Зрители его очень любили. Конечно, и зритель тогда был другой, и атмосфера, и авторы... Время летит очень быстро. Много лет я идентифицировал себя с молодежью. А недавно вдруг открыл, что я сегодня — следующее после нынешних молодых артистов звено в почетном списке, мягко выражаясь, «возрастных актеров». Третий от конца представителей старшего поколения, тех, кого раньше называли «театральными стариками».

— *А вы не слишком торопитесь? Насколько понимаете, у вас впереди минимум десяток (если*

не все пятнадцать) лет разницы с теми, кого вы зовете «стариками».

— Хотелось бы думать, что так. Поздно, но мы все, наверное, приходим к пониманию главного в профессии. Пришел — надо играть. Малую роль как большую. Я испытываю радость, просто выходя на сцену. Раньше этого не было, или было, но по-другому. Мне нравится подкашивать, объяснять что-то молодым артистам. Мне нравится, что помог в чем-то, и что это реально кого-то выручило. А самое главное — этот театр однажды стал и до этого момента остается моей семьей, моим домом. В какой-то миг просто произошло ощущение неотъемлемости от театра, который еще один мой дом, большой и красивый...

P.S. Недавно стало известно, что коллектив Ставропольского краевого академического театра драмы имени М.Ю. Лермонтова выдвинул кандидатуру А.Н. Жукова на звание народного артиста РФ.

Тамара ДРУЖИНИНА
Фото из архива театра

ЭСКИЗ И СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

«Театральный костюм. История, традиция, стиль:

100-летию государственности Адыгеи и 85-летию истории адыгейского театра посвящается».

Майкоп: Типография Репринт, 2022

Этот объемный иллюстрированный альбом выпущен сразу к двум значительным датам — **100-летию государственности Адыгеи** и **85-летию со дня основания Республиканского национального театра им. И.С. Цея**, однако он не из тех изданий, которые выходят по официальному поводу и потом за ненадобностью пылятся на полках. Здесь под одной обложкой соединились многолетние исследования художника по костюмам **Людмилы Дауровой** и театроведа **Светланы Шхалаховой**, представляя во всем объеме традиционную культуру адыгов (черкесов) и ее воплощение на театральных подмостках. Помимо фотографий в альбом вошло более **700** эскизов костюмов к национальным, классическим и современным постановкам. Особую ценность представляют эскизы к первому адыгейскому художественному фильму **«Сумерки надежд»** режиссеров **Р. Хачемизова** и **К. Хачегогу** (1992) и первой национальной опере **«Раскаты далекого грома»** композитора **А.К. Нехая** по одноименному роману **И.Ш. Машбаша** в постановке **Ю. Сулейманова** (2011), которые публикуются впервые.

Становясь важной частью сценографического образа того или иного спектакля на национальной сцене, костюм играет, прежде всего, символическую роль. Выполненный по строгим канонам, он концентрирует в себе главные черты этнической культуры, помогая актеру почувствовать историческую эпоху и создавать достоверный и глубокий характер персонажа. Именно такой смысл вкладывает в свои работы заслуженный работник культуры Республики Адыгея Людмила Даурова. Более **40** лет она служит в Республиканском национальном театре, сделав за это время сотни эскизов театральных костюмов. Светлана Шхалахова отмечает: собранные воедино, они отражают исто-



рию адыгейского театра рубежа второго и третьего тысячелетий.

Но есть и еще одно важное направление в творчестве Людмилы Дауровой. Обращаясь к многочисленным историческим источникам, в том числе к трудам античных и средневековых авторов, изображениям на древних фресках и надгробных рельефах и барельефах, археологическим артефактам, свидетельствам путешественников, она создала своеобразную художественную энциклопедию традиционного облачения народов Северо-Западного Кавказа и проследила процесс его развития от древности до наших дней. Уникальные материалы собраны в отдельной главе альбома и ведут отсчет от V века до н.э. В эскизах и подробных научных комментариях дана реконструкция



Одежда всадника IV в. до н.э. Эскиз



Одежда воина I в. до н.э. Эскиз

костюма коренного населения, рассматриваются особенности материалов для его изготовления (первоначально это были шкуры оленя, лося, козы или козули), способы кроя различных видов одежды, которые можно назвать прообразами современных башлыков и папах. С развитием цивилизации и появлением ткани одеяния адыгов стали сложными и многослойными, в них ярко отразились социальные черты. Благодаря детальным рисункам Людмилы Дауровой можно увидеть, как выглядели кавказцы в эпоху средневековья — простолюдины, знать, воины, духовные лица, как усложнился и достиг совершенства декор одежды в XVIII–XIX столетиях. Отдельные элементы традиционного кроя, вышивки отразились в современных женских и мужских костюмах жителей Северо-Западного Кавказа, подчеркивая их связь с исконной народной культурой.

Сила корней неоспорима, и об этом идет речь во второй главе альбома, написанной театроведом Светланой Шхалаховой, — «Адыгейский традиционный стиль в костюме театральном. От эскиза к спек-

таклу». 1980-е годы стали особым временем для республиканского театра. Сюда пришли выпускники национальных студий **ЛГИТМиКа** и **ГИТИСа**, появилось новое поколение адыгейских драматургов, переосмысливалась национальная тема в театральном искусстве. «Новые авторы пьес внесли на подмостки живой язык народа, просто и внятно заговорили о сложном, вернулись к событиям исторического прошлого в поисках новых подходов к сценическому выражению национальной культуры, — отмечает автор. — Эти тенденции способствовали разработке особенностей национального характера, новой художественности». Сегодня можно назвать знаковыми спектакли по пьесам **Нальбия Куека «Война против князей и дворян»**, **«Песни наших отцов»**, **«Святой курган»** в постановке **Х. Хачегогу**. Именно тогда в театр пришла Людмила Даурова, и ее творческие поиски стали важным вкладом в национальную театральную историю. Создание условного сценического костюма потребовало от молодой художницы глубокого знания черкесских



Эскизы костюмов к спектаклю «Война против князей и дворян»



Эскизы костюмов к спектаклю «Битва»

традиций, особенностей кроя одежды и цветовых сочетаний, правил ношения костюма. Светлана Шхалахова подчеркивает: театральные эскизы Дауровой показывают изменения формы, материалов, орнаментов, силуэтов, аксессуаров, обуви, причёсок и других элементов, делающих для актера костюм более удобным, а также этапы его стилизации в соответствии с режиссерским замыслом. Анализируя постановки тех лет, и конкретно работы Людмилы Дауровой, московский театровед **Елена Ситникова** писала: «Здесь нет подделки, здесь все подлинно, этнографически точно. И в то же время очень театрально. Нарядные, до мелочей достоверные костюмы задают исполнителям определенную пластику, обуславливают скульптурный мизансценический рисунок. Отдельные элементы: горы на заднике, черкески мужчин и расшитая золотом одежда женщин — существуют неразделимо, как слова легенды, древней и прекрасной».

Сама художница, размышляя о театральном костюме, отмечает, что он позволяет обозначить героическое или смешное, высокие или низменные черты персонажа, показывает его красоту или сгущает нелепость. В нем, по словам Людмилы Дауровой, может быть высокая поэзия, одухотворенность или самая злая насмешка, он внутренне связан со сценографией в созвучии или по контрасту, в зависимости от смысла пьесы. Своего рода театральной летописью стали ее эскизы к спектаклям по пьесам **Б. Утижева «Аул Свергайсвекрухово»** (режиссер **К. Хачегогу**, 1982) и **«Красавица Хацаца»** (режиссер **Ю. Сулейманов**, 1987), **«Месть табунщика» Т. Керашева** (режиссер **Ю. Сулейманов**, 1988), **«Мир белых облаков» Х. Хурума** (режиссер **К. Хачегогу**, 1988), **«Прости, господи!» Ч. Паранука** и **«Мэдзэ» К. Натхо** (режиссер **Н. Тхакумашев**, 2009), **«Мой друг — Волк»** по повести **Т. Ката «Серый»** (режиссер **А. Хакуй**, 2021) и другие.

Третья глава альбома, также созданная Светланой Шхалаховой и проиллюстрированная работами Людмилы Дауровой, посвящена классике и современности на сце-



Замужняя черкешенка XVIII в. Эскиз

не адыгейского театра. Именно последние два десятилетия XX века стали в истории республиканского театра им. И.С. Цейца временем наибольшего взаимодействия адыгейской национальной сцены с российской драмой. Тогда на адыгейском языке прозвучали **«Ревизор»** и **«Игроки» Н.В. Гоголя**, **«Маленькие трагедии» А.С. Пушкина**, **«Иванов» А.П. Чехова**, **«Ящерица»** и **«Две стрелы» А. Володина**, **«Если бы небо было зеркалом» Н. Думбадзе** и **Г. Лордкипанидзе**, **«В горах мое сердце» У. Сарояна**, **«И дольше века длится день» Ч. Айтматова**. «Во всех этих высших проявлениях адыгейского театрального искусства, — пишет Светлана Шхалахова, — есть вдохновенный труд Л.И. Дауровой как художника по костюмам и единомышленника творческого коллектива».

Елена ПЛЕБОВА

И СНОВА «ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ»

«**Д**он Кихот» по праву считается самым московским балетом. Это был первый случай, когда спектакль поставили в **Большом театре** в 1869 году и лишь позднее, в 1871, перенесли в **Мариинский**, а не наоборот. Но не только поэтому. Именно московская исполнительская традиция, плещущая темпераментом танца и актерской игрой, оказалась куда более «единообразной» с колоритным романом **Сервантеса** и актерским проживанием образов в сравнении с строгим петербургским академизмом.

Балет поставил балетмейстер Императорских театров **Мариус Петипа**, впервые выступивший в соавторстве с композитором **Людвигом Минкусом**. Сюжетом для своего либретто Петипа выбрал один из эпизодов романа Сервантеса — свадьбу красавицы Киттерии, которую отец хотел против воли девушки выдать замуж за богача Гамаша, и которая все-таки соединилась с любимым бедняком цирюльником Базилем.

Новую жизнь балету к вящему неудовольствию Петипа подарил **Александр Горский**. В 1900 году он осуществил свою версию спектакля. Хотя Петипа и сетовал на то, что дерзкий москвич оказался не только эпигоном, но и плагиатором, новый образ спектакля существенно отличался от традиционных балетных постановок прежде всего «постоянным движением масс», «оригинальной планировкой» и, наконец, «совершенным отрицанием какой-либо симметрии». Горский подчеркивал: «... когда у меня направо танцуют одно, налево — другое, а в глубине — опять третье, зрителя интересует уже целиком вся сцена, получается разнообразное зрелище, и планировка выглядит картинной...»

Оформление балета было важным для постановщика не менее, чем рисунок хореографии, поэтому в желании поразить зрителя сразу при открытии занавеса, он заказал декорации **Александру Головину** и **Константину Коровину**. **Матильда Кше-**

«Дон Кихот Ламанчский». Сцена из спектакля





«Дон Кихот Ламанчский». Дон Кихот — А. Зимин

синская вспоминала: «Балет был очень эффектный. В новой постановке Горского он много выиграл. Я танцевала классическую вариацию на пуантах с кастаньетами, которыми лишь слегка подыгрывала, — танцевала с темпераментом, в невероятно быстром темпе. Делала много пируэтов и имела очень большой успех». Сегодня, как и в дни премьеры, зритель смотрит спектакль без малейшего умственного и морального беспокойства, однако смехом прикрывается большая правда жизни. Ныне версий «Дон Кихота» не сосчитать, и все они в той или иной степени вдохновлены постановкой Горского, хотя и варьируют оригинал, существенно его искажая. На сцене Самарского академического театра оперы и балета имени Д.Д. Шостаковича Юрий Бурлака постарался приблизить образ спектакля «Дон Кихот Ламанчский» к первоисточнику Горского. Так, со свойствен-

ным постановщику вкусом в спектакль вернулись Бакалавр Караско (Алексей Турдиев) с Племянницей Дон Кихота Антониной (Ольга Марочкина), видение Дульсины (Анна Дробышева), Рыцарь луны, лесные феи, чудовища в образах деревьев и пней и даже паук. Зато изъяты многочисленные наслоения советского времени вроде «Джиги» Василия Соловьева-Седого-Ростислава Захарова или «Цыганского танца» Валерия Желобинского — Касьяна Голейковского. В сцене «Кабачок» танец с гитарами заменил более стилистически логичный и живой «Танец с шляпами» (замечательная хореография ассистента Бурлаки Юлианы Малхасянц).

Не отрицая веселой жизнерадостности сюжета, Юрий Бурлака, как и в своих прежних работах, предлагает отнестись к шедевру со всей серьезностью. Слов нет, его эстетический и этический подход дает



Сцена из спектакля. Китри — Ю. Степанова, Базиль — Д. Родькин

возможность лицезреть изумительную картину общей красоты и правдивости образов. В спектакле живет дух Горского, его художническая суть, облагородившая поверхностный смехотворящий пафос произведения, что глубоко понятно, прочувствовано и воплощено. По его страстному побуждению танцовщики, едва ли не со школьной скамьи напичканные образами «Дон Кихота», взялись за новые интерпретации, нанеся удар по глупому зубоскальству и пустопорожнему увеселению. Дон Кихоту (**Антон Зимин**), вечному скитальцу в поисках идеала, верится легко. Прodelки и повадки Санчо Пансы (**Искандер Абельгузин**) радуют глаз и душу. Оба артиста неизменны в составах трех премьерных спектаклей, которыми бесценно дирижировал **Евгений Хохлов**, искренне полюбивший музыку Минкуса.

В первый день главные партии исполнили самарские мастера **Ксения Овчинникова** и **Дмитрий Петров**. Ее избавленная

от чрезмерного легкомыслия и уверенная в танце Китри обрела живо бьющееся сердце. Эстафету роли Овчинникова передала **Екатерине Малкович** — балерине из **Екатеринбурга**, знакомой с партией, поскольку близкую версию спектакля Бурлака ранее осуществил на уральской сцене. В тот день образовался екатеринбургско-самарский дуэт: партнером стал **Сергей Гаген**. В партии Базиль Гаген оказался свободнее своего самарского же предшественника. А вот на третьем представлении историю счастливого соединения Китри с Базилем разыграли премьеры **Большого театра Юлия Степанова** и **Денис Родькин**. Танцовщик был в ударе, выплеснул все актерские краски, в танце блеснул темпераментом и качествами кавалера. Оба словно провозгласили зрителям: «Смотрите на вещи легко, а мы принарядим для вас мир».

Александр МАКСОВ
Фото Александра КРЫЛОВА

ИДАЛЬГО ЖИВ И ПО-ПРЕЖНЕМУ НЕПОСТИЖИМ

Решиться на масштабную постановку романа «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса Сааведры в Театре кукол — значит обладать не меньшей степенью отваги и безумия, чем у заглавного героя, хитроумного идадьго Алонсо Кихано. Великая гуманистическая книга человечества для испанцев — сродни Библии, написанной в эпоху Возрождения. Сложно было прогнозировать, как Краснодарский краевой театр кукол пройдет не по отдельным «снам», выбранным главам и какой-то одной лирической линии, а последует за Рыцарем пошагово, крестным путем многочислен-

ных страданий, пытаясь охватить необъятное.

Приглашенный на постановку режиссер Валерий Баджи более сосредоточен на содержательном массиве текста, нежели на его образном сценическом эквиваленте. Небольшая сцена сжимает пространство, от его отсутствия, кажется, задыхаешься. И это не отсылка в сумрачную средневековую тесноту крошечного Толедо. Взгляд упирается в громоздкую серую картонную конструкцию под «кирпичный» сарай — дом ли, тюрьма? А то и психбольница — вот железная кровать, вентиляционное отверстие и железная батарея цент-

«Дон Кихот». Дон Кихот — А. Куча





Дон Кихот — А. Куча, Санчо Панса — П. Романычев

рального отопления... Режиссер стыкует разные художественные реальности. Costume heroes of the Renaissance era are placed in the interior of a cramped Soviet institution. Time and place of action are undetermined or mixed, thus not allowing to accept concrete rules of the game, or the angle of perception. The hero's adventures here are always turned back by the facade. Only the imprudent Don Quixote does not understand: and the permanent courtyard, and the castle of the duke arise in his imagination. The construction is twisting, scary, even for actors, standing on it, as if they were flying over the edge of the hall. Actors are climbing on the stairs, trying to get up, some windows are

blowing directly throughout the performance. So it is presented as a house of three floors, blown away by a wolf on the second attempt. In the same comparative row of a children's play, a domesticated Don Quixote, a dragon, a tail and wings of a second-hand dealer are in a gloomy decoration.

Strange scenographic solution, is it true? The artist-director **Amir Ermanov** with such high-quality material goes further and further, leading us from the hills of La Mancha, where the wind giants blow away the hallucinations of Don Quixote. In the play, the hero fights with ventilation blades in the wall, and white wings of imaginary windmills are visible through the window, in the far plane. Let's take this as a



Дон Кихот — А. Куча, Санчо Панса — П. Романычев

жественное решение, обедненное, но оправданное постановочным контекстом. Где-то за стеной хоронят лошадь Дон Кихота — Росинанта (большую синтетическую куклу), прощание с любимым спутником, претерпевшим от хозяйина, прошло без лишних сантиментов. Светит над этим местом большая бутфорская луна. Предметность спектакля стопроцентно синтетическая — не деревянная или кожаная, не железная или тканная. Словом, не грубо фактурная в духе романа, где постранично буквально ощущаешь запахи таверны, табуна, старинных фолиантов начитавшегося идадьго, хлеба и вина, которыми питались в странствиях герои. Сферу вещественности здесь можно определить как синтетику. И это многое искажа-

ет в смыслах, вернее, до них не добирает, а то и сводит действие к карикатуре. Что уж совсем противопоказано испанской ментальности. Испания — в своей повседневности и в художественной метафизике — пропитана духом смерти. У итальянцев главный концепт *Le gioie della vita* — радость жизни, у темпераментных испанцев *muerte* — смерть. Она не даст забыть себя, бродит черной тенью инквизитора в узких переулках старой Барселоны, в средневековых католических соборах глядит из всех черепов, витает вместе с ангелами над алтарем, прячется в их крыльях, припадает к Распятию. Ночью же она светит луной, напоминая о неотвратимости финала. А кому-то она привидится в кроваво-красном гаспачо, подаваемом в



«Дон Кихот». Дон Кихот — А. Куча

тавернах... Но только не в данном спектакле. Создатели явно не занимались пристально материальной сферой романа и потому идут в отрыв от базовых концептов творения Сервантеса. Не хрестоматийных, живых понине — вот ведь в чем еще загадка длящейся четвертый век жизни Дон Кихота в сознании человечества.

Очень жаль, тем более что в спектакле много смысловых попаданий. Во-первых, здесь не иронизируют по поводу понятия «рыцарский роман». Актеры и режиссер чужды вульгарных, поверхностных отыгрышей на эту тему и делают акцент на глубинных христианских идеалах, кодексе христианской чести и морали. Дон Кихот в исполнении **Александра Кучи** не пустой мечтатель,

а страдающий идеалист, хотя энергии и безумства ему не хватает. Его Рыцарь печального образа и впрямь печален, инертен, его сложно расшевелить. Санчо Панса ходит за ним как врач-психиатр, уставший от тяжелых обязанностей. Актер еще очень молод для этой роли, но фактурен, ему удаются монологи о любви к Дульсинее Тобосской (**Анна Недашковская** сделала ее живой, обаятельной и совсем не глупой). Хочется думать, со временем он осмыслит через монологи магистральные пути роли.

Кто уж точно знает, как «век железный сделать золотым», так это актер **Павел Романычев**. У его Санчо нет ни одной неосмысленной ноты, интонации, ни одного брошенного зря слова. О нем можно написать дерзкую диссер-

тацию: «Санчо Панса и его влияние на становление Рыцаря печального образа: актерская интерпретация». Оруженосец всё знает наперед и пытается спасти идадьго, вызволить из плена романтических грез. При этом он комичен и трагичен одновременно. Санчо Панса – главный герой спектакля, притягивает наше внимание даже когда молчит. В его молчании мы чувствуем человеческую боль, все противоречия и хитросплетения жизни, заставившие его следовать за безумным другом. Не исключено, и пациентом, которого надо врачевать. Тем сильнее звучание финала – режиссер отдает Санчо роль рыцаря Белой Луны, что абсолютно логично. Санчо-спаситель, Санчо-психиатр и вдруг – антипод героя, дезавуирующий его идеалы и подводящий несчастного к гибели.

Ритм спектаклю ненавязчиво, но последовательно задают композитор **Эдурд Тишин** и хореограф **Надежда Сечачева**. Сгенерированной ими энергией даже пронизано убогое жилище (с него мы начали), давящее своей тяжестью на сценическое повествование и действие. Если читатель еще не забыл, что мы в Театре кукол, напоминаю и объясняю – артисты не водят кукол из-за ширмы или из трюма, они в живом плане манипулируют с куклами параллельно драматической игре. Так вот: куклы танцующих женщин, привидевшихся Дон Кихоту в одном из эпизодов, выглядят впервые живо, пробуждают не только Дон Кихота, но и нас в зале. Этому способствуют и актеры масовых сцен **Владимир Золотарь**, **Софья Лапаева**, **Евгений Суманеев**, **Аделя Закирова**, **Александр Иванов**, **Дарья Кузнецова**.

Также выводит нас из сценографической клаустрофобии внезапный театр теней. Всегда эффектный прием тут сработал как спасательный круг – на стене внезапно появляется ожидаемая нами перспектива холмов Ла-Манчи,

фигурки Дон Кихота, других персонажей, дерущихся в таверне. Наконец-то фантазия на ее законной художественной территории как бы одушевила декорацию, высвободила свою семантику и начала изъясняться на родном языке. От театра кукол мы прежде всего ждем образного прорыва, недоступного другим видам и жанрам театрального искусства. Ждем, что наше обыденное сознание перестроится при виде принципиально иного зрелища – беспомощные куклы станут чудно и трогательно жестикулировать, в волшебном свете оживут предметы и мертвый инвентарь, и этот маленький мир будет способен поведать о большом – о вечных загадках жизни. И даже подыгрывать самим людям!

Да, так случилось, что среди немногих кукол – дракона, лошади и женщин в грёзах, были герцог и герцогиня в таверне, и они решили подыграть Дон Кихоту. И хорошо получилось: оконце на стене открывается как подвесной деревянный помост и на нем прилеплены лица и руки кукол; и те с возвышения, из замка смотрят и общаются с Дон Кихотом. Словом, есть в спектакле живые находки, пусть и локальные. Они важнее цветистых авторских деклараций, заявленных в аннотации к постановке: «В спектакле создается иллюзия фантома, видения, а интересный музыкальный и пластический ряды погружают в необычную атмосферу, особый мир».

Ах, оставьте вы эти фантомы! Театр (и театр кукол) сам по себе такой фантом, что не знаешь, что и как в нем сдвигается. Несмотря на сложности художественного порядка, новый «Дон Кихот» имеет не фантомный, а вполне осязаемый фундамент – идеи гуманизма, коими пронизан роман Мигеля де Сервантеса Сааведры. А сцена, пусть и маленькая посылно резонирует им в нашем железном веке.

Светлана КОЛЕСНИКОВА

«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ. ВЕНЕЦИЯ КАЗАНОВЫ — ПЕТЕРБУРГ ДЯГИЛЕВА»

Выставка Петербургского Музея театрального и музыкального искусства с таким загадочным названием в Шереметевском дворце на набережной Фонтанки стала кульминацией программы Международного фестиваля искусств «Дягилев P.S.», который проходил в Петербурге этой осенью в 13-й раз и был посвящен 150-летию со дня рождения Сергея Дягилева.

К каждому дягилевскому фестивалю все 13 лет создавалась новая выставка. В этом году был запланирован итальянский вернисаж «Каналетто и миф о Венеции»: 18 картин Джованни Канала по прозвищу Каналетто, работы Джакомо Гварди и Пьетро Лонги, венецианские театральные и карнавальные маски, костюмы эпохи Казановы, Гольдони и Гоцци (XVIII век). Но известные обстоятельства заставили итальянскую сторону отказаться от проекта. Директору Музея Наталье Метелице очень не хотелось расставаться с мечтой о Венеции. И выход был найден. Не зря же Петербург называют Северной Венецией не только из-за рек и каналов. В истории города было время увлечения Венецией. Это касалось живописи, поэзии, театра и называлось Серебряным веком русского искусства. Что касается театра этого периода, в Петербургском музее театрального и музыкального искусства собраны сказочные богатства. Много лет музей был связан с Италией и Венецией, где в 1992 году в Венецианском Палаццо Чини проходила выставка «Русский символизм. Сергей Дягилев и Серебряный век в искусстве». Может быть, отправной точкой для рождения идеи «Любовь к трем апельсинам» стало воспоминание о той выставке, плюс юби-

лей С.П. Дягилева, который обожал Венецию и Галантный век, увлекался Казановой; умер и похоронен в Венеции на православном кладбище на острове Сан-Микеле. На надгробном камне его слова: «Венеция — постоянная вдохновительница наших успокоений».

Во вступительной статье к каталогу руководитель проекта Наталья Метелица писала: «Эстетика комедии dell'arte, творчество Гоцци и Гольдони (итальянский театр XIII века) — пружина для новаторских поисков русского театра 1910-х годов и его титана Всеволода Мейерхольда. Петербургский «венецианец» искусствовед Аркадий Ипполитов вошел в кураторскую группу и предложил название «Любовь к трем апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева». («Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци — любимая пьеса Вс. Мейерхольда, которую он очень хотел поставить, но так и не поставил.)

Экспозиция — драма в четырех актах с прологом и эпилогом. Место действия — Петербург Серебряного века. Действующие лица и исполнители: художники, поэты, режиссеры, антрепренеры, les femmes fatales... О театре Серебряного века, о людях, одержимых духом венецианского XVIII века, определившим не только театральные, но и жизненные сюжеты и способы жизнетворчества».

Выставка расположилась в новых выставочных залах левого флигеля Шереметевского дворца, как будто специально для нее предназначенных — четыре зала, для каждого акта свой зал, высокие потолки. Художник Юрий Сучков, который много лет сотрудничает с музеем, погрузил залы в полумрак, высвечивая только экспонаты. Посетители оказыва-



Фрагмент экспозиции. Фото Е. Павленко

ются в каком-то ирреальном мире, «зачарованном царстве», где стены покрыты специальными тканями, у каждого акта драмы свой цвет; потускневшие, затуманенные зеркала множат изображения.

Пролог. Акт первый. Венеция в Петербурге Серебряного века

Пролог напоминает оперную увертюру, где обозначены все главные темы и сюжеты выставки. Как символ Венеции остов настоящей гондолы, парящий в высоте, картины итальянских художников XVIII века, на которых прекрасная праздничная Венеция. Не менее прекрасна старинная Венеция и ее обитатели на картинах русского художника **Федора Алексея**.

Гравюра **Иоанна Берка** для первого русского издания книги **«Воспоминания Джакомо Казановы»** 1907 года. В подлиннике многотомный роман-биография Казановы называется **«История моей жизни»**, где автор блестяще описывает картину Галантного века, в том числе бурную театральную жизнь Венеции и Парижа (1715–1789). Джакомо Казанова считался «символом эпохи: легкомысленным, удачливым, он остается вечно молодым, неотразимым, непобежденным, первым любовником всех времен и народов». Рядом два небольших портрета: молодой Джакомо Казанова работы его младшего брата известного художника **Франческо Казановы** и портрет молодого Сергея Дягилева работы **Константина Сомова**. В их характерах



Фрагмент экспозиции. Фото Е. Павленко

много общего. Сергей Дягилев влюбился в Венецию, в XVIII век, в Казанову, прочитав его «Историю», и увлек своих друзей, художников **Александра Бенуа**, **Константина Сомова** и других, с кем создал журнал «Мир искусства». В первом зале представлены картины «**Носы гондолы**» **Александра Головина**, «**Венецианский праздник**» и «**Китайский павлион**» **Александра Бенуа**, сюжет второй картины напоминает о венецианском приключении Казановы с монахиней, которая вела двойную жизнь монахини и содержанки. «Образ XVIII столетия для мирискусников слился с персонажем венецианца настолько, что, когда они произносили «галантный век», подразумевали — «Казанова» и наоборот. Эта связь сотворила в вообра-

жении особый город — Венецию Казановы, город волшебный, неуловимый, скользкий, таинственный и влекущий. Жизнь в нем пестра, легка, весела и меланхолична... Миф о Венеции, созданный в окружении Дягилева, представлял полную противоположность петербургской реальности», — пишет во вступительной статье к каталогу **Аркадий Ипполитов**. Что касается «петербургской реальности» в конце XIX века, как писал **Александр Блок** в поэме «**Возмездие**»: «В сердцах царили сон и мгла...», и от художественной жизни веяло затхлостью. Сергей Дягилев взорвал эту «петербургскую реальность» выставками молодых художников, причем, большинство из них обретут свою славу, создавая новую сценографию для нового театра.

Дягилевский вкус определил систему вкусов нового поколения, заявившего о себе первым номером журнала «Мир искусства» в 1898 году. Эта дата считается началом Серебряного века. Искусство ради искусства. Этому принципу Дягилев был верен всю жизнь, как большинство людей искусства Серебряного века. Пролог заканчивается картиной **Пьетро Лонги «Театральная сцена»** (1751–1752). Сюжет узнаваем, наверняка, это сцена из какой-нибудь комедии Гольдони. В то время Венеция была самым театральным городом Европы, где было больше театральных зданий и театральных трупп, чем в Париже и Лондоне, и где был самый знаменитый театральный скандал между К. Гоцци и К. Гольдони. Оба автора оказали большое влияние на новый театр, который зарождался в Петербурге.

Театр Серебряного века

Главный герой, режиссер **Всеволод Мейерхольд**, представлен знаменитым портретом **Бориса Григорьева** из **Русского музея**, где он изображен во весь рост в черной фрачной паре, в белой крахмальной рубашке с белой бабочкой и в белом жилете. Странная изломанная фигура, поднятые руки в белых перчатках. Застывшее, напряженное лицо. Это двойной портрет: рядом, но как будто чуть в отдалении, Мейерхольд в восточном костюме на красном фоне, в руках лук. Он целится куда-то в высоту. Картина была написана в 1916 году. Предчувствие беды. С молодым и смелым авангардистом Всеволодом Мейерхольдом, который ставил блоковский «**Балаганчик**», «**Шарф Коломбины**» **А. Шницлера**, «**Венецианских безумцев**» **М. Кузмина**, создавал новый театр, мы встретимся во втором и третьем «актах». А здесь, в первом, штрихи, намеки. Отдельной краской воспринимается картина **Льва Бакста** 1902 года «**Ужин**». Женщина в черном платье с бледным узким лицом сидит за столом в ресторане одна, что уже явля-

ется вызовом. Перед ней ваза с яркими оранжевыми апельсинами. Любой фрукт на картине обязательно символ. Может быть, апельсины понадобились художнику как яркая краска на темном фоне, а может быть, он напоминает о трех апельсинах, в которые был влюблен герой сказки К. Гоцци. Что-то в этой женщине есть от «**Незнакомки**» Блока.

Когда ты оказываешься в окружении этих полотен, а над тобой гондола, то начинаешь понимать, почему «Венеция XVIII века уже не только для художников и поэтов, но для всей петербургской богемы десятих годов XX века – мираж, но мираж настолько привлекательный, что он становится образцом для подражания, так, что реальность выстраивается по его образцу» (А. Ипполитов).

Особое место заняла на выставке картина **Сергея Судейкина** из цикла «**Моя жизнь**» 1916 года, где он изобразил петербургскую богему, людей, с которыми прожил жизнь. Безусловно, она ассоциируется с «Историей моей жизни» Казановы. Эти люди в большинстве своем узнаваемы, но художник превратил их в аллегорические фигуры и персонажей комедии дель арте. В центре картины зеркало, за ним горящая свеча, а над ними в поднятой руке **Ольги Глебовой-Судейкиной** маска. Она сидит в позе неоклассической танцовщицы. Маска, свеча, зеркало – образы Венеции XVIII века. Всех невозможно назвать. Слева от Ольги **Михаил Кузмин**, углубившийся в чтение каких-то записок; **Пьеро** с книжкой в руке – **Вс. Мейерхольд**, его псевдоним «**Доктор Дапертутто**» связан с маской из комедии дель арте, это маг-злодей, который крадет зеркальные отражения людей. Судейкин в биографической картине создал «выдуманный мир», как и Казанова в «Истории моей жизни», правда, по тому, как рассажены все персонажи, были заметны любовные интриги и дружеские связи, о которых судачил весь Петербург. По внутреннему сходству стиля жизни и стиля мышления Венеция XVIII века ока-



Фрагмент экспозиции. Фото Л. Григорьевой

залась близка стилю жизни художественной богемы Петербурга начала XX века. Двадцать лет Серебряного века Венеция и герои комедии дель арте занимали значительное место в художественной жизни Северной столицы.

Акт второй.

Арлекины Серебряного века

Во втором зале возникает ощущение, что ты попал на венецианский карнавал. Вокруг прекрасные Коломбины и Арлекины, иногда к ним присоединяется Пьеро на картинах Константина Сомова, **Михаила Бобышева**, Александра Бенуа... Два первых десятилетия XX века называют Серебряным веком арлекинад. Днем рождения настоящего арлекинского века стало **30 декабря 1906 года** — день премьеры

в Петербурге лирической драмы Александра Блока «Балаганчик» в постановке Всеволода Мейерхольда, декорации **Николая Сапунова**, музыка Михаила Кузмина. Абсолютным открытием были декорации Н. Сапунова. Он построил на сцене маленький театрик с традиционно поднимающимся первым занавесом, расписанным Л. Бакстом. Но был еще занавес. Когда он поднимался, в глубине, в центре было бутафорское бумажное окно, в которое хотел выпрыгнуть Пьеро (эту роль гениально играл Вс. Мейерхольд в длинной белой рубашке с очень длинными, до пола рукавами). Как вспоминали его партнеры, взмахами рукавов Пьеро выражал самые разные чувства. Музыка поэта М. Кузмина тоже была открытием для драматического спектакля, она была не фоном, а

участником спектакля. Все актеры были в полумасках. В этой постановке многое было впервые: необычное произведение, в основе сюжета которого история любовного треугольника: А. Блок, **Л. Менделеева-Блок** и **Андрей Белый** – Пьеро, Коломба и Арлекин. Причем, все находилось в зале, а Любовь Менделеева-Блок играла Коломбину, т.е. саму себя...

Вс. Мейерхольд всегда стремился разрушить границу между театральным и реальным миром. Его спектакль **1914-го** по «Балаганчику» и «Незнакомке» шел в Тенишевском училище. В антракте разбрасывали настоящие апельсины. К. Гоцци не отпуская Мейерхольда, издававшего журнал «**Любовь к трем апельсинам**» под именем Доктор Дапертутто с обложкой **Александра Головина**. На выставке – и обложка, и разворот журнала с рисунками. В этом втором зале много интересных материалов: афиша первого вечера **Студии Мейерхольда 12 февраля 1915 года**, в программе интермедии, этюды, пантомимы; афиша лекции Всеволода Эмильевича «**Театр**» (к истории и технике) в **Железнодорожном кружке г. Вильны 1907 г.**; карикатуры на Мейерхольда, очень смешные. Их было много – и шуточных, и злых в разных изданиях; афиша важного события – открытия кабары «**Дома интермедий**» **Товариществом актеров, писателей, художников и музыкантов во главе с Доктором Дапертутто**. На афише возлежит Арлекин в красном. **12 октября 1910 года** на первом вечере в этом кабаре состоялась премьера пантомимы по пьесе А. Шницлера «Шарф Коломбины». Режиссер Доктор Дапертутто, художник Николай Сапунов, музыка Михаила Кузмина. Та же команда, что и при постановке «Балаганчика» А. Блока. Но здесь развернулся новый сюжет – современная комедия дель арте. Как писал **Юрий Беляев**: «Рампы не было, сцена с залом соединялась лестницей, публика размещалась за столиками, представления служили сопровождением уженов, посетители кабары становились не-

вольными участниками этой «кошмарной, гофмановской свадьбы со смертельным исходом». На спектакль обрушились адепты чистой комедии дель арте, они увидели осовременивание и русификацию арлекинады, угрозу ее основе. Больше всех досталось Н. Сапунову за то, что соединял Венецию с Чухломой, «что во всякой эпохе он с фатальной неизбежностью попадал в родимый трактир, наткался на ярмарочную карусель и встречал с детства знакомые гоголевские «рылы». На самом деле оформление и костюмы к пантомиме «Шарф Коломбины» необыкновенно хороши: яркие, остроумные, ироничные. Трагическая смерть Николая Сапунова потрясла всех его друзей и коллег. Он утонул в Териоках на озере, пошел кататься на лодке. Большой компанией во главе с Мейерхольдом приехали по инициативе Любви Менделеевой на летний театральный сезон, который открылся 9 июня 1912 года. Играли пантомимы. Николай Сапунов готовил заключительный вечер. Ему было 32 года...

Третьей арлекинадой Мейерхольда была постановка пьесы Михаила Кузмина «Венецианские безумцы» (художник Сергей Судейкин), где автор, как и А. Блок, представил свою любовную историю, которую все знали. Тут в роли Коломбины была Ольга Глебова-Судейкина, Пьеро – поэт **Всеволод Князев**, который покончил с собой от безответной любви, а себя режиссер представил в роли Арлекина. Ольга Глебова-Судейкина, актриса, художница, изысканная дама была одним из символов Серебряного века. Она вписана в историю строчкой **Анны Ахматовой**: «Коломба десятих годов». На выставке «Любовь к трем апельсинам» она заняла особое место. Художник Юрий Сучков посвятил ей красиво оформленный эркер: в полукружье, завешанным белыми легкими занавесями, на постаменте стоит манекен в прекрасном платье Коломбины, которое Глебова-Судейкина сама сшила по эскизу мужа Сергея Судейкина. Пол-

ное ощущение, что это живая женщина, просто замершая на мгновение. Она стоит на фоне своего огромного фотопортрета знаменитого фотографа **Моисея Напсельбаума**. Он слегка размыт и как бы висит в воздухе. И все это великолепно раскрашено игрой света. Рядом сшитые ее руками игрушки — героини комедии дель арте. В Петербурге Глебова-Судейкина всегда была окружена поклонниками, а закончила свою жизнь в Париже в одиночестве и бедности...

На выставке есть раздел **«Хроника событий»**, поделенный на две части: события XVIII века и события Серебряного века. Первая дата в разделе XVIII века — дата рождения Казановы, в Серебряном веке — дата рождения Сергея Дягилева. Дягилев, увлеченный идеей создания балета на основе комедии дель арте для начала **Русских сезонов в Париже в 1909** году, мечтал создать балет, где действие происходит в Венеции XVIII века. Музыка писал **К. Дебюсси**. Но «Венецианский праздник» не удался. Между тем Арлекин и Коломбина давно заняли свое место на балетной сцене. А фотографии тех, кто танцевал эти партии, мы видим в экспозиции: **Анна Павлова** и **Михаил Фокин** в балете **М. Пети-па «Арлекинада»**; **Вера** и **Михаил Фокины** в балете **«Покрывало Пьеретты»**. М. Фокин не может расстаться со своим Арлекином и сочиняет балет **«Карнавал»** на музыку фортепианного концерта **Р. Шумана**. Для «Русских сезонов» 1910 года Дягилев покупает балет Фокина и Бакста, который имеет оглушительный успех и навсегда остается в репертуаре Сезонов и театра **«Русский балет Дягилева»**. Описывая впечатление от парижской премьеры «Карнавала», один критик писал, что был очарован парочкой Арлекин-Коломбина (**Тамара Карсавина** танцевала Коломбину), что их нежные танцы — поистине, какой-то диалог, полный неизъяснимой «блоковской» прелесть. Вообще, лирические чары «Балаганчика» не раз вспоминались при виде «Карнавала». Какие бы арлекинады не

появлялись, обязательно будет влияние «Балаганчика». Два фокинских шедевра — «Карнавал» и «**Петрушка**» **Стравинского** никогда не сходили со сцены «Русского балета Дягилева».

Акт третий.

Езда в Остров Любви. Опыт жизнетворчества

Остров Любви в нашей истории — Петербург, который благодаря всем героям Серебряного века, кому посвящена выставка «Любовь к трем апельсинам», в этот короткий промежуток времени — 20 лет — приобрел для узкого круга эстетов сходство с Венецией XVIII века времен Гоцци и Гольдони, а значит, с Венецией Казановы. В театре, а у кого-то и в жизни, соединились миры реальный и воображаемый. Возникло много различных комбинаций: эротизм с мистической прошивкой, культ театральности и венецианский миф. Возникло много теорий. На выставке — красочные обложки двух книг: Всеволода Мейерхольда «Театр» 1913 г. и **Н.Н. Евреинова «Театр для себя» 1915** г. По Мейерхольду, театр не подражание жизни, а высшая ее форма. Театральность становилась синонимом жизнетворчества. Мы получили возможность узнать про загадочную жизнь посетителя знаменитых петербургских кабаре **«Бродячая собака»** и **«Привал комедиантов»**. В «Бродячую собаку» регулярно ходили поэты, писатели, художники, артисты. Любовь Менделеева и Анна Ахматова, очень любила там бывать балерина Тамара Карсавина. У кабаре был свой гимн, написанный М. Кузминым, который за особые заслуги был награжден Орденом Собаки. Сам орден и свидетельство о жаловании его кавалером сохранились и можно увидеть их в витрине. Сохранилось даже меню, очень скромное, но фирменное блюдо: собачьи битки с картофелем. Кабаре «Бродячая собака» было открыто **«Художественным обществом интимного театра» 31 декабря 1911** года, в подвале были сделаны росписи **Н. Кульбиным** и **С. Судейкиным**. Закрылось оно 3 марта 1915 года. Ему на сме-



Фрагмент экспозиции. Фото Л. Григорьевой

ну **18 апреля 1916 года** пришло кабаре «Приют комедиантов». На открытии играли «Шарф Коломбины».

Прикосновение к этой жизни, о которой написано много воспоминаний, существует столько легенд, безусловно, увлекает. Это особый образ жизни, которого не будет уже никогда. Но, может быть, главное в этом зале — необыкновенно яркие, мощные и даже ироничные работы Сергея Судейкина. Это эскизы декораций и костюмов к спектаклю Вс. Мейерхольда по комедии М. Кузмина «Венецианские безумцы». Выписано все так точно, так подробно, что кажется, будто это совсем не декорация, а картина очень красивого города. А какие яркие многослойные и женские, и мужские костюмы. Сколько фантазии! Настоящая мощная современная живопись.

Главный герой третьего зала — выдающийся художник и грандиозная личность Сергей Судейкин.

Акт четвертый. «Маскарад». Время закатов

Этот зал выставки посвящен знаменитой постановке драмы **М.Ю. Лермонтова «Маскарад»** Всеволодом Мейерхольдом в Александринском театре (художник **А. Головин**, композитор **А. Глазунов**). Премьера спектакля состоялась **25 февраля 1917 г.** Дата начала Февральской революции считается концом Серебряного века.

Когдаходишь в этот зал, попадаешь совсем в другой мир. Удивительное сочетание глубокого, мрачного цвета стен, тревожной тихой музыки, игры света и тени и ярких, солнечных красок голливудских эскизов декораций и маскарад-

ных костюмов гостей. Как противовес, костюм Неизвестного на манекене — высокая злобещая фигура в черном с лиловым плаще, укутанная черным покрывалом голова и белая маска на лице (впервые экспонируется подлинный костюм Неизвестного, не премьерный, но 1918 года). Этот Неизвестный стал кульминационной точкой четвертого зала. Конечно, невозможно не обратить внимание на режиссерский экземпляр текста «Маскарада» с пометками самого Мейерхольда, на фотографию главных героев спектакля: **Юрий Юрьев** (Арбенин) и **Нина Коваленская** в роли Нины.

Именно сюда создатели выставки поместили прекрасный портрет молодого Всеволода Мейерхольда работы А. Головина. Всеволод Эмильевич в белой рубашке, красной феске, с черной бабочкой сидит перед зеркалом, где отражается его вдохновенное лицо...

Впервые представлена на выставке работа ученика Студии Мейерхольда **Владимира Дмитриева**. Небольшой эскиз: ночь, ветер, заваленная снегом петербургская набережная, сквозь ветер и снег бежит человек в черном пальто. Опознать человека нетрудно. Картина называется «**Мейерхольд, уходящий в ночь**». Это одна из картин цикла, написанного художником в 1940 году. Небольшая картина производит очень сильное впечатление.

Как послесловие — большой стенд «**Действующие лица**». Это своего рода программка того спектакля в четырех актах, который мы посмотрели, путешествуя по выставке. Под каждым портретом даты жизни, высказывания современников и т.д. Среди других, портрет Всеволода Эмильевича Мейерхольда: театральный режиссер, актер, педагог. 1974 г. Пенза — расстрелян 2.02.1940. Москва. И всё.

Под портретом молодой Анны Андреевны Ахматовой читаем: поэт. 1889. Одесса — 1966. Домодедово. Московская область. Слова Иосифа Бродского: «Именно эта тоска конечного по бесконечному и объясняет повторяемость любовной темы в ахматовских стихотворениях, а не

конкретные перипетии. Любовь и на самом деле стала для нее языком, кодом для регистрации сообщений времени... Ибо предметом ее интереса была не ее собственная жизнь, но время, как таковое...»

Выставка «Любовь к трем апельсинам» расположилась в Полярном флигеле Шереметевского дворца рядом с **Музеем Анны Ахматовой**, ее квартирой, на выставке есть вещи из ее дома. Это соседство создает особое настроение.

Как писал в своей статье Аркадий Ипполитов, действующие лица выставки «Любовь к трем апельсинам» — люди Серебряного века, Серебряный век утратившие: «Никто не прочувствовал и не выразил это так глубоко и точно, как Анна Ахматова в «Поэме без героя». В новогоднюю ночь к ней, героине Серебряного века, оставшейся в заснеженном, голодном, холодном блокадном Ленинграде, из прошлого приходит толпа призраков... Законченная в 1962 году поэма, действие которой происходит в 191 году, вызывает из мрака забвения тени Серебряного века, сотворившего особую, чисто петербургскую Северную Венецию. Определение Готье, казавшееся парадоксом самому автору, перестает быть метафорой, обретя смысл точного соответствия».

P.S. В создании выставки «Любовь к трем апельсинам» участвовали: куратор, руководитель проекта Наталья Метелица, приглашенный куратор Аркадий Ипполитов, все сотрудники выставочного отдела и фондов, сокураторы: **Ирина Климовицкая** и **Ольга Краева**, кураторы: **Татьяна Власова**, **Наталья Литвинова**, **Александра Штаркман**. Дизайн выставки: Юрий Сучков. На выставке представлены экспонаты из 19 музеев. Издан очень красивый каталог, статьи в котором представляют собой серьезные научные исследования театрального Серебряного века Петербурга.

Мая РОМАНОВА

Фото предоставлены

Музеем театрального и музыкального искусства

«И ЖИТЬ ДО СКОНЧАНИЯ ВРЕМЕН!»

Почему-то происходит так, что мы часто вспоминаем любимых артистов, сравнивая нередко с сегодняшними героями, которые поголовно именуются «звездами». Но в юбилейные даты наших кумиров память еще более обостряется: в ней всплывают особенно дорогие эпизоды спектаклей, фильмов... И складывается единая мозаика неповторимого прошлого, в котором эти прекрасные талантливые люди создавали поистине звездные образы, а ты был счастлив тем, что можешь глубоко пережить их чувства, проникнуться их мыслями не просто наблюдая, а полностью погрузившись в происходящее как будто с твоим непосредственным участием...

Замечательному артисту **Александр** **Сергеевичу Лазареву** в январе наступив-

шего года исполнилось **85** лет. И уже почти двенадцать лет его нет. Но время от времени по телевидению показывают фильмы с участием Александра Лазарева, одними из самых любимых зрителями старших поколений остаются «**Еще раз про любовь**», где артист сыграл роль физика по имени **Электрон Евдокимов**, и пронзительные **чеховские «Цветы за поздадые»** (доктор **Топорков**). Каким-то непостижимым образом удалось артисту создать образы красивых, преданных делу, казалось бы, истинных мужчин совершенно разных эпох: советского ученого, для которого не существует ничего, кроме науки, и бывшего крепостного, выжившего на врача. Поняв, что княжна влюблена в него, Топорков просит ее руки, требуя значительного приданого. По-

Кадр из х/ф «Еще раз про любовь». Наташа — Т. Дороница, Электрон — А. Лазарев





«Бег». Корзухин — В. Самойлов, Хлудов — А. Лазарев

лучив отказ, женится на богатой купчихе и только спустя время, услышав признание смертельно больной девушки, осознает свою ошибку, отправляет ее лечиться за границу, где она вскоре умирает. И его столь поздно осознанное ощущение, что самое главное в жизни прошло стороной, эхом отзывается в последних кадрах фильма «Еще раз про любовь», когда Евдокимов, узнав о гибели стюардессы Наташи, идет по бульвару. Его облик, походка — все словно кричит о том, что глубину потери еще предстоит осознать очень долго. Может быть, всегда...

Судьба была щедра к Александру Лазареву, он проявился в профессии настолько самобытно, что почти о каждой его роли на сцене и на экране (а их трудно даже просто перечислить!) можно вспоминать долго, подробно, смакуя эпизоды, складывая их в многоцветную мозаику таланта. Подлинного, под силу которому было очень многое.

22 года назад в книжной серии «**Звезды московской сцены**», в томе, посвященном **Театру имени Вл. Маяковского**, был опубликован очерк замечательного театроведа, завлита Маяковки, **Виктора Дубровского** об Александре Лазареве. К времени выхода книги Лазарев сыграл более **20** ролей в кинематографе, на телевидении и около **50** на сцене. Коротко обозначив название лишь некоторых фильмов, таких, как уже названные, и «**Через тернии к звездам**», «**Демидовы**», «**Семнадцатый трансатлантический**», «**Челюскинцы**», «**По главной улице с оркестром**» и телевизионные сериалы «**Мелочи жизни**», «**Вызываем огонь на себя**», Дубровский сосредоточил свой анализ на двенадцати театральных ролях, по его мнению, «наиболее значительных, достаточно полно раскрывающих творческую индивидуальность артиста».

Александр Сергеевич Лазарев вступил в прославленную труппу руководимого **Ни-**



«Человек из Ламанчи». Санчо Панса — М. Филиппов, Дон Кихот — А. Лазарев, Альдонса — Т. Доронина

колаем Охлопковым театра после окончания Школы-студии МХАТ и оставался верен этому коллективу всю свою жизнь. Лазарев играл самые разные, ни в чем не схожие между собой роли: **Виктора** в «Иркутской истории» и немецкого офицера **Шеринга** в «Перебежчике», **Часовникова** в «Океане» и генерала **Варравина** в «Смерти Тарелкина», поставленной **Петром Фоменко**, **Хлудова** в «Беге» и **Константина** в «Детях Ванюшина», еще многих и многих героев, которых наряду с яркой внешностью отличали и психологически точные оттенки характеров. Названные и неназванные роли были еще до той, которая в восприятии значительного количества зрителей полностью слилась с человеком, артистом, сумевшим искренне и напряженно прожить в пределах одного спектакля жизнь великого автора и судьбу созданного им образа.

В 1970 году **Андрей Гончаров** начал репетиции мюзикла (столь непривычного

для советского зрителя в ту пору жанра) «Человек из Ламанчи», выбрав на роль **Сервантеса–Дон Кихота** Александра Лазарева. Сложнейшие репетиции, включая занятия вокалом и пластикой, длились два года. Спектакль долго шел с неизменным успехом, каждый раз поражая зрителей изобретательностью режиссера, мастерской игрой артистов (**Санчо Панса – Евгений Леонов**, а позже – **Михаил Филиппов**) и, в первую очередь, фантастической цепочкой внутренних перевоплощений Александра Лазарева: из рассудительного и ироничного Сервантеса он почти мгновенно преобразился в неистового рыцаря, готового сражаться за свои идеалы.

Я иду, ибо кто-то должен идти

За всех и себе на беду!

Это я, Дон Кихот,

Человек из Ламанчи,

Зовите меня,

Я приду!



«Кин IV». Георг IV — И. Костоловский, Эдмунд Кин — А. Лазарев

*Я живу,
Буду жить,
Не желаю иначе —
За всех и себе на беду!
Слава моя, как звезда,
Будет высокой всегда*

— эти слова сливались с личностью произносившего их, потому что иначе и быть не могло: горящие глаза, из которых, казалось, искры летели в зал; высокая фигура вытягивалась в воображении едва ли не до колосников. Перед нами представлял тот, кто не по литературоведческому определению, а по самой сути своей становился Вечным Образом, пробуждая в душе каждого, независимо от возраста, уснувшие в душе великие мечты или даже прежде не знакомые. Человек из Ламанчи в созданном Александром Лазаревым образе вырастал до великого символа жизни «за всех и себе на беду». Символа наивного, для кого-то, скорее всего, смешного, но жизненно необходимого, которое ко времени рождения спектакля

многим становилось уже неведомым, придуманным. Благодаря артисту, спектакль словно зажигал в душе каждого костер, которому суждено было в ком-то ярко вспыхнуть, в ком-то — медленно угасать, как точно отметил Андрей Александрович Гончаров, «одонкихочивая» зрительный зал. «Работая над этой очень дорогой для себя ролью, — говорил Гончаров, — Лазарев воспитал в себе одержимость. Утвердил. Теперь это и его собственная черта». И, кажется, слова обета Дон Кихота:

*Мечтать — пусть обманет мечта.
Бороться, когда побежден.
Искать непосильной задачи
И жить до скончанья времен!*

— стали обетом, девизом самого артиста. Во всяком случае, герои его, получая самую различную окраску, от комедийной до трагедийной, были они наивными мечтателями или сознательными борцами, неизменно были одержимы, горячи в своих проявлениях, запоминаясь на долгие десятилетия.

В одном из интервью, отвечая на вопрос, хотел ли Лазарев, чтобы его сын продолжил актерскую династию, артист сказал, что объяснил Александру Лазареву-младшему: «Хочешь стать настоящим актером, знай, это опасно для жизни. Потому что все чувства, интимные мысли настоящий актер выставляет на потребу публике и, заметь, сам получает от этого удовольствие. Но не каждому удастся исполнить этот душевный стриптиз, раскрыть сердце, душу, выложить на стол все кишки. А если удастся, организм может не выдержать».

И эту свою одержимость профессией, неизменную верность ей Александр Сергеевич умел проявить даже в образах, очень далеких от идеалов. По его признанию, он очень любил комедийный жанр, с удовольствием играя подобные роли на сцене и на экране, что добавляло нечто очень важное в психологическом раскрытии характера: высокий стройный красавец и... столь недалекий или глупо-расчетливый ум!..

В спектакле «**Плоды просвещения**», поставленном Петром Фоменко спустя почти два десятилетия после «Смерти Тарелкина», где блистательный красавец **генерал Варравин** изощренно и коварно разоблачал Тарелкина и пытками выведывал у него, куда пропали бесценные (явно компрометирующие) документы, Александр Лазарев сыграл барина **Леонида Федоровича Звездинцева**, одержимого спиритизмом и увлеченно, страстно вовлекающего в круг своего безумного служения этой идее всех окружающих. Виктор Дубровский справедливо назвал фанатизм Звездинцева-Лазарева в этом спектакле «сродни святой одержимости Дон Кихота». Наверное, столь смешным, напыщенным и нелепым, с взъерошенным клоком волос и почти безумными горящими глазами, артист не был никогда прежде! В спектакле, решенном режиссером гротесково, броско, тем не менее, не терялся психологический аспект — каждый характер был в своем проявлении обоснован, отточен до мелочей.

«Смех лангусты». Сара Бернар — С. Немоляева, Жорж Питу — А. Лазарев



По какой-то неясной причуде памяти рядом с Звездинцевым всплывает сыгранный Александром Лазаревым Хлудов из булгаковского «Бега»: наверное, не только самая насыщенная трагизмом, но и самая сложная по внутренним противоречиям и сомнениям роль. И слово вновь перед глазами возникает финал: медленно распрямляющаяся согбенная высокая фигура и впервые с самого начала спектакля живой, осмысленный взгляд человека, победившего болезнь. И твердо осознающего, что ждет его после возвращения...

В ряду незабываемых — и роль **Лавра Мироныча** в «**Последней жертве**» **А.Н. Островского**. При каждом появлении этого персонажа на сцене в сопровождении дочери в зале стоял просто стон от хохота! А с пафосом, в глубокой задумчивости произносимая Лазаревым фраза: «Здоровье Папы Римского внушает опасения», — вошла в обиход тех, кому довелось видеть этот спектакль, как неизменная нелепая цитата невпопад. А с каким наслаждением произносил он, сопровождая едва ли не каждое название блюд и напитков выразительными жестами, свой заказ в ресторане. А как менялся не только облик Лавра Мироныча от эпизода к эпизоду: от амбициозного и от того еще более жалкого племянника богатого купца до вполне уважаемого господина в последней сцене...

Поистине блистательной была и роль **Эдмунда Кина** в спектакле «**Кин IV**». Король сценических подмостков далеких времен предстал в исполнении Александра Лазарева подлинным королем современной сцены, любимцем публики, властителем ее дум и чувств. Широко используя в создании образа свое мастерство, артист легко, естественно, почти незаметно переходил от одного состояния к другому в отношениях порой с одними и теми же, порой с разными персонажами, каждое из них очерчивая определенными оттенками. И заставляя задуматься над своими словами в одном из интер-

вью: «Театр — это маленькое государство. В нем сконцентрированы такие человеческие отношения, что, взрываясь, они могут тебя ранить, от них может лопнуть сердце. В общем, театр есть театр». Эти слова в равной мере можно отнести и к роли Эдмунда Кина, и к артисту Александру Лазареву.

... Прошли десятилетия, промелькнули годы, забываемое — осталось. Наступил 100-летний юбилей Театра имени Вл. Маяковского. Недавно возглавивший коллектив **Егор Перегудов** предложил артистам составить спектакль «**Истории**» из фрагментов ролей, когда-то сыгранных или воплощенных лишь в мечтах. Первой же сценой стал отрывок из «**Смеха лангусты**», поставленного много лет назад **Сергеем Яшиным** для **Светланы Немоляевой** и Александра Лазарева. Это был сильнейший момент юбилейного представления: актриса играла Сару Бернар, погруженную в написание своих воспоминаний, а ее секретарь Жорж Питу должен не просто записывать за ней, но сыграть каждого, о ком она вспоминает: мать, настоятельную монахиню, американского импресарио Жаррета, Оскара Уайльда, мужа. Поначалу сопротивляясь, Питу постепенно втягивается в игру... Это был замечательный спектакль, но Александра Лазарева нет, и Светлана Немоляева решила воспользоваться записью его голоса. Эффект был не просто трогательным, а по-настоящему волнующим: звучал в ответ репликам Сары Бернар забытый голос Лазарева, на экране, словно из тумана то появлялись, то исчезали очертания схожей с артистом фигуры, и казалось — перед нами вновь возникало увиденное и пережитое когда-то.

Театр есть театр — в этих простых словах скрыто гораздо больше, чем нам порой представляется. И память наша дорожит каждой возможностью хоть на короткое время вернуться туда, куда возврата нет.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ

Не прошло и пяти лет с момента публикации на страницах журнала «Страстной бульвар, 10» очерка о **Наталье Михайловне Садовской**, приуроченного к ее дню рождения, торжественно отмеченного в **Центральном доме актера на Арбате**. Цифру на вечере и в публикации решили не объявлять, но о том, что она значительна (теперь скажем — **90**), читатель мог догадаться по первому же абзацу. Напомним его: «Жизнь Натальи Михайловны Садовской похожа на театральный роман. В год, когда отмечается **200-летие** со дня рождения Прова Михайловича Садовского-старшего и, следовательно, знаменитой **династии Садовских**, у правнучки великого артиста — круглая дата... Поставим здесь многоточие, обойдемся без уточнений, останемся джентльменами и произнесем в адрес нашей героини неизменное: «Время над Вами не властно!»».

Следующий абзац — внушительный по размерам — тоже повторим: «Дом Натальи Михайловны, что на улице Медведева, в самом центре Москвы, похож на филиал Центрального театрального музея имени А.А. Бахру-

шина. Здесь, когда хозяйка свободна от лекций в **хореографическом училище имени Л.М. Лавровского**, где читает курсы истории мирового театра и балета, и в ее календаре не помечена дата визита в театр — Большой или Малый, Вахтангова или Ленком etc., когда она не уезжает отдыхать в любимое **Щельково**, не занята организацией фестивальных программ в **Якутске** или **Казани**, за большим круглым столом Садовских, что «помнит» **Шаляпина**, **Собинова**, **Ермолову** и великих актеров прошлого, под большим старинным абажуром собираются представители театральной Москвы и театральной России. Посидеть за чашкой чая, выпить наливки или водочки из старинных рюмочек, обсудить последние новости, посмотреть фрагменты новых спектаклей, спеть, наконец, пару-тройку оперных арий или романсов, — заведено Садовскими однажды и навсегда, и Наталья Михайловна семейному распорядку не изменяет. Так было при прадеде, так — в семье бабушки и дедушки — знаменитых **Ольги Осиповны** и **Михаила Прововича Садовских**, так — при родителях шестерых детей, из коих остались



Наталья
Садовская.
Щельково



Ван Клиберн
и Наталья Садовская

четверо — три сестры и один брат. Как в чеховском семействе Прозоровых. Брат стал актером Малого театра, а сестер отдали в хореографическую школу при Большом театре: время было трудное, а там — пансион и догляд. Но младшая Наташа хотела стать актрисой и — стала. С шестимесячного возраста она снималась в фильмах «Приключения Аркашки» (1929), «Рваные башмаки» (1933), «Борьба продолжается» (1938), «Весенний поток» (1940), «Мичурин» (1948). Будучи ученицей балетной школы, без всяких проб была утверждена на роль **Герды** в «Снежной королеве». Павильонные съемки прошли в Москве, а для натуральных — группа, куда входили актеры **Ксения Тарасова** (Снежная королева), юный **Всеволод Ларионов** (Кай), **Янина Жеймо** (Маленькая разбойница) и **Юрий Любимов** (первая, но, увы, не состоявшаяся роль в кино будущего создателя знаменитой «Таганки») 17 июня 1941 года выехала в Ялту. Снять почти ничего не успели — через пять дней началась война.

Собственно, в оба абзаца надо внести поправки, и сделать это так же трудно, как и

переписать их наново. В первом следовало бы убрать фразу «Время над Вами не властно!», потому что человек может, как кажется, бороться с любыми обстоятельствами и их преодолевать, но время, которым он способен управлять, в один момент все-таки побеждает его и берет свое, и эту горькую «победу» невозможно отменить: **12 января 2023 года** Натальи Михайловны не стало, а через три дня ее похоронили на Пятницком кладбище Москвы — в семейной могиле Садовских... Во второй абзац закралась топонимическая ошибка, и ее Садовская, прочитав опубликованный в 2018-м текст, благодушно простила: «Да, жила сначала в Старопименовском, потом там же, но по улице Медведева, а с 93-го “вернулась” обратно вместе с очередным переименованием — тут целая грамота и надо быть настоящим почтальоном, чтобы не напугать адрес».

Теперь дом в Старопименовском опустел, династия Садовских прервалась. Впрочем, и то, и другое относительно — время не властно над памятью, пока есть те, в чьих сердцах она живет и благодаря кому передается новым поколениям. В родовом доме Садовских



Наталья Садовская

всегда ставили живую елку — под потолок, и непременно украшали ее ангелом. Так было в Мамоновском переулке, где Садовские квартировали до революции, так и в Старопименовском, куда переехали «свидетели и судьбы» — старинные часы, подаренные когда-то **Леонидом Собиновым** Елизавете Садовской; круглый дубовый стол, за которым собирались именитые гости; многочисленные фотографии и портреты, из коих самый большой — Ольги Осиповны Садовской, бабушки Натальи Михайловны, знаменитой актрисы, почитаемой драматургом **Островским**, певцом **Шляпиным** и всей театральной Москвой. Все — на месте, и здесь, где обитает рождественский ангел и куда находит дорогу «настоящий почтальон», непременно будут вспоминать хозяйку дома виолончелист Большого театра **Петр Кондрашин**, ее племянник, ее друзья, и среди них — **Лия Лучникова**, инициировавшая создание документального фильма «**Наталья Садовская. Моя театральная площадь...**», и многие другие.

Вспомним и мы — то, что не прочтешь в очерках и записках, не увидишь в кино.

Вспомним так, как вспоминают дорогих сердцу людей, чтобы не утратить, не затерять их живого облика, характера, естества, пока они не стали легендами. Пригодится — потомкам.

Наталья Михайловна Садовская была человеком жадным до искусства. Она принадлежала к той плеяде артистических натур, коим было дело решительно до всего, что происходило в сферах, имеющих отношение к их профессии. Литература и чтение, музыка и музицирование, живопись и вернисажи, история и музеи, театр и премьеры — круг поистине необозримый, но обязательный для самосовершенствования — как хлеб насущный. Многие из того, что Садовская усваивала на «соседних» с балетом территориях (танцевала в **Большом театре** больше **20-ти** лет, потом окончила **театроведческий факультет ГИТИСа**, выступала как критик), так или иначе входило в ее продюсерскую деятельность — помогало формировать фестивальные программы, выстраивать и режиссировать монографические концерты, работать с исполнителями.

Однажды случай свел ее в Кремлевском



Ли́ра Габышева, Влади́мир Васи́льев, Ната́лья Садовская

дворце с **Юрием Петровичем Любимовым**, главным режиссером **Театра на Таганке**. Шел 1971 год, на **«Гамлета»** с **Высоцким** попасть практически невозможно, и Садовская тщетно обзванивала друзей с просьбой хоть как-нибудь — «на постоять» — устроить ее к Любимову. А тут он сам. Нужды нет, что не виделись они ровно 30 лет — со съемок первого в СССР цветного фильма «Снежная королева», чью судьбу решила начавшаяся война — законсервировали и не досняли. Наталья Михайловна пустилась с места в карьер: «Здравствуйте, Юрий Петрович!» Любимов насторожился и сухо кивнул. «Не пугайтесь! Я — Ваша Герда. А Вы — мой Волшебник. Тридцать лет назад Вы держали меня на коленях!» На следующий день «почтальон» принес в Старопименовский два билета на «Гамлета» — в первый ряд.

Старопименовский друзья Натальи Михайловны за глаза называли Гостеприимновским — дневали и ночевали здесь, когда хозяйка дома гастролировала от Госконцерта с театральными бригадами по **Иордании** и **Индии**, **Франции** и **Японии**, проводила фестивали балета — всех не счастье: в **Казани**, **Нижнем Новгороде**, **Минске**, **Перми**, **Якутске**... В последнем уже в новом ве-

ке на придуманном ею фестивале **«Стерх»** во время спектакля **«Жизель»** блистательный танцовщик из Татарского театра имени Мусы Джалиля **Нурлан Канетов** повредил ногу и не смог выйти на сцену, чтобы закончить спектакль. Дело шло к финалу, и финал грозил омрачить безукоризненно спетую песню о всепобеждающей силе любви. Жизель, спасавшая любимого весь второй акт (танцевала прима Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко **Наталья Ледовская** — ее с Канетовым поставила в дуэт сама Садовская), оставалась одна. Наталья Михайловна, поняв в чем дело, тут же схватилась со своего места в партере и в считанные секунды оказалась за кулисами... На сцене появился недавно потопленный в холодном озере мстящими за измену виллисами — умершими до свадьбы невестами — лесничий Ганс (артист Большого театра **Анатолий Петухов**) и стал молить Жизель о пощаде: сцена, проведенная в сценической истории шедевра романтической хореографии в первый и последний раз, вызвала потоки слез и бурю эмоций в зрительном зале. Садовская же, улавлив детали отъезда травмированного Канетова, вынула ключи от квартиры в Старопименовском и вручила их артисту: путь в



Наталья Садовская

Казань через Москву, а большую ногу должно пару-тройку дней поберечь!

Москва театральная была знакома Наталье Михайловне во всех красках и подробностях, она смотрела все новинки, знала всех актеров — что в драме, что в опере, что в балете... Потом, обосновываясь, скажем, в Казани, на руководимом ею фестивале классического балета имени **Рудольфа Нуреева** (каждым маем — и не менее двух недель) не пропускала ни одной утренней репетиции, ни одного вечернего спектакля и при обсуждении спектаклей поражала всех своим панорамным зрением. Артисты подчас робели — в зале сама! А она, радуясь и печалясь, восхищаясь и брюзжа, все стремилась к совершенству: чтобы ни одной помарки в партии, ни одного «пустого места» в роли — будто танцует сама. Однажды вспомнила историю о том, как репетиторы Большого театра обратились к **Елизавете Павловне Гердт** с просьбой присмотреться к начинающей артистке: «Елизавета Павловна, она похожа на Уланову, и в ней что-то есть!» Та посмотрела: «Да. Что-то есть... Но чего-то и нет...» Это «чего-то и нет» в общении с Садовской на фестивалях, особенно, в последние годы, когда Казань стали жаловать своими визи-

тами зарубежные примы и премьеры, стало своеобразным паролем. Соплеменница **Улановой, Семеновой** (у нее училась в старших классах Московского хореографического), **Плисецкой**, Садовская по достоинству оценивала технические изыски балетных звезд, но зачастую одного ее — говорящего — взгляда в сторону от сцены хватало, дабы понять впечатление: «Что-то есть... Но чего-то и нет...» Есть техника, но нет души, душой исполненного полета, какому ее, Садовскую, учили в университетах и к чему она призывала уже своих учеников неизменно.

В доме по Старопименовскому переулку все, о чем вспоминается, претворено в самой атмосфере и самом настроении, заданными хозяйкой. Живые детали памяти о ней важны и в том или ином виде сохраняются там, где стол и рояль, часы и портреты, абакур и ангел на новогодней елке продолжают незримо слагать мелодии любви, счастья и полета души. К ним присоединятся волшебная виолончель Петра Кондрашина и радостные возгласы восхищенных не смолкаемой музыкой дома друзей.

Сергей КОРОБКОВ

Фото Александра НАЗАРОВА и из архива автора

ГОД БЕЗ ОЛЬГИ РАСКАТОВОЙ

11 декабря 2021 года ушла из жизни актриса **Ивановско-го театра драмы Ольга Раскатова**. Актриса, которую называли «наследницей по прямой»: ее отец — народный артист СССР **Лев Раскатов**. Актриса, без которой до сих пор нельзя представить себе Ивановскую драму. Актриса, которую так любит зритель. Актриса с непростой женской, но такой счастливой актерской судьбой.

Она всегда была окутана тайной. Холодной — с одной стороны. С другой — такой теплой и манящей. И эту тайну никогда не хотелось разгадать, выведать, спросить у кого-то: а что там — за завесой этой тайны. И это так по правилам Настоящего Театра с большой бук-

вы. Когда жизнь и сама личность Артиста — тайна. Которая так и должна остаться неразгаданной.

Ах, как Она пела Вертинского! И я, совсем еще юный, впервые услышал это: «Я сегодня смеюС над собой...» в Ее исполнении. В Ее манере. Слегка на надрыве, чуть больше, чем другие, порой нарочито, но все-таки так органично как никто другой. У Нее была своя, особенная органика. Наверное, в этом тоже состоит Ее тайна.

В последнее время она была мало занята в репертуаре. О чем, конечно же, говорила с грустью и легкой ноткой ностальгии. Ностальгии по тем десяткам сезонов, когда была ведущей актрисой. Когда каждая роль — главная. Когда Оль-

Ольга Раскатова



С отцом Львом Раскатовым





«Страсти в стиле диско». Юлька — первая роль актрисы



«Король Лир». В роли Гонериллы

га Раскатова, совсем юная, из **Ярославля** после окончания училища рванула в холодный и чужой **Мурманск**. Чтобы доказать: я сама, я — актриса, а не папина дочка, которую всегда под свое крылышко примет родной театр, где выросла. Где с малых лет сидела за кулисами так, что еще одно движение, и зритель увидит ее. Маленькую девочку Олю, которая шепчет вместе с актерами текст. Слово в слово. Потому что знает наизусть спектакль. А актеры ей подыгрывают — корчат гримасы, пока зритель не видит...

А потом в Мурманск на гастроли придет театр ее детства. И она вместе с ним вернется в Иваново. Уже в качестве актрисы этой труппы. И будут «Страсти в стиле диско» — спектакль, который взорвал театральное пространство страны. Спектакль, в котором она, конечно же, главная героиня. Спектакль, с которого у актрисы Раскатовой всё и началось.

От юной, честной, смелой, дерзкой **Юльки** в «**Страстях в стиле диско**» до **Аркадиной** в «**Чайке**». Одной из последних ролей, которую называла любимой. И всё в ее Ирине Николаевне было так по-настоящему. Так точно. И так она попадала в нерв чеховских «между строк». Вот где ее особая манера, особая органика сошлись с режиссером. Такое, пожалуй, было только в ту пору, когда работала в спектаклях **Игоря Южакова**. Режиссера. Мужа. Он взрастил Раскатову как актрису и как человека. Она сама так говорила практически в каждом интервью. «Когда его не стало — у меня земля из-под ног ушла». Все-таки она была его актрисой. А он — ее режиссером.

«Отец после премьеры вбежал ко мне в гримерку. Обнял меня так, что кости мои трещали и повторял: мое, мое! Вот тогда я и поняла, что как актриса я чего-то стою!» В каждом интервью ее спра-



«Девичник над вечным покоем». В роли Люсиль

«Чайка». Тригорин — А. Бульчѳв, Аркадина — О. Раскатова





«Бальзаминовъ». Павла Петрова — Л. Храмцова, Сваха — О. Раскатова, Бальзаминов — М. Богданов.
Последняя роль актрисы

шивали про отца. Давал ли советы? Прислушивалась ли? «В молодости меня, если честно, мало интересовало его мнение», — с грустной улыбкой говорила Ольга и рассказывала историю про то, как «кости трещали» и как «мое, мое!».

Она никогда не производила впечатление неуверенного в себе человека. Напротив — холодная, слегка отстраненная, но всегда готовая поговорить «о высоком», пофилософствовать о жизни и театре.

«Меня после спектакля остановил зритель на улице и говорит: спасибо Вам. У меня словно душа умылась. Вот ради этого я и на сцену выхожу. Чтобы “душа умылась”». Ах, как она любила театр. Как она любила свою профессию! И наверняка тяжело переживала свою невос требованность в последние годы. Но никогда не показывала этого. Она вооб-

ще не любила говорить о сокровенном и личном. Тайна. Сплошная тайна.

Она ушла 11 декабря 2021 года. В этот вечер на сцене ее родного театра давали «**Ужин по-французски**». Спектакль, в котором она блистала несколько сезонов. И который, спустя время, восставила с молодыми артистами. Спектакль, на афише которого написано: Режиссер — заслуженная артистка России Ольга Раскатова.

Р.С. В сентябре 2021 года звонил, поздравлял с днем рождения. Ольга Львовна была счастлива. Работа! Собиралась на гастроли. Торопилась на репетицию и, прощаясь, сказала: «Спасибо за память!». Я буду всегда Вас помнить, Ольга Львовна!

Иван УВАРОВ

«Я ВЛЮБИЛСЯ В ЭТОТ ТЕАТР...»

Памяти Ваге Суреновича Шахвердяна

31 октября 2022 года ушел из жизни **Ваге Суренович Шахвердян**, выдающийся армянский режиссер, общественный деятель, театральный педагог, чья работа отмечена еще в советский период почетным званием «Заслуженный деятель искусств Армянской ССР» (1989), а в 2001 году — званием «Народный артист Армении».

В жизни театра родного для Шахвердяна **Ванадзора** (в 1945 году он здесь родился, тогда город назывался Кировакан) Ваге Суренович занимал огромное место. Здесь прошла его театральная молодость, здесь он жил и работал многие годы, здесь с ним и прощались его близкие, коллеги и зрители. В этих «здесь» и между ними — вся его театральная судьба. В жизни самого Ваге Суреновича **Ванадзорский государственный драматический театр имени Ованеса Абеяна** занимал огромное место. Трудно представить Ванадзор без Шахвердяна, и столь же трудно представить Шахвердяна без его театра в родном городе.

Это был и есть театр его детских лет, юности, молодости, зрелости. «Мне было лет шесть-семь, не больше, когда я впервые оказался в этом театре, — рассказывал Ваге Суренович, — это был первый театр, который я увидел в своей жизни. Тогда моя сестра взяла меня с собой, и я смотрел спектакль «Венецианские близнецы» Гольдони. Я не знаю, что со мной случилось, но это был тот час, та секунда, когда я влюбился в этот театр и влюбился на всю жизнь». В одиннадцать лет ему впервые довелось выйти на сцену. Режиссер **О. Карапетян** ставил спектакль «**Мачеха**» по **О. Бальзаку**, где нужен был одиннадцатилетний мальчик на роль маленького Наполеона. Театральным кружком, куда ходил будущий режиссер, руководил актер Кироваканского театра **А. Геворгян**, он и порекомендовал юного артиста в спектакль. Так началась большая и успешная жизнь Ваге Шахвердяна в театре.

В 1966 году Ваге Шахвердян начал учиться на режиссерском факультете **Ереванского государственного художественно-**

Ваге Шахвердян





Ванадзорский драматический театр имени Ованеса Абеяна

театрального института. На курсе было десять студентов. Им суждено стать одиннадцатым выпуском режиссерского факультета. Художественный руководитель курса — профессор **Рафаэль Джрбашян**, советский и армянский театральный режиссер, педагог, народный артист Армении. Ваге Шахвердян вспоминал ставшие важными для него слова своего мастера: «Сложно быть хорошим режиссером, если ты не актер». С этих слов Рафаэля Джрбашяна началась учеба Ваге в институте.

На четвертом году обучения Шахвердян с однокурсниками отправились на два месяца в Москву на стажировку. Каждый поехал смотреть спектакли того театра, который ему по душе. Им важно было увидеть в московских спектаклях что-то принципиально новое. Шахвердяна распределили на стажировку во МХАТ, где посчастливилось посмотреть великий спектакль **Вл.И. Немировича-Данченко «Три сестры»**. Может быть, именно тогда у него родилась мечта поставить в Армении свой спектакль по этой пьесе. Можно представить, как он был рад оказаться на стажировке именно в этом теа-

тре. Днем ходил на репетиции, а вечерами смотрел спектакли.

Ходил и в другие театры. В тот период славился **Театр на Таганке**, и в него почти невозможно было попасть, но посчастливилось посмотреть спектакль **Юрия Любимова** по повести **Бориса Васильева «А зори здесь тихие»**. Любимов воспринимался начинающим режиссером Шахвердяном как авангардист, смелый экспериментатор, его спектакли были другими — и по стилистике, и по технике режиссуры, но именно Любимов и его театр навсегда остались ориентиром в режиссерской жизни Шахвердяна. А еще были спектакли **«Современника»** и многих других московских театров. Всё это было замечательной школой для молодого режиссера.

В 1971 году Ваге Шахвердян завершает обучение в институте дипломными спектаклями **«Антигона» Жана Ануя** и **«Такая любовь» Павла Когоута**. Спектакль «Антигона» заставлял вслушиваться в каждую фразу персонажей. В напряженных сценах встреч Антигоны с Креоном видна была не традиционная схватка добра и зла, а непримиримое столкновение взаимоисключаю-



Афиша гастролей в Театре «Современник»

сих взглядов. Жестокость в устах Креона оправдывалась необходимостью твердости власти, неизбежности законов. Антигона не принимала эти законы, в основах своих античеловеческие. Беззащитная девушка, восставая против них, оказывалась сильнее своих противников... Таким увидел этот спектакль театральный критик **Грант Лалаянц**. Он отмечал правильно акцентированные основные эпизоды, интересно использованные элементы древнегреческой трагедии, которые не отдаляют от зрителя события, происходящие на сцене, а напротив, усиливают современное звучание, вскрывают общечеловеческий характер проблемы. Уже в этом спектакле видны были черты складывающегося авторского режиссерского почерка Шахвердяна — условное решение сценического пространства и яркая театральность.

В 1972 году, после окончания института, проработав год в ереванском Театре име-

ни **Сундукяна**, молодой режиссер Ваге Шахвердян приехал в Кировакан, чтобы поставить пьесу **Нодара Думбадзе «Не горюй, мама»**. Ему пришлось не просто начинать свой профессиональный путь, а... выручать театр, в то время находившийся в застое. Театр, который был всегда с ним — и в годы учебы на факультете математической кибернетики, и в годы учебы на режиссерском факультете. Думал, что приехал на одну постановку, а остался навсегда.

Шахвердяну пришлось многое начинать в театре практически заново. В небольшой труппе (около 20 актеров) только двое имели высшее образование, да еще несколько человек окончили театральную студию. Молодых актеров не хватало. Не печатались традиционные программки к спектаклям, зрители приходили в зал в верхней одежде, а Шахвердян несколько месяцев стоял рядом с вахтером у театральной вешалки и убеждал снимать ее. Так профессиональная деятельность в родном театре для Ваге Суруновича в прямом смысле началась с вешалки, как и для жителей родного города, постепенно становящихся преданными своему театру зрителями.

А потом случилась беда. Сгорело здание театра. В это трудное время Шахвердяна назначили директором. Отступить было некуда. Три года театр жил без своего здания, но, несмотря на это, на гастролях в **Ереване, Сочи, Сухуми, Тбилиси, Степанакерте** и районах Армении показывал новые спектакли.

Здание отремонтировали, пусть и похоже оно было больше на сельский клуб, чем на храм искусства. Труппа увеличилась вдвое, многие молодые актеры приехали из Еревана, среди них — ученики Шахвердяна. Театру повысили категорию — с третьей на вторую. Дела театральные пошли на лад, и важно было заняться поисками нового репертуара, — сначала доступного и знакомого, а потом — глубокого по содержанию и разнообразного по жанрам. И большое внимание к зрителю: для него — встречи, дискуссии. И в окошечке кассы все чаще стало появляться объявление «Билетов нет».



«Король Лир». Сцена из спектакля

Режиссер ввел для актеров трижды в неделю занятия классическим танцем, сценическим словом, историей театра. Еще одно его важное нововведение — доска «Недостатки сегодняшнего спектакля», на которую вывешиваются замечания, касающиеся игры и режиссуры, сценографии и административных сторон. Шахвердян ввел обязательную магнитофонную запись всего спектакля, которая затем совместно прослушивалась, чтобы понять, где проблемы с дикцией, где звук не дошел до зрителя.

Наверное, победить ситуацию, построить свой театр Ваге Шахвердян помогла любовь к своему театру, к его истории. Он выделял в истории театра спектакли 50–60-х годов. Сильное впечатление оставил спектакль «**Зимняя сказка**» **У. Шекспира**, который впервые в Армении именно в Кироваканском театре поставил **О. Карапетян**. Запомнился спектакль «Такая любовь» П. Когоуга, его поставил режиссер **С. Акмакчян**. Так запомнился, что именно эта пьеса была выбрана для дипломного спектакля Ваге Шахвердяна. Славны-

ми страницами истории армянского театра стали и спектакли самого Шахвердяна, поставленные на родной сцене: «**Три сестры**» **А. Чехова**, «**Ричард II**» **У. Шекспира**, «**Хаос**» **А. Ширванзаде**. И этот список можно продолжить.

В жизни Ванадзорского театра не раз были сложные периоды. Один из них — 90-е годы. Армении было очень трудно, это переходный период от жизни в составе Советского Союза к независимости. Было трудно не только Ванадзорскому театру, но и армянскому театру в целом. Для Ваге Суреновича это время оказалось парадоксальным: «В эти годы Ванадзорский театр приобрел всеобщую популярность и славу, потому что тогда театр объездил много стран, гастролировал и участвовал в фестивалях... У нас дома было очень трудно и сложно, но мы бывали в Москве, в Португалии, во Франции...» А на родной земле — полное или почти полное отсутствие воды, нет отопления и электричества. Спектакли идут два раза в неделю днем, постоянно прерываются, поскольку то и дело возникают пе-



«Страна родная». Сцена из спектакля

ребои с подачей электричества. Французский журналист **Жан-Пьер Тибода** описывает это так: «В такие минуты актеры на какое-то время застывают в темноте, пока не вступит в строй генератор, которым Ванадзорскому театру удалось обзавестись». Однако театр не опустил руки.

Легче Ванадзорскому театру не стало и на рубеже 90-х и 2000-х. Шахвердян уехал в **Ереван** руководить **Академическим театром оперы и балета**, отсутствовал около тринадцати лет и руководил театром как консультант. Эти годы были наиболее сложными и для него, и для театра. Но предшествовал этому 1988 год, когда Кировакан сильно пострадал от землетрясения. Более ста тысяч погибших, тысячи и тысячи оставшихся без крова, среди

которых и Ваге Шахвердян, живший после землетрясения во временном домике у служебного входа в театр.

В конце 2000-х Шахвердян вернулся в Ванадзор, в свой театр. Размышляя о жизни в Ванадзорском театре, он выделял несколько постановок. Впервые на армянской сцене поставил «Трех сестер» А.П. Чехова. Поставил так, что спектакль вошел в историю не только советского, армянского, но и европейского театра.

Постановка родилась до землетрясения, до обретения Арменией независимости, до первой Карабахской войны. Но в ней очевидно предчувствие грядущих бед и потрясений. Многие критики считают, что ее долгая сценическая жизнь во многом объясняется одной из ключевых фраз, принадлежащей Ольге: «Будем жить!» Особый смысл эти слова приобретают в стране, которая многие годы, по сути, не живет, а выживает. Спектакль описан во многих критических статьях. Ваге Суренович поставил очень русскую пьесу, «отправив» ее звучание к истокам армянской культуры. И спектакль пронзительно зазвучал армянскими смыслами. **Патрик Мерль**, посмотревший этот спектакль в Париже в театре «Жимназ», писал: «Драматический театр имени Абеяна из Ванадзора не довольствуется воспроизведением Чехова 1901 года. Он вглядывается в собственные свои истоки, обращается к раздумьям народа, до сих пор раскачиваемого историей».

Еще один спектакль, который выделял Шахвердян — «Ричард II» У. Шекспира. Эту шекспировскую пьесу он поставил в странстве Советского Союза первым. Но спектакль был не просто первым, но и отличался как злободневностью звучания темы власти, так и вечным ее смыслом. В нем не наказывается зло, не торжествует справедливость. Ричард II добровольно передает корону Болингброку. Новый король, восходя на престол, озирается с воровской опаской. Зритель легко прочитывал мысль, что любая власть, опирающаяся на деспотизм и вероломство, не будет долговечной, поскольку изначально ущербна. Эта тема и являлась стержневой для спектакля Шахвер-

дяна. Шекспир, как и Чехов, занимал в его творчестве особое место. Обращаясь к актерам, режиссер говорил, что они должны чувствовать шекспировский дух и чеховский психологизм, и неважно, что сейчас играет на сцене — Чехов, Шекспир или Достоевский. Эти три автора были основной опорой творчества Ваге Суленовича.

Шекспиру было явно хорошо на ванадзорской сцене. Свидетельством тому последняя шекспировская премьера Шахвердяна — «**Король Лир**». В рецензии **Соны Мелоян** на этот спектакль отчетливо прочитываются режиссерские принципы театра Шахвердяна, а именно — ему чужды традиционно-фундаментальные представления об историзме, он избегает конкретно-исторической среды, уходя в метафору, создаваемую лаконичным использованием сценикографических средств (три подвижные лестницы, которые сдвигаются, пропуская алые всполохи света). Так режиссер создает метафору истории и образ трагедии. А в том, как движутся лестницы — вдоль и поперек, сметая на пути всех, угадывается знамени-

тый занавес **Давида Боровского** из любовного «**Гамлета**» в Театре на Таганке. И трудно не согласиться с критиком, который пишет, что эта сценикографическая установка, лишенная красивых зрелищных функций, говорит на языке надвигающихся катастроф и сбывающихся пророчеств.

Шахвердян впервые в Армении поставил «**Синюю птицу**» **М. Метерлинка**, предложил очень современное прочтение народной драмы «**Ануш**», написанной **О. Туманяном** в форме лирической поэмы. Большую популярность, особенно в Грузии, на родине автора, получил спектакль «**Измена**» по драме-легенде **А. Сумбатова-Южина**. Русская драматургия была важнейшим материалом для постановок Шахвердяна. Значимое место в этом ряду занимает спектакль «**Маскарад**» **М.Ю. Лермонтова**. Шахвердян взялся за постановку «Маскарада», идя навстречу давнему желанию одного из ведущих артистов театра — **Акопа Азизяна**. Внимание к актеру, стремление в полной мере реализовать его творческие возможности — тоже черта режиссера и руководителя те-

«Страна родная». Сцена из спектакля





Ваге Шахвердян

атра Шахвердяна. В его спектаклях вырастали большие артисты: народная артистка Армении **Аруса Худанян**, замечательно игравшая роли армянских матерей, актриса **Лена Пашинян**, создавшая очень яркие шекспировские образы – Дездемону и Леди Макбет. Роль Арбенина – одна из важнейших в биографии Акопа Азизяна.

Критик **М. Ованесян**, говоря о «Маскараде» в постановке Шахвердяна, дает очень точную характеристику творческого кредо режиссера: «...не любит пересказывать, скорее всего, он толкователь. Для него фабула пьесы – условна и служит главным образом для раскрытия его мыслей, порожденных данным произведением». Шахвердян прочитывал главную тему «Маскарада» как взаимоотношения аристократического Класа и его заблудшего сына, которого Клас объявляет беспутным, потому что он отверг его нравственные принципы. Для раскрытия этой темы режиссер создал условный образ Класа, который он выявил в лермонтовском тексте. Особая группа из участников маскарада от картины к картине становится непреодолимой

силой, готовой безжалостно уничтожить каждого, кто попытается воспротивиться ей. Все это свидетельствует об интерпретаторской смелости Шахвердяна, о нестандартности его режиссерского мышления.

Большое место в жизни Ваге Суреновича занимала театральная педагогика. Более 30 лет он преподавал в театральном институте, у него много выпускников – и актеров, и режиссеров, которые работают в театрах Армении.

Будущее своего театра Шахвердян видел в тесной зависимости от будущего Армении. И в наши дни, непростые для его страны, он выпустил спектакль, название которого говорит само за себя – «**Страна родная**». В спектакле рассказывается о настоящем, но через прошлое, – языком прошлого и языком театра. После войны между Арменией и Азербайджаном за Нагорный Карабах в 2020 году Шахвердян долго искал произведение, в котором описана история предательства, из-за которого была проиграна война. Так он вышел на историческую драму **Д. Демирчяна** «Страна родная». Одна из главных тем спектакля – предательство, из-за которого страна оказывается в сложнейшей ситуации. На сцене – сегодняшняя жизнь Армении, размышления о том, что будет в ближайшем будущем, на сцене – люди, живущие рядом, со своими мечтами, проблемами, сложными поступками и характерами. Спектакль за короткий период стал одним из самых обсуждаемых в Армении, успел принять участие в фестивале в Ереване, и на всех спектаклях – аншлаги. Зритель принимает идею Шахвердяна, это означает, что спектакль остроактуальный и крайне нужный.

Разговор о творчестве Ваге Шахвердяна всегда приходит к одной точке – к Ванадзорскому драматическому театру имени Ованеса Абеяна. Разговор о последних пятидесяти годах жизни этого театра всегда возвращается к разговору о человеке, отдавшем ему свою жизнь и талант – о Ваге Шахвердяне, человеке, когда-то давно влюбившемся в этот театр и сделавшем его своим.

Ирина АЗЕЕВА, Артем НАЗЛУХАНИЯ

Фото из свободных источников в Интернете

СОЗДАТЕЛЬ КУКОЛЬНОГО ДОМА

В этом году исполняется 125 лет со дня рождения **Евгения Сергеевича Деммени** — одного из основоположников отечественного театра кукол, актера, режиссера, педагога, теоретика, публициста, художественного руководителя **Ленинградского кукольного театра в 1924–1969** годах. Сухое перечисление, конечно, не раскрывает в полной мере всю многогранность выдающейся личности, ведь за каждым таким определением — своя большая история, история российского театра кукол и эстрады, вклад в развитие и определение путей мирового искусства играющих кукол, становление «кукольной» драматургии, изучение специфики восприятия театра детской аудиторией.

Евгений Сергеевич Деммени родился 12 марта 1898 году в Санкт-Петербурге в семье крупного чиновника Министерства Императорского Двора. С детства увлекался театром. Будучи потомственным дворянином, поступил в **Николаевский кадетский корпус**, затем продолжил обучение на офицерских курсах **Пажеского корпуса**. В чине прапорщика инженерных войск участвовал в сражениях Первой мировой войны, был произведен в подпоручики. С декабря 1917 по 1922 год — в Красной Армии. Вернувшись после демобилизации в Петербург, Деммени возглавил любительский драматический кружок, на базе которого вскоре организовал небольшой коллектив энтузиастов, увлеченных театральными куклами. Кукольная труппа состояла из перчаточных кукол (петрушек) и называлась «**Гиньоль**» по имени героя французского уличного театра.

Стоит напомнить, что в то время не было никаких пособий по театру кукол: ни по режиссуре, ни по актерскому мастерству; по сути, не было и пьес. Правда, в начале XX столетия российская творческая интеллигенция проявила большой интерес к театру кукол, но войны, революция, эмиграция отнюдь не способствовали воплощению в жизнь замыслов и начинаний. Спектакль

Слонимской и Сазонова «**Силы любви и волшебства**» (1916) прошел всего около пятнадцати раз, коллективы **Л.В. Шапориной** в Петрограде и **Н. и И. Ефимовых** в Москве появились только в 1918 году.

Всем им, в том числе и Е. Деммени, пришлось начинать с азов, самим открывать и познавать на практике секреты кукольного искусства, учиться на собственных ошибках, искать свои пути, приемы, решать множество предвиденных и непредвиденных проблем. Деммени с самого начала рассматривал театр кукол не как простое увлечение, для него это было серьезным делом, которое требовало и практического освоения, и теоретического осмысления.

Нельзя забывать, что 1920-е годы — проти-

Е.С. Деммени — первый артист-кукольник, удостоенный почетного звания «Заслуженный артист РСФСР»





Е.С. Деммени с куклами-петрушками. 1930

воречивый, парадоксальный период, время еще не утраченных иллюзий, но и несбывшихся надежд. С одной стороны, значительная часть российской интеллигенции воспринимала переворот 1917 года как катастрофу мирового масштаба; с другой стороны, именно первые послереволюционные годы отмечены особой продуктивностью, прежде всего в гуманитарной области, «в содружестве с музами» разных искусств. Атмосфера тех лет была насыщена смелыми художественными исканиями, и Деммени принадлежал к тому же сообществу петербургской интеллигенции, творившей новое искусство.

Уже в январе 1924 года только что созданная труппа «Гиньоля» выпустила два одноактных спектакля: «Арлекинада» Ю. Гауша и «Петрушка» Е. Васильевой и С. Маршака. Оба прошли с большим успехом. В том же году, с мая по декабрь, на сцене были представлены еще шесть спектаклей. Так родился режиссер Евгений Деммени и его театр кукол.

На первых порах Деммени отдавал предпочтение перчаточным куклам (петрушкам), они навсегда оставались его любимыми. Вопреки господствовавшему мнению, он не считал их примитивными, напротив, его привлекала подвижность, чуткое повиновение руке кукловода, присутствующая им театральная условность, таящая в себе огромные запасы выразительных средств. Всё это было доказано спектаклями, в которых петрушки дерзнули разыграть, например, «Свадьбу» по пьесе А.П. Чехова (1927) и шекспировскую комедию «Проказницы Виндзора» (1947), имевшие оглушительный успех.

Уже в первых рецензиях отмечалось, что Деммени «создал особую разновидность Театра Петрушки, которой до него не было», высоко оценивалось мастерство кукловодов, приводились восторженные отзывы зрителей. Это привело к тому, что в октябре 1925 года «Гиньоля» стал частью ленинградского ТЮЗа, руководимого А. Брянцевым, получив новое имя «Театр Петруш-



Театр кукол под руководством Евг. Деммени. 1937

ки». Поражает интенсивность работы: в течение четырех лет (1925–1928) выходило по пять спектаклей в сезон. В последующие годы театр сохранял заданный основателями напряженный темп, разумеется, не за счет качества, а находя новые возможности, используя новые приемы, экспериментируя и расширяя свой репертуар.

В октябре 1937 года театр переселился в свой постоянный дом на Невском проспекте, в 1933-м получил новое имя — «Санкт-Петербургский государственный театр марионеток имени Е.С. Деммени». После объединения в 1928 году с Театром марионеток, руководимым Шапориной-Яковлевой, коллективу Деммени пришлось осваивать систему марионеток, а в дальнейшем и другие системы, к примеру, теневой театр. Марионетки с годами стали занимать все большее место в творческой жизни театра Деммени. Более того, долгие годы марионеточная группа этого театра была единственной в Советском Союзе. Постигаемая на практике специфика театральных кукол и

представлений с ними оформлялась Е. Деммени в виде статей, докладов, где излагались базовые положения, лежащие в основе искусства играющих кукол. Первая статья «Детский театр Петрушки» была опубликована уже в январе 1926 года, последняя — «...И ожили мои куклы» — в 1967 году.

Евгений Сергеевич шел по пути создания цельной концептуальной системы режиссерской работы в театре кукол. Обобщая опыт работы с петрушками и марионетками, он пришел к важнейшим теоретическим положениям: театр кукол — особый вид театрального искусства, имеющий свою природу и свои законы; он не должен копировать драматический театр живого актера, стало быть, и кукла не должна стремиться к точному воспроизведению человеческих движений и жестов, она не может произносить длинные монологи, ее стихия — не речь, а пластика и движение. Сценическое время, пространство, ритм спектакля — всё здесь обладает особой спецификой, подчиняется законам, обусловленным природой той

или иной системы кукол. Непоколебимой была убежденность Деммени в том, что театр кукол — искусство в первую очередь актерское, в этом он противостоял тем, кто на первое место ставил художника, считая театр кукол видом изобразительно-театральным. Справедливо полагая одним из важнейших условий наличие в театре ансамбля, спаянного коллектива, Деммени ратовал за приоритет режиссера, но не режиссера-диктатора, а творческую личность, стремящуюся к воплощению замысла в сотрудничестве, в гармоническом союзе с художником, актером, композитором, драматургом. Настаивал он и на том, что спектакли этого театра могут и должны быть адресованы не только детям, но и взрослым, причем не исключительно в развлекательном или сугубо агитационно-сатирическом плане, но в постановках на основе серьезного классического литературного наследия. По существу, Деммени разработал новую режиссерскую систему, направленную на создание спектаклей с четким адресом, темой, идеей, соответствующей системой кукол, эмоциональной насыщенностью.

Е.С. Деммени с Петрушкой

С первых шагов в избранной профессии Деммени выступал не только как режиссер, но и как автор пьес и артист. Например, в спектакле «Проказницы Виндзора» исполнял прекрасно роль **Доктора**. К этому следует добавить интенсивную концертную деятельность.

Как известно, у истоков отечественного эстрадного кукольного искусства стояли два корифея: **С.В. Образцов** и **Е.С. Деммени**. Именно они возвели этот жанр в ранг профессионального искусства. Деммени виртуозно выступал с перчаточными куклами, восхищала не только великолепная техника управления куклой, но заложенная в каждом номере особая эмоциональность — ирония, насмешка, доброе любование, грусть... Такими же были и выступления с марионетками. Многим надолго запомнилась ставшая классикой эстрадного кукольного номера «**Двенадцатая рапсодия Листа в исполнении пианиста-виртуоза**», над которым до слез смеялись **Д.Ф. Ойстрах** и **Я.В. Флиер**, или не менее восторженно принятые «**Кармен**», дружеский шарж «**Чарли Чаплин**» и другие. И опять





Е.С. Деммени в своем кабинете в Ленинградском ТЮЗе на Моховой улице. 1925

таки, осмысляя свои находки и наблюдения над концертными номерами, Деммени пишет статью «Петрушки на эстраде» (1941).

Один из главных приоритетов театра — создание собственного репертуара, и Деммени отдавал немало сил и времени работе с авторами. И солидным драматургом, и начинающим нравилось работать с ним, заинтересованным режиссером, с большим уважением относящимся к драматургическому материалу и индивидуальному стилю писателя. При этом, не отступая от авторского замысла, Деммени переводил пьесы в «кукольный регистр», учитывая и в полной мере используя возможности и специфику кукол определенной системы.

Долгим и плодотворным было сотрудничество Деммени с **С.Я. Маршаком**, с давним единомышленником и другом **Ю. Гаушем**, с **Евг. Шварцем**. В Театре Петрушки шли практически все написанные Маршаком пьесы, часть которых была создана специально для этого театра: легендарный «Юный Фриц», десятилетиями не сходявшие со сцены «Кошкин Дом», «Двенад-

цать месяцев», «Умные вещи». Маршак познакомил Деммени с **Евг.Л. Шварцем**, который в 1932 году написал для театра кукол свою первую пьесу «Пустяки», затем «Кукольный город» (1939) и «Сказку о потерянном времени» (1947). Многолетняя дружба и совместное творчество связывали Деммени и его театр с замечательными художниками. Достаточно назвать **М.Я. Артюхову**, **Т.Г. Бруни**, **Н.М. Кочергина**. В 1937 году выдающимся актерам театра Деммени **М.М. Дрожжину** и **В.Г. Форштедт** одним из первых в стране присвоили звание «Заслуженный артист РСФСР».

Вообще Евгений Сергеевич обладал даром притягивать к себе людей творческих, подчас далеких от театральной сферы. Друзьями, постоянными зрителями театра были академики **Л.А. и И.П. Орбели**, «отец советской физики» академик **А.Ф. Иоффе**, создатель атомных и водородных бомб академик **И.К. Кикоин**, генерал-лейтенант медицинской службы, главный психиатр Советской армии **Л.И. Спивак**. Особые отношения связывали театр Деммени с про-



Е.С. Деммени с куклой эстрадного номера «Чарли Чаплин». 1938

фессором **Г.И. Турнером**, создателем и руководителем **Ленинградского детского ортопедического научно-исследовательского института**. На протяжении многих лет актеры Деммени выступали перед маленькими пациентами института, понимая, что оба коллектива служат одной благородной цели — помогают детям преодолеть болезнь, ощутить полноту и радость жизни.

Невозможно не сказать о годах Великой Отечественной войны. Уже на третий день войны театр показал памфлет «**Волчий аппетит**» и политическую басню «**Орел и Змея**», а в конце июня 1941 года были сформированы две военно-театральные труппы. Е.С. Деммени вспоминал, что лучшие актеры театра ежедневно выступали «на агитпунктах и на вокзалах перед отправляющимися на фронт бойцами, а вскоре последовали за своим зрителем на фронт...» В блокадном Ленинграде кукольники создали журнал «**Крокодил на фронте**», более **650** раз играли перед солдатами, передвигаясь с ними по дорогам войны, попадая под бом-

бежки. Спектакли и выступления на сцене прекратились только страшной зимой 1942 года. На фронте, в блокадном Ленинграде, в госпиталях погибли пианист **К. Предтеченский**, художник и скульптор **И. Павлович**, актер и режиссер **М.М. Дрожжин**. В феврале театр решено было эвакуировать. Красноречива такая подробность из воспоминаний Деммени: «В своем личном багаже, лимитированном 30 килограммами, каждый из нас вывез по 10 кг кукол. Это дало возможность возобновить концертные выступления» сначала в **Иваново**, потом в **Москве**.

Человек огромной культуры, самой широкой эрудиции во всех видах и жанрах искусства, Е.С. Деммени свои знания, свою любовь к искусству стремился передать начинающим актерам, режиссерам, художникам. Не случайно поколения кукольников видели в нем настоящего, в высоком смысле слова Учителя. Евгений Сергеевич, по воспоминаниям всех, кому довелось с ним работать, отличался независимым и бескомпромиссным характером. Это проявлялось и в работе над каждым спектаклем, и на отстаивании своих взглядов на театр кукол в дискуссиях, на конференциях. Один из наиболее показательных примеров подобной принципиальности — борьба за сказку. В 1920–1930-е годы в стране широко обсуждалась проблема детской литературы: о чем и как писать детям. Часть педагогов и чиновников от культуры рьяно доказывала, что детям страны, строящей социализм, сказка вредна, ибо основана на фантазии, чудесах, уводит от реальной жизни. Сегодня это кажется странным, но тогда полемика вокруг сказки приобрела идеологический, даже политический смысл. Самым непосредственным образом коснулось это и театра, в первую очередь детского: требовалось «решительно и бесспорно изъять сказку из репертуара». Среди тех, кто имел смелость защищать и, более того, утверждать необходимость сказок для детей в любых странах с любым социальным строем, был и Е.С. Деммени, доказывавший право ребенка на детство, фантазию, на особый детский язык и на ту доброту, обязательную победу над злом, что



Е.С. Деммени с артистами своего театра

заложены в большинстве народных и литературных сказок. Время подтвердило правильность такой позиции. Сказка никогда не уходила из репертуара театра Деммени, оставаясь и по сегодняшний день одним из главных жанров кукольных представлений.

У Деммени имелась и своя точка зрения на участие живого актера в кукольном представлении. Идея поставить марионеточный спектакль по знаменитой книге Дж. Свифта «Гулливер в стране лилипутов» появилась в театре, основанном Л.В. Шапориной. В 1928 году такой спектакль увидел свет и был по достоинству оценен зрителями и театральной критикой. В статье 1934 года «Игра живых актеров в театре кукол» Деммени, согласившись с тем, что этот прием открывает новые возможности, дал интересное масштабное соотношение кукол и предметов декоративного убранства с фигурой актера, в то же время предостерегая от «механического злоупотребления» этим приемом: введение в кукольный спектакль живого актера «возможно и желательно лишь в том случае, если участие его органи-

чески вытекает из развертывающихся событий», а не вызвано желанием режиссера следовать моде или продемонстрировать разнообразие приемов. Звучит и сегодня вполне актуально. Сам Деммени трижды ставил «Гулливера» в своем театре (1936, 1941, 1945), каждый раз внося некоторые изменения и уточнения, и позднее использовал тот же прием — участие живого актера среди марионеток — в спектаклях «Мальчик с пальчик» (1946) и «Кукольный город» (1958). В последнем в роли **Кукольного мастера** выступал **Н.В. Охочинский**.

Подводя итог, следует сказать, что с именем Е.С. Деммени связано многое из того, что должно быть обозначено словами «первое, впервые». Отметим лишь самое главное. Е.С. Деммени создал первый в стране профессиональный театр кукол. Здесь были поставлены первые в Советском Союзе кукольные спектакли по произведениям классиков, например, **А.С. Пушкина** («Балда», 1925), **Н.В. Гоголя** («Вий», 1920; «Черевички», 1938), **А.П. Чехова** («Свадьба», 1928), **Г. Сакса** («Школяр в раю», 1940), **У. Шек-**



Е.С. Деммени с куклами к концертному номеру «Анна Каренина». 1936

спира («Проказницы Виндзора», 1947), **Ж.-Б. Мольера** («Лекарь поневоле», 1959), **М. Метерлинка** («Синяя птица», 1961) и другие. На сцене именно этого театра появились первые в стране кукольные спектакли на современную тему. Среди них «Петрушка на пожаре» и «Агит-Петрушка» (1924), «Ракета СС-1» (1932). В 1947 году «Сказка о потерянном времени» Евг. Шварца признана «едва ли не первым удачным опытом создания современного кукольного спектакля для школьников и о школьниках на большую и важную тему». 1926 год: первый опыт создания кукольной оперы «Кошкин Дом» (авторы Маршак и Васильева, композитор **В. Золотарев**, режиссер Деммени). 1928 год: создание первого в Европе игрового кукольного фильма «Макс и Мориц» по **В. Бушу**, расширившего, как писали критики, не только возможности театра кукол, но наметившего «новые пути в области создания детского кино». 1929 год: Театр Петрушки принял участие в выставке театральных кукол в **Праге** и **Париже**, и это был первый выход советских кукольников за рубеж.

В **1927** году при Театре Петрушки открыли первые курсы по подготовке профессиональных режиссеров, артистов, художников для театра кукол; в конце **1944** года Деммени организовал курсы по подготовке актеров-кукловодов для вновь создаваемых театров в **Новгороде** и **Пскове**. Выпуск групп состоялся в марте 1945-го.

Евгений Сергеевич Деммени в разные годы был награжден орденом «Знак почета» (1939), орденом Трудового Красного Знамени (1957), в 1934 году ему, первому из работников кукольного театра, присвоили почетное звание «Заслуженный артист РСФСР».

Многое из того, что впервые применено и сформулировано Е.С. Деммени, опробовано и осуществлено коллективом его театра, было подхвачено и развито другими коллективами. Разумеется, у каждого театра своя история и свой путь, свои свершения и поиски.

Анна НЕКРЫЛОВА

*Фото предоставлены Санкт-Петербургским
государственным театром марионеток
имени Е.С. Деммени*

КОРОЛЕВА НАШИХ СЕРДЕЦ

Первые ее роли — Лиса, Зайчик, Баба-Яга в Московском ТЮЗе.

Ее последняя роль — великая королева **Елизавета II**.

Она такой и была — королевой на сцене и на экране, хотя сыграла немало характерных и комедийных ролей.

Инна Михайловна Чурикова поступила в театральный институт с третьей попытки — слишком необычная внешность. Но опытные педагоги **Театрального училища имени М.С. Щепкина** сумели разглядеть талант девушки. Можно сказать, что ей повезло, а можно решить, что ее путеводная звезда, ее ангел-хранитель вел верной дорогой.

Еще будучи студенткой, она сыграла **Марфушу** — смешную, нелепую, капризную, с нарумяненными щеками, которая яростно колола орехи в сказке «**Морозко**». И вспомнить слова ее экранной мамыши: «Прынца... Нет, не прынца — Королева!»

Она стала ею — Королевой, первой актрисой самого любимого, востребованного, модного, потрясающего театра 1970–2000-х —

Ленкома. **Марк Захаров** нашел свою актрису — тонкую, нервную, сдержанную, яростную, смешную и трагическую — доверил ей главные роли практически во всех спектаклях, поражая зрителей многоликостью **Инны Чуриковой**, ее умением быть неотразимой и смешной, разнообразием красок, ее ироничностью и внутренней силой.

Первой ролью в Ленкоме стала **Неле**, возлюбленная **Тия Уленшпигеля**. Она ждала, страдала, стояла в стороне от серьезных мужских проблем, но ни на минуту не терялась из виду. Жертвенность и внутренняя сила, вечно женское были поняты и продемонстрированы молодой актрисой, поразившей зрелым мастерством.

Роли у нее были отборные, о каждой можно мечтать. Через год — **Сарра** в «**Иванове**». Женщина, обманутая судьбой. Мечта и любовь обернулись предательством и отчаянием. Она играла крушение идеалов и невозможность разлюбить того, кто стал смыслом ее жизни.

Еще через год — **Офелия** в спектакле **Андрея Тарковского** «**Гамлет**». Уникаль-

Кадр из х/ф «Начало». В роли Паши Строгановой. 1970





Кадр из к/ф «Морозко». В роли Марфушки. 1964

ный случай – Чурикова еще раз сыграет в «Гамлете», уже в постановке **Глеба Панфилова** появится в роли **Гертруды**. Сильной женщины среди слабых рефлексирующих мужчин.

Ее **Комиссар** в «**Оптимистической трагедии**» была женщиной, которая прятала свое сердце, полное любви и чувств, за жесткой кожанкой. Она была негромкоговорящая и немногословна, но стальной стержень внутри, вера и понимание долга вели ее вперед, позволяли увлечь за собой толпу, превратив ее в отряд единомышленников.

Она могла быть игривой, женственной и обольстительной. Она покоряла мужчин обаянием, умело спрятанным умом, той высшей хитростью мудрой и влюбленной женщины, которая действует куда убедительнее надутых губок и зазорных кудряшек. **Мамаева** в «**Мудреце**» – хитрая, несытая дамочка была неким подступом к блистательной **Аркадиной**. Игранный-переигранный пьеса **Чехова** «**Чайка**» заискрилась новыми красками. Умная, расчет-

ливая, умеющая держать себя в руках и не быть «фефёлой», эта **Аркадина** всё видела, всё чувствовала, но не всегда могла совладать с отчаяньем, которым грозила подступающая старость. Чурикова блистательно избегала пошлости, сыграв драму женщины, ощущающей уходящее время...

Инна Чурикова удивительно чувствовала суть женского характера. Огромный талант, тонкий ум, мастерство, с каждым годом и с каждой ролью сияющее новыми гранями.

Актриса легко перешла на возрастные роли, потому что играла прежде всего характер и судьбу.

Она могла быть героиней, но с особым шиком играла характеры, которые позволяли лирику соединить с гротеском. Так было с ролями **Бабуленьки** – **Антониды Васильевны** в спектакле «**Варвар и еретик**», с ролью **Филумены**, сильной, любящей, удивительной матери в «**Городе миллионеров**», **Элеонорой** в «**Tout payé, или Всё оплачено**», с **Фёклой Ивановной** в «**Женитьбе**».



Глеб Панфилов и Инна Чурикова

Но она с неменьшим пафосом и силой играла роли трагических персонажей, таких, как **Элинор Аквитанская** в «Аквитанской львице» и **Бабушка** в спектакле «Ложь во спасение» по пьесе с многозначительным названием «**Деревья умирают стоя**».

У Инны Чуриковой — уникальная творческая судьба, потому что рядом с ней оказались мужчины, сумевшие увидеть, разгадать, развить ее талант и бросить к ее ногам свои знания и умения.

Глеб Панфилов и Марк Захаров — два верных рыцаря, поднявших свою королеву на ту вершину, которой она была достойна в силу удивительного, неповторимого таланта.

Не всякому удастся равно блистать на сцене и на экране. Фильмы «**В огне брода нет**» и «**Начало**» (символическое знаковое название!) стали началом творческого и крепчайшего гармоничного семейного союза с режиссером Глебом Панфиловым. Именно он увидел подлинный масштаб дарования в смешной, немного

нелепой, странной актрисе с огромными лучистыми глазами, наивно раскрытыми навстречу миру и людям, требовательно вззирающими на все несправедливости, глупости и жестокости окружающего.

Да, она была той самой отважной, наперекор обстоятельствам и людям идеалисткой, защищающей добро, любовь и все лучшее, что есть в человеке. **Жанна Д'Арк**, дева победительница и страстотерпица.

В первых фильмах — «Морозко», «**Старшая сестра**», где Инна Чурикова играла дурнушку **Нелли**, режиссеры подчеркивали некрасивость, нелепость актрисы. Глеб Панфилов увидел в актрисе и личности истинную красоту, прекрасную в своей устремленности к свету, истине, добру юную женщину, умеющую любить, защищать то, что ей дорого, быть великодушной. Он увидел идеал, воплощенный в обыкновенной женщине.

В одной из самых сильных ролей советской драматургии, в **Вассе Железновой** **Максима Горького**, Чурикова играла тра-



«Аудиенция». В роли Елизаветы II

гедии женщины, потерявшей смысл жизни, мужа, детей и цель существования. Сильная личность, она мечтала о гармонии в жизни, искала ее во всем.

А как интересно было наблюдать за актрисой, которая бесстрашно рисовала безумно-гротескный образ **Прасковьи Алексеевны Кроликовой** («Ширли-мырли»), вечно пьяной, плохо вмняемой, не ориентирующейся в абсурдных ситуациях и уморительно смешной. В этой роли она оказалась в одном ряду с великими кинокомиками, ибо доводила любую ситуацию до логического конца, демонстрировала владение жанром клоунады, изумляла самоиронией и... всепроникающей добротой. Эту самоиронию, лукавство, беззаботное снижение пафоса и удивительную способность к сопереживанию Чурикова демонстрировала и в образе блестяще сыгранной актрисы **Куниной** («Благословите женщину»).

В обычных, казалось, почти бытовых ситуациях она поднималась до пронзительного драматизма, как было в ролях **Веры** в «Военно-полевом романе», **Ли-**

дии Алексеевны в «Курьере». В **Хлое** («Платье Казановы») показала трагедию разрушенной, растоптанной мечты женщины, униженной мелочностью и подлостью жалкого мужчины.

Каждая ее работа — материал для подробного исследования и изучения. Одна из непревзойденных актрис нашего времени, она была любима, востребована, обласкана, награждена высокими правительственными и профессиональными наградами.

Поразительно, Инна Михайловна только хорошела с годами. Прожитые роли, сильные неординарные характеры оставляли след на ее лице, пластике, манерах. Она заслуживала эпитетов «эффектная», «царственная», «благородная».

Она подарила нам свой талант. Мы ответили ей любовью и обожанием, восхищением.

Прощай, королева наших сердец, несравненная Инна Михайловна Чурикова!

Валентина ФЁДОРОВА

Мы что-то давно не общались, я с полгода назад ушел из Фейсбука, и тут в середине декабря словно почувствовал что-то и пишу ему:

— Ты жив, Алексей? Как здоровье?

А он в ответ:

— Было воспаление легких. Три недели в больнице. Сейчас дома с кислородом. Выжил.

Я стал писать ему чуть ли не каждый день.

Присылал ему смешные картинки, думал: может, посмеется и повеселее ему станет, побыстрее будет выздоравливать.

Потом присылал ему звуковые сообщения, а он в ответ писал горькое что-то, и я чувствовал, как его грызет и давит всё вокруг:

— Вот парадокс, — писал он мне, — мы оба не любим быть на людях — и всю жизнь на людях ... А я в одиночку плачу. Ксюшу вспоминаю и рыдаю. Мы и в самом деле двое живых остались. Во всех смыслах. Говорят: к старости человек черствеет. Да прямо ... Коля, я тоже тебя люблю. Согласен, будем жить, хоть вокруг тяжело и противно. Сейчас смешное скажу: были бы деньги в достаточном количестве, я б с противностью

смирился. А так — вынужден кропать сериал. Тошнит, а пишу ...

Так он мне писал, а я в ответ присылал ему звуковые сообщения, веселил его, матерился, рассказывал анекдоты ...

И 31 декабря пишу ему:

— Алексей, я, наверное, сегодня напьюсь!

Он в ответ:

— Давай, только не сильно, не на три дня ...

А через неделю он умер.

Я прочитал об этом в Интернете и до сих пор не плачу, а просто — не могу поверить.

Ксения Драгунская, наша с ним подругайка, за месяц до смерти прилетела вдруг в Екатеринбург, и дела-то у нее не было там особого.

Потом только я понял: она всё чувствовала и прилетела со мной попрощаться.

Я возил ее по городу, мы ходили на рынок, смеялись.

А она всё о смерти говорила, а я ругал ее:

— Ксюха, ну хватит болтать, что ты такое говоришь?! Посмотри на себя: ты баба кровь с молоком, еще мы с тобой будем жить да жить!

Она уехала, а через месяц мне вдруг позвонил Алексей и так кричал, так ры-

Алексей Славовский





Алексей Слаповский, Ксения Драгунская, Николай Коляда

дал в трубку. Кричал: «Ксения умерла, она умерла!».

Да что это такое творится?!

Почему они меня оставили тут одного?

Все уходят.

Все ушли.

А ведь начинали мы вместе, тогда, в конце восьмидесятых.

Еще СССР не развалился и нас, молодых, за уши таскали и учили на лабораториях то в Кирове, то в Астрахани, то в Пицунде.

Учили, помогали, поддерживали и какие люди: Светлана Романовна Терентьева из Министерства культуры, Зиновий Яковлевич Корогодский, Римма Павловна Кречетова, драматурги Александр Корин, Владимир Арро, Леонид Зорин и многие, многие другие. Все.

Сейчас вот вспоминаешь и думаешь: Господи, как же нам повезло, что нас, нищербродов и мальчиков из кочегарок вытащили, обогрели, помогли, поддержали, накормили, денег дали.

Ну, кто сейчас кому помогает?!

Да никто.

Никто никому не нужен.

Эх, Алеша ...

Смеюсь вот: то одно вспоминаю, что было с ним и с Ксюхой, то другое.

Я написал пьесу «Рогатка», а Слаповский написал на меня пародию и назвал ее «Ругатка», потому что в пьесе было много нехороших слов.

И читал мне эту пародию вслух, и мы так с ними хохотали вместе, ну — просто умирали от хохота.

Эх, черт побереи ...

Как же так получается, что я должен писать некрологи на своих друзей?

И что я сказать должен и могу?

Не знаю.

Только одно скажу и запомню: я прожил с вами, мои любимые и дорогие, прекрасную жизнь. Я так благодарен вам за то, что вы были рядом. Я так любил вас.

Светлая память тебе, Алеша.

Твой Коляда

Ушел из жизни заслуженный деятель искусств России, легендарный директор театра «Современник» и **Московского Художественного театра Леонид ЭРМАН**.

«Леня» — так называл своего директора **Олег Николаевич Ефремов**, вместе с которым он начинал строить новый театр «Современник». Леонид Эрман был высочайшим профессионалом, по-настоящему великим директором, чье имя вошло по праву в историю «Современника». А для меня еще очень важно, что он был вернейшим другом Ефремова, преданным ему бесконечно. Он как Санчо Панса служил ему верой и правдой, но при этом и сам был истинным Рыцарем театра. Вся его жизнь была связана с театром, он работал впоследствии и с **Галиной Борисовной Волчек**, и с **Олегом Павловичем Табаковым**. Все законы театра он знал безукоризненно, будучи блистательным театральным организатором, он был и очень творческим человеком, прекрасно разбирался во всех художественных вопросах театрального бытия.

Леонид Иосифович Эрман личность действительно легендарная, его автори-



тет был очень высок в театральном мире России. Его бесконечно уважали и ценили коллеги. Он прожил долгую жизнь, прожил очень достойно и красиво.

Мои искренние соболезнования родным и близким Леонида Иосифовича Эрмана. Светлая память об этом талантливом и благородном человеке будет долго жить в наших сердцах.

Александр КАЛЯГИН

С именем артиста и режиссера **Алексея ЛИТВИНА** связаны театр, телевидение и кинематограф. И хотя последние пять лет в связи с тяжелым заболеванием Алексей Анатольевич не мог работать, его не забыли в тех многих театрах **Москвы, Белгорода, Казани, Минска, Томска, Красноярска, Калининграда, Иркутска, Одессы**, где он ставил спектакли; в театрах разных концов страны, обращавшихся к его пьесам и сценическим версиям русской, советской и зарубежной прозы.

В начале **1990-х** Алексей Литвин вместе с группой артистов под руководством **Евгения Арье** уехал в **Израиль**,

где работал режиссером и актером в **Театре «Гешер»**, созданном Евгением Арье, но вскоре вернулся и в **1993–1996** годах начал преподавательскую деятельность в **ГИТИСе**, который он закончил (мастерская **Л.Е. Хейфеца**). Одновременно Литвин преподавал в **Международном институте актера во Франции**. Но его союз с выдающимся мастером Леонидом Хейфецем не завершился получением диплома: вместе со своим учителем Алексей Литвин работал над спектаклем **«На бойком месте» А.Н. Островского в Центральном академическом Театре Советской Армии**, успешно осваи-

вая и другие столичные площадки, среди которых были и **Театр им.Вл. Маяковского**, и **Театр на Малой Бронной**, и **Театр им. Моссовета**, и **Театр им. А.С. Пушкина**.

С 1996 по 1998 годы занимал должность главного режиссера **Белгородского государственного академического драматического театра им. М.С. Щепкина**, где поставил спектакли, пользовавшиеся успехом у взыскательной театральной публики: «**Кабала святош**» **М. Булгакова**, «**Старший сын**» **А. Вампилова**, «**А дальше — тишина**» **В. Дельмар**, «**Таланты и поклонники**» **А.Н. Островского** и другие.

С 2004-го Алексей Литвин входил в режиссерскую коллегию **Одесского русского драматического театра**. Под художественным руководством Л.Е. Хейфеца он поставил «**Дядю Ваню**» **А.П. Чехова**, затем уже самостоятельно «**Чайку**», «**Вишневый сад**», «**Последнюю оставку**» по роману **Э.-М. Ремарка**, «**Девочки**» **А. Марданя**.

Память об Алексее Литвине сохранится и в его богатом литературном наследии, насчитывающем более **20** оригинальных пьес и инсценизаций. И в воспоминаниях



тех, с кем сводила его судьба. Он останется в ней как человек обаятельный, думающий, одаренный, ироничный и в то же время очень внимательный к жизни и людям. Пусть прольется покой в его душу!..

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 5–255/2023

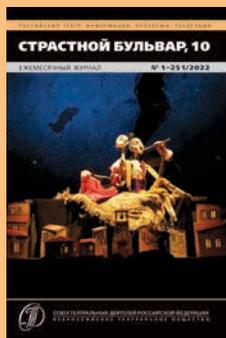
Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / 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 № 4-254/2022



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ДАТА

150-летие Федора Шаляпина

ФЕСТИВАЛИ

XXIV Международный театральный
фестиваль Ф.М. Достоевского
(Великий Новгород — Старая Русса)

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Станислав Мальцев (Иркутск)

ВСПОМИНАЯ

Валентину Ковель
(Санкт-Петербург)

www.strast10.ru

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