

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-257/2023



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Март — месяц нашего общего праздника, Международного дня театра. Вряд ли какой-либо из многочисленных коллективов страны, профессиональных и любительских, студенческих и детских обошелся без подготовки к этому значимому для всех служителей и любителей Мельпомены дню. Где-то его отметили награждениями сотрудников, где-то изобретательными капустниками, где-то премьерами или бенефисами, где-то началом или завершением фестивалей... Каждый коллектив по-своему отозвался на событие не только нашего, российского, но и поистине не ведающего границ пространства, в котором правят игра, чувства и мысли, заставляющие самых разных людей стремиться к причастности театральному искусству. Со сцен, из мира закулисья, из зрительных залов.

Наверное, именно в этот день, когда мы поздравляем друг друга и желаем успехов, особенно остро ощущаются не только смысл служения общему делу, но и счастье этого служения.

В мартовском номере вы, наши читатели, узнаете не только о фестивалях, премьерях, но и о том, что тесно связано с широкой театральной деятельностью, без которой невозможно полноценное развитие искусства. Это и мастер-классы, и создание музеев в театрах, и обсуждения многочисленных проблем тех, кто занят вопросами директорства и пиара.

География номера достаточно широка. Как обычно, мы представляем вам картину фестивалей, премьер, знакомых и незнакомых лиц, внесших глубокий вклад в развитие и существование отечественного театра. Вспоминаем с горечью и благодарностью тех, кого уже нет с нами, поздравляем от души тех, кто продолжает оставаться в пространстве Театра, одаривая зрителей счастливыми часами, а нередко — и высокими чувствами, с которыми мы покидаем волшебные большие и маленькие залы, унося в душе свет и надежду. Долго еще испытывая то, что нельзя определить словом «впечатление», потому что это ощущение оказывается глубже, масштабнее...

Как хочется, чтобы это происходило с нами чаще!..

Успехов вам во всех начинаниях, служители и любители Театра!



*Искренне ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-257/2023

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ  
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2022–2023



На обложке: «Алые паруса».  
Мордовский национальный театр  
(Саранск)

## СОДЕРЖАНИЕ

### ДАТА

100-летие Государственного  
академического театра имени  
Моссовета. *Н. Старосельская* 2

### В РОССИИ

Курск. *К. Чекалёва* 14  
Мурманск. *М. Наумлюк* 20  
Оренбург. *Н. Старосельская* 25  
Саранск. *О. Белкина* 35  
Саратов. *И. Крайнова* 41  
Ульяновск. *С. Гогин* 46  
Челябинск. *В. Горлаева* 53

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Двадцать третий»  
(Мастерская Петра Фоменко).  
*В. Пешкова* 59  
«Крутится, вертится шар...»  
(Московский театр  
«У Никитских ворот» ).  
*Е. Плевава* 64  
«Царь-девица»  
(Театр Романа Виктюка).  
*Г. Степанова* 68

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Александр Лазарев  
(Москва). *Е. Омеличкина* 73

### ЛИЦА

Александр Збруев  
(Москва). *В. Пешкова*  
Павел Легкобит  
(Орел). *И. Радова*  
Марина Кондратьева  
(Москва). *А. Ельцова*  
Роман Акимов  
(Москва). *А. Геннадьев*  
Илья Славутский  
(Казань). *В. Фёдорова*

### ГАСТРОЛИ

Санкт-Петербургский  
ТЮЗ им. А.А. Брянцева  
в Воронеже. *Н. Гааг* 114

### МАСТЕРСКАЯ

«Национальная театральная  
школа» в Чебоксарах.  
*М. Митина* 118

### СОБЫТИЕ

Музей истории  
Астраханского ТЮЗа.  
*С. Синюков* 122

### МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ

«Крики из Одессы»,  
«Жаворонок», «Идиот. 2012»,  
«Забывать Герострата!»  
(Санкт-Петербургский  
молодежный театр  
на Фонтанке). *А. Петров,*  
*Е. Комарова, А. Колабинова,*  
*О. Медведева* 126

### МИР МУЗЫКИ

«Петр I» (Санкт-Петербургский  
театр музыкальной комедии);  
«Иван Грозный» («Санкт-  
Петербург-опера» ).  
*Е. Соколинский* 137

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Клаудио Аббадо и Андрей  
Тарковский. История одного  
события. *М. Романова* 148

### ВСПОМИНАЯ

Алексея Дударева  
(Минск). *Н. Старосельская* 153  
Рудольфа Нуреева.  
*С. Коробков* 157

# ПО СЛЕДАМ ПАМЯТИ

## 100 лет Государственному академическому театру имени Моссовета

**Ю**билей театра — это не только долгая и разнообразная история коллектива, прожившего десятки лет в своей стране, в которой многое менялось за это время: эпохи, поколения на сцене и в зрительном зале. Наступало время смены приоритетов, духовных и моральных ценностей... Столетний юбилей — огромная история, о начале и продолжении которой остались воспоминания, статьи и рецензии на спектакли, портреты мастеров. Все это можно прочитать, но для какой-то части зрителей, любителей театра, с тем или иным спектаклем непременно связана эмоциональная память, которая оживает внезапно или под влиянием чего-то, заставляющего представить: как это было...

И это тоже — история театра. Личная, тобою прожитая, потому особенно дорогая...

1967 год. Более полувека назад вышла из театра потрясенная: с трудом достав билет на «**Маскарад**», наслушавшись о выдающемся Арбенине **Николая Мордвинова**, не раз слыша по радио, с каким вдохновением и осмыслением читал артист **Лермонтова**, посмотрев старый фильм **Сергея Герасимова**, мечтала увидеть его собственными глазами на сцене в спектакле **Юрия Завадского**. Разжигало любопытство и высказывание **Ираклия Андроникова**: «Сказать, что Николай Дмитриевич Мордвинов сыграл Арбенина хорошо и даже что он сыграл его лучше всех виденных мной исполнителей, — это значит не сказать главного... Казалось, Мордвинов для этой роли был создан. Он отвечал ей и внешне, и внутренне. Раскрывая слож-

ный характер Арбенина, он подчеркивал не только аристократизм, исключительность, превосходство, могучие страсти, но и знание людей, и расчетливый ум, силу воли и какую-то глубокую горечь».

Но оказалось, что Арбенина в этот день играет **Леонид Марков**...

По сравнению с фильмом, это был совершеннейший герой: прошедшие десятилетия резче обозначили не столько аристократизм, сколько личностную исключительность; страсти были не приподнято-романтическими, а скорее, присущими современному человеку, для которого важнее прочего было явить и сохранить себя в мире фальши и условностей общества таким, каков он есть. Это было впечатляюще и сохранилось в памяти отчетливо и ярко.

Театр имени Моссовета вошел с той поры в мою жизнь. Не могу забыть Леонида Маркова, такого разного, так властно захватывающего зрительный зал в каждую минуту своего существования в «**Петербургских сновидениях**» по «**Преступлению и наказанию**» **Ф.М. Достоевского** в постановке **Юрия Завадского**, где блистали таланты **Геннадия Бортникова**, **Ии Савиной**, затем Раскольников сыграл вступивший в труппу **Георгий Тараторкин**. А **Порфирий Петрович** Леонида Маркова, ни на миг не продолжая своего Арбенина, был тоже, в сущности, игроком, искусным ловцом, подобно коту, играющему с мышью. Персонажем и того, давнего, и неуловимо нашего времени, в котором мы обитали в 60–70-е годы прошлого века. Мастерски совмещая, сочетая эпохи, Марков существовал тогда и сейчас в



Труппа театра. 1924

«Царской охоте» Л. Зорина (постановка Романа Виктюка), в «Живом труппе», поставленном Борисом Щедриным, в «Егоре Бульчове и других» (режиссер Павел Хомский) и в современных пьесах, которых немало было в его репертуаре и в кинематографе.

В том же конце 60-х годов на сцене Театра имени Моссовета появился спектакль «Глазами клоуна» по роману Генриха Бёлля — новое открытие артиста Геннадия Бортникова, поставившего этот спектакль под художественным руководством Ирины Анисимовой-Вульф. Любимое и высоко ценимое

зрителями старшее поколение артистов (В. Марецкая, Л. Орлова, Ф. Равневская, Л. Шапошникова, В. Сошальская, Р. Плятт, Г. Жженов, Б. Иванов, М. Погоржельский, И. Карташова, Н. Лебедев, С. Цейц и другие) еще играло на подмостках в полную силу, но стали появляться молодые кумиры, среди которых одно из первых мест по праву занимал этот необычный во многом, нервный, наделенный каким-то особым темпераментом и аурой артист. Покоряла Нина Дробышева в ставшем мгновенно популярным спектакле «Эдит Пиаф», игравшимся в фойе театра.



*Б. Оленин, П. Герага, Р. Плятт, М. Эттинген, Н. Мордвинов, В. Марецкая, Ю. Завадский, О. Викландт, М. Названов в гастрольной поездке. 1940-е*

*Новое здание театра в саду «Аквариум» на Б. Садовой улице, 16. 1960-е*



Поистине незабываемым на всю жизнь событием стал спектакль «Дальше — тишина» по пьесе В. Дельмар «Уступи место завтрашнему дню» в постановке Анатолия Эфроса. Два гениальных артиста, Фаина Раневская и Ростислав Плятт проживали на сцене судьбу немолодых героев, переставших быть нужными своим выросшим детям и вынужденных расстаться с привычным за десятилетия существованием, оставаясь любящими, необходимыми друг другу супругами. Никогда не перестанут оживать в памяти боль и отчаяние, охватывавшие переполненный зрительный зал в момент их прощания — каждому казалось, что это происходит с ним...

До пронзительных мелочей помнится спектакль «Вдовый пароход» по повести Ирины Грековой в постановке Генриэтты Яновской, необычное, совершенно новое прочтение режиссером Камой Гинкасом «Гедды Габлер» Генрика Ибсена. А когда в 1978 году в Хамовниках открылась Малая сцена, где появились такие спектакли, как «Сашка» Вячеслава Кондратьева в постановке Гария Черняховского, «Пять углов» Сергея Коковкина (режиссер Кама Гинкас), «Печка на колесе» Н. Семеновой, поставленная Борисом Щедриным, «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской (режиссер Евгений Лазарев), «ЕБЖ» Сергея Коковкина в постановке Алексея Казанцева, где Льва Николаевича и Софью Андреевну фантастически играли сам Сергей Коковкин и Наталья Тенякова, не так давно пополнившая труппу московского театра одна из признанных звезд Ленинградского БДТ — не только давние и недавние поклонники театра осаждали кассу. Ряды зрителей обновлялись, стремясь попасть в новое, очень уютное небольшое помещение, чтобы приобщиться к еще непривычному в ту пору творчеству не слишком популярным, по большей части, драматургов.

Трудно поверить, что все названные спектакли запомнились настолько живо



Николай Мордвинов в спектакле «Маскарад». 1963

и ярко — отдельными эпизодами, за которыми почти сразу возникает целостное ощущение и — главное! — эмоциональное восприятие того времени, помноженное на нынешний театральный и жизненный опыт. Оказывается, что и оно не уходит вместе со спектаклем, а оживает, дарит вновь то, что казалось забытым, но уже с нотками ностальгии — по прошлому своему, по прошлому театра. А значит — какую-то часть его вековой истории мы прожили вместе с ним,



Г. Бортников и Л. Марков в спектакле «Петербургские сновидения». 1969

и значительной долей она входит в историю нашей жизни...

В 1973 году в Театр имени Моссовета пришел очередным режиссером **Павел Хомский**, возглавлявший до того Моссовета к таким произведениям, как «**Иисус Христовый театр юного зрителя**», ставший за годы его работы одним из ярчайших театральных коллективов столицы. Именно там, на сцене МТЮЗа, Хомский поставил первый в стране мюзикл «**Мой брат играет на кларнете**» по повести **Анатолия Алексина** и целый ряд незабытых через десятилетия спектаклей. В 1985 году Павел Осипович стал художественным руководителем прославленного Театра имени Моссовета и руководил им до своего ухода из жизни в 2016 году. То чувство музыки в сочетании с драматургическим текстом и свободной, расковывающей артиста пластикой, из

которого может родиться подлинное чудо, «опробованное» Павлом Осиповичем на сцене МТЮЗа, заставило режиссера обратиться в Театре имени Моссовета к таким произведениям, как «**Иисус Христос — суперзвезда**» **Э.Л. Уэббера** и «**Игра**» **Я. Кесслера** и **А. Невского**. Спектакли получились яркими, необычными и настолько привлекательными для зрителя, что «Иисус Христос — суперзвезда» до сегодняшнего дня живет в афише театра, сменив уже несколько поколений исполнителей...

Перечислять все спектакли Хомского на моссоветовской сцене — не стоит, даже если сосредоточиться на «самых-самых», их окажется очень много. Ведь за сорок три года руководства театром Павел Осипович поставил 43 спектакля. И в каждом из названий находил режиссер





Анатолий Эфрос с участниками спектакля «Дальше — тишина». 1969

новые возможности для известных артистов, раскрывая их дарование во многом непривычно. Нельзя не вспомнить такие его спектакли, как «**Братья Карамазовы**» **Ф.М. Достоевского**, с отточенными работами Ростислава Плятта, Георгия Тараторкина, «**Фома Опискин**» по «**Селу Степанчикову и его обитателям**» **Ф.М. Достоевского** с блистательным Сергеем Юрским, «**Свадьбу Кречинского**» **А.В. Сухова-Кобылина**, «**Опасные связи**» Шодерло де Лакло, где тонко и с, казалось, давно забытым изяществом играли **Александр Яцко** и **Ольга Кабо**; «**Римскую комедию**» **Л. Зорина** с великолепными работами **Георгия Тараторкина** и **Виктора Сухорукова**, приходившими к зрителю в 90-х–2000-х именно тогда, когда поднятые в пьесах проблемы становились жгу-

че актуальными. И почти в каждой роли угадывал опытный и мудрый режиссер, умеющий точно определить: чем еще могут покорить зрителя **Ростислав Плятт** и **Георгий Жженев**, **Валентина Талызина** и **Людмила Шапошникова**, **Борис Иванов** и **Леонид Марков**, **Евгений Стеблов** и **Георгий Тараторкин**, **Геннадий Бортников** и **Евгений Киндинов**, **Александр Домогаров** и **Александр Ленков**, **Ольга Остроумова** и **Мargarита Шубина**, **Сергей Юрский** и **Михаил Козаков** и многие другие мастера...

А для Георгия Тараторкина роль **Диона** в «**Римской комедии**» стала последней...

В 1978 году труппа Театра имени Моссовета пополнилась именами известных ленинградских мастеров, едва ли не всей страной любимых по кинематографу — **Нatalьи Теняковой** и **Сергея Юрского**,



*Л. Марков и М. Терехова в спектакле «Царская охота». 1977*

*Г. Бортников, Г. Тараторкин, Р. Плят, Е. Стеблов, Е. Киндинов в спектакле «Братья Карамазовы». 1979*





*Ф. Раневская  
и С. Юрский  
в спектакле  
«Правда — хорошо,  
а счастье лучше».  
1980*

который получил возможность раскрыть здесь свой незаурядный режиссерский дар. Те, кому посчастливилось видеть «Тему с вариациями» С. Алешина, поставленную Юрским и сыгравшем в этом спектакле вместе с Ростиславом Пляттом и **Маргаритой Тереховой**, вряд ли смогут забыть это уникальное трио и прозрачную атмосферу, словно вызывавшую вибрацию зрительного зала.

Помнится, критика прохладно восприняла «**Правда — хорошо, а счастье луч-**

**ше» А.Н. Островского**, который Сергей Юрский не только поставил, но и блистательно сыграл в нем **Силу Грознова**. Это был последний спектакль с участием Фаины Раневской в роли **Фелицаты**. А сам спектакль был во многом новаторским в восприятии драматургии Островского — не случайно в более поздних постановках разных режиссеров звучали порой отголоски прочтения того или иного образа, сценографии, подбора музыки...

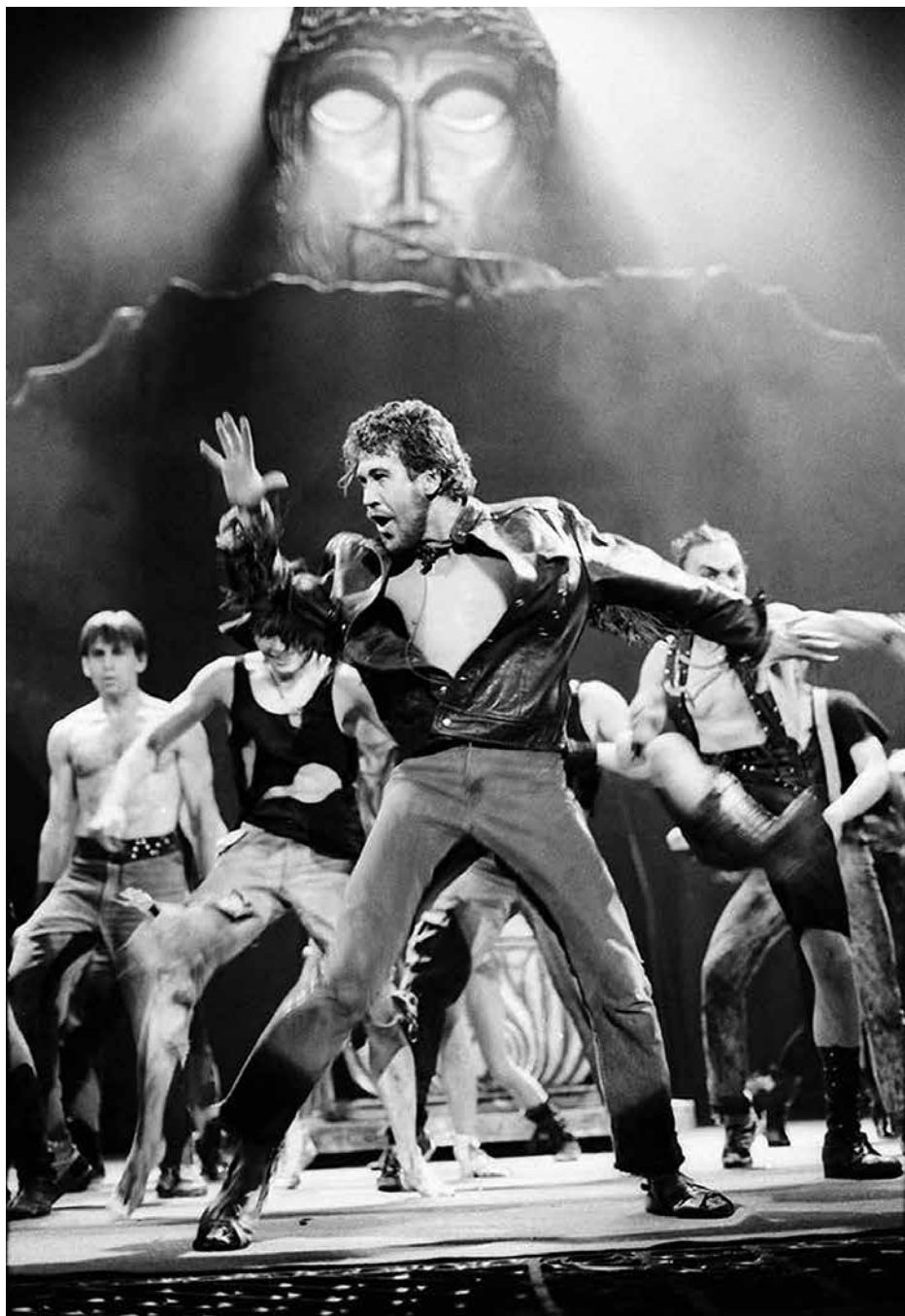


О. Меньшиков  
и П. Фоменко на репетиции  
спектакля «Калигула».  
1990

А в 1990-м спектаклем по пьесе Альбера Камю «Калигула» режиссера Петра Фоменко с Олегом Меньшиковым в главной роли открылось еще одно пространство, сцена «Под крышей». Она существует в отличие от Хамовников и поныне, на ней работают разные режиссеры, течет энергичная, наполненная жизнь.

На протяжении долгих лет работает с труппой театра и Юрий Ерёмин. Получивший известность и признание в периоды, когда он возглавлял Центральный академический Театр Советской

Армии, а затем Московский драматический театр им. А.С. Пушкина, Юрий Иванович поставил на сцене Театра имени Моссовета немало спектаклей, в списке которых для меня первое место занимают «У врат царства» К. Гамсуна, «Не будите мадам» Ж. Ануя, где сильно, ярко играл Георгий Тараторкин; «Царство отца и сына» по двум частям Трилогии А.К. Толстого, в которых неожиданно, по-новому раскрылись известные мастера – Геннадий Коротков, Александр Яцко, Виктор Сухоруков, Ольга Остроумова, Татьяна Бестаева, Екатерина Гу-



В. Яременко в спектакле «Иисус Христос — суперзвезда». 1990



С. Юрский, П. Хомский, Е. Стеблов на репетиции спектакля «Фома Опискин». 1995

сева. А поставленный Ерёминым по роману **И.С. Тургенева** «Дым» спектакль «**Vaden-Баден**» живет в памяти не только верной и четко сформулированной приверженностью к классике, чувственной, тонкой игрой **Евгении Крюковой**, **Алексея Трофимова**, **Дмитрия Щербини**, небольшой по месту в пьесе, тем не менее очень точно прожитой на сцене ролью тетушки невесты героя **Ольгой Анохиной**, но и выразительнейшей сценографией самого режиссера и автора инсценировки.

Поставив в 2004 году на сцене Театра имени Моссовета «Чайку» **А.П. Чехова**, выдающийся кинорежиссер **Андрей Кончаловский** не остановился на одном чеховском произведении, а воплотил свою давнюю мечту о трилогии

по пьесам «**Дядя Ваня**», «**Три сестры**», «**Вишневый сад**» с одним составом актеров. Спектакли вызвали неподдельный интерес широкой публики, как и последовавшие за ними другие работы режиссера, в частности, «**Укрощение строптивой**» **Шекспира**.

В 2020 году театр возглавил режиссер **Евгений Марчелли**, ставивший спектакли не только в разных городах страны, но и в столице. За прошедшее время он воплотил ряд классических произведений, в частности, «**БЕСприданница**» по **А.Н. Островскому**, «**Фрёкен Жюли**» **Августа Стриндберга**, «**Шекспир Гамлет**», «**Жестокие игры**» **Алексея Арбузова**, вызвавших неоднородное восприятие театральной критики и публики — от восторженного до недоумевающего.



*Е. Стеблов, А. Адошкин, Ю. Высоцкая, И. Розанова в спектакле «Чайка». 2004*

И это — естественно для любого театра, живущего полнокровной жизнью. Чем больше разнятся границы неприятия-приятия, тем плодотворнее труд тех, кто работает для самого широкого круга зрителей.

В самом начале юбилейного театрального сезона Евгений Марчелли сказал в интервью: «Это театр серьезного отношения к своему делу, это театр, в котором на протяжении века работают артисты первой величины. Театр, который продолжает оставаться востребованным... Помимо выпуска новых названий к столетию у нас есть масса творческих идей. Это и цикл встреч с нашими мастерами, и летняя сцена в нашем саду «Аквариум», и создание документального фильма, в котором будут заняты не

только артисты, но и все сотрудники театра, и создание иммерсивного спектакля в пространстве театра, и спектакль-инсталляция. Надеюсь, что все наши замыслы встретят поддержку и в труппе, и в городе, и смогут реализоваться в той или иной форме».

Но это — близкое будущее театра, празднующего свою столетнюю годовщину. Пусть всё случится!..

И пусть сохранится у каждого своя память о прошлом, а вслед за нею родится память новых поколений о нынешних и будущих временах...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

*Фото с сайта Театра им. Моссовета*

## КУРСК. «И мрак, и свет...»

**Н**овый театральный сезон Курский государственный драматический театр им. А.С. Пушкина открыл необычной и по-настоящему масштабной премьерой — спектаклем «В ночь лунного затмения» Мустая Карима в постановке Юрия Бурэ.

Как свойственно Юрию Валерьевичу, постановка имеет особый размах. Режиссер всегда внимателен к нюансам: очень подробно разбирает текст пьесы, вчитывается в каждую реплику и ремарку, стараясь глубоко вникнуть в их значение для сюжета и образа героя. «В ночь лунного затмения» в очередной раз демонстрирует кропотливую работу, тем бо-

лее что показан здесь совершенно новый для курского зрителя, незнакомый, самобытный мир башкирской культуры и мировоззрения. Детализировано всё: от потрясающих костюмов (художник **Юлия Ксёнова**), которые хочется рассматривать вблизи очень внимательно, и особого национального колорита до тонкостей отношений личности и общества. Режиссер даже обращается к научному консультанту по башкирской мифологии и обрядам **Розалии Султангареевой**, чтобы ни один символ не был упущен, чтобы у каждого зрителя не осталось чувства неясности или недосказанности. И действительно, спектакль оказался инте-

«В ночь лунного затмения». Дивана — С. Малихов, Шафак — О. Лёгоньяк, Танкабике — Л. Соколова





ресен даже тем, кто равнодушен к любовной или трагедийной составляющей: такому зрителю будет любопытно увидеть со знанием дела воссозданные обычаи Башкирии XVII века, местами необыкновенно лиричные, местами — ужасающие полным бесправием человека перед законом левирата и косными традиционными взглядами старейшин.

Поражает работа труппы над образами. Настолько органично сумели актеры проникнуться национальными характерами своих героев, даже внешне стать с ними единым целым, вдохнуть невероятную силу и напевность в стихотворные диалоги!.. Эту дивную легенду смотришь на одном дыхании.

Центральный женский образ ставшей во главе старинного башкирского рода

Танкабике в исполнении **Ларисы Соколовой** — точное попадание в характер. Актриса воплощает величайшую драму женщины, отправляющей на верную смерть своего сына. Не потому, что согласна с решением старейшин; не потому, что суеверно боится высшей кары; и даже не потому, что подавлена другим страхом — разоблачения в постыдных грехах молодости. Лариса Соколова, со всем свойственным ей трагизмом, горечью во взгляде и голосе, показывает, как Танкабике, полностью подавленная общественным порядком, угнетенная внутренним рабским повиновением давно неактуальным устоям, теряет всю свою силу, властность, отказывается от тех, кто ей дорог, принимает необратимое решение.

Сцена из спектакля





Дивана — С. Малихов, Танкабике — Л. Соколова

Она, конечно, понимает, что жить в этих слепых заблуждениях нельзя, но неумение и неготовность общества поступать иначе оказываются сильнее материнского сердца. И когда роковой шаг сделан, кажется, сердцу Танкабике уже не жить прежней жизнью. И жить ли вообще? Лариса Соколова оставляет нас в напряжении, даже когда ее активное взаимодействие с другими персонажами замирает. Это не просто история женщины, это история трагедии нескольких поколений.

Влюбленные Акъегет (**Дмитрий Баркалов**) и Зубаржат (**Елена Цымбал**) — на редкость поэтичный и гармоничный дуэт. Они прекрасны в своей молодости, опьяненные любовью, каждая их реплика наполнена нежностью и музыкальностью. Они любят друг друга и любят себя

в этом чувстве, осознавая его первозданность, красоту и естественность, заражая этим окружающих, и никто не смеет мысли допустить о разлучении этой пары. Уязвимость, свойственная влюбленным, не делает их слабее, наоборот, они готовы бороться со всеми обстоятельствами, даже если бой будет не на жизнь, а на смерть. Ведь человек не станет по-настоящему свободным, пока не преодолет страх смерти. В финальной сцене уверенно идущие в никуда, но не сломленные, Акъегет и Зубаржат становятся символом торжества свободы, их лица светлы, возвышенны, ясны и непреклонны.

История Акъегета и Зубаржат — это, по сути, башкирская история Ромео и Джульетты, но лишь с одной стороны. Гораздо масштабнее проблема личной свободы человека, ведь молодые страдают не



Танкабике — Л. Соколова, Дервиш — И. Пилипенко

из-за вражды домов. Напротив, до гибели старшего сына Танкабике искренне желает брака среднего наследника с прекрасной Зубаржат, и это уже практически дело решенное. Угрозу личному счастью представляет закон, вынуждающий Акъегета жениться на супруге погибшего брата. Влюбленным необходимо бороться с общественным мнением, с дикими, устаревшими, но прочно укоренившимися законами, запрещающими личное счастье. Социальную и любовную линии спектакля органично связывают музыкальные и хореографические вставки (музыкальное оформление **Павла Горбунова**, балетмейстер **Галина Халецкая**). Ни на мгновение не воспринимаются чужеродными соединением чередующихся башкирских мотивов и ставшей классикой мелодией **Нино Роты** из фильма

«**Ромео и Джульетта**», как и изящные, тонкие, волнующие хореографические зарисовки в исполнении **Александра Аве**, **Алексея Поторочина**, **Вероники Богдель** и **Майи Волвенковой**.

«Если у вас могут быть одновременно свобода и любовь, вам больше ничего не нужно. У вас все есть — то, ради чего дана жизнь», — цитата мудреца Ошо звучит как манифест Акъегета и Зубаржат. И покидают следом родной дом бесконечно чувственная, но трагической волей судьбы лишенная любви Шафак (**Ольга Лёгонья**) и верный своим близким, принципиальный, справедливый и равнодушный к чужой беде Ялсыгул (**Михаил Тюленёв**). Шафак по степени важности и драматизма явилась для режиссера и актрисы не менее значимой, чем Танкабике и Зубаржат. Именно женские образы здесь явля-



Зубаржат — Е. Цымбал, Акъегет — Д. Баркалов

ются столпами и для развития сюжета, и для эмоционального наполнения. Актрисы выразительно создают словно три возраста одной женщины: с разным жизненным опытом и, соответственно, разными взглядами на любовь и женскую долю, но для каждой из них вынужденный нравственный выбор связан с семейными ценностями. Ольга Лёгоньяка в образе Шафак как раз воплощает молодую женщину, которой самой природой предписано быть хранительницей очага, страстной, верной, темпераментной спутницей, мудрой и заботливой матерью. Она символизирует тот период женской чувственно-

сти, когда первая пылкость уже уступила место созидательной женственности. Тем горше ее одиночество, невозможность дарить ласку и создавать уют для кого-то.

Ялсыгул, казалось бы, по пьесе не сильно связан с основными сюжетными нитями. Однако в исполнении Михаила Тюленёва он также изображен как герой страстный, цельный, заслуживающий личного счастья и стремящийся к внутренней свободе. Помощью, которую он оказывает или хотя бы предлагает Акъегету, Зубаржат и Шафак, Ялсыгул отчетливо дает понять, что молодые влюбленные не единственные, кто готов противостоять бездушному закону. Поэтому не менее воодушевленными и уверенными в своей правоте, а потому сильными и волевыми, выглядят покинувшие родные края Шафак и Ялсыгул. Затмение отступает: новое поколение оказалось более гуманным и разумным, и если их прежний мир не готов отказаться от разрушительных суеверий и заблуждений, они отворачиваются навстречу миру новому.

Интересен почти мистический образ Дервиша (**Эдуард Баранов**, **Иван Пилипенко**), владеющего страшной тайной Танкабике. По-настоящему жутко изобразили актеры перевоплощение мудрого странника, аскета в опасного подлца, ведомого плотским желанием и личными интересами, готового рушить чужие жизни в отместку за свою мужскую нереализованность.

Драматичен юродивый Дивана (**Сергей Малихов**), на самом деле оказывающийся непростой фигурой этого повествования. Артисту удалось трогательно и аккуратно балансировать на тонкой грани между сумасшедшим и пророком, которому высшей силой дано видеть, понимать, чувствовать больше, чем многим. Он наделен огромной любовью к миру и человечеству, пытается призвать окружающих к прозрению, но никем не воспринят всерьез.

Совершенно новый Ишмурза — дебют **Жени Дмитриева** на сцене драматического те-

атра. Мальчик достойно справился с ролью, динамикой, порывистостью, непосредственностью, показав образ младшего сына, которому впору играть и наслаждаться детской беспечностью, а не думать о женитьбе в угоду обычаю.

Занимательно перевоплощение до неузнаваемости **Сергея Бобкова**, **Романа Борзенкова**, **Дмитрия Рыжикова** в аксакалов. Есть в этих образах нечто слегка утрированное, но впечатление они производят отнюдь не комическое. Безапелляционность их решений вызывает ужас, какими бы интонациями они ни озвучивали эти решения.

Художник-постановщик **Александр Кузнецов** в очередной раз совершил невероятное. Он буквально раздвигает пространство сцены и зала, передавая уникальные ландшафты Башкирии. Зал задействован так, что не замечаешь рядов со зрителями. Слово пустая бескрайняя степь перед нами, и никого, кроме героев, тут нет. Даже горы в очень необычном воплощении присутствуют на сцене, и едва ли не акробатические этюды на фоне бесконечного неба бесстрашно выполняют на них Акъегет и Зубаржат. В сочетании с создающим напряжение мистическим светом (художник по свету **Борис Михайлов**) весь визуальный ряд (что логично в спектакле, основным символом которого является затмение) полностью соответствует идее режиссера и посылу драматурга.

Нельзя сказать, что финал спектакля однозначно позитивен, потому как герои, отрекшиеся от традиций и прежних устоев, действительно уходят в никуда, вступают на путь, полный испытаний, проклятий и унижений. Однако их выбор — лучшая жизнь, которую они могут прожить в сложившихся обстоятельствах. Это их дорога, собственная, а не навязанная обычаями, и в этом ее ценность.

Возвращаясь к аналогии с «Ромео и Джульеттой», нельзя не сказать, что башкирская история может показаться даже более выигрышной, потому что это



Шафак — О. Лёгоньяка, Ялсыгул — М. Тюленёв

легенда об активной борьбе, причем не столько за личное счастье, сколько за освобождение всех будущих поколений от оков суеверного прошлого, за право свободно любить и распоряжаться собственной жизнью. Как бы ни воспринимали мы заключительные аккорды, все же звучат они мажорно и наделяют зрителя той силой, которой с избытком в молодых героях. Они способны построить новое светлое будущее.

Кристина ЧЕКАЛЁВА

Фото предоставлены театром

# МУРМАНСК. «И ты со мной — дай руку мне»

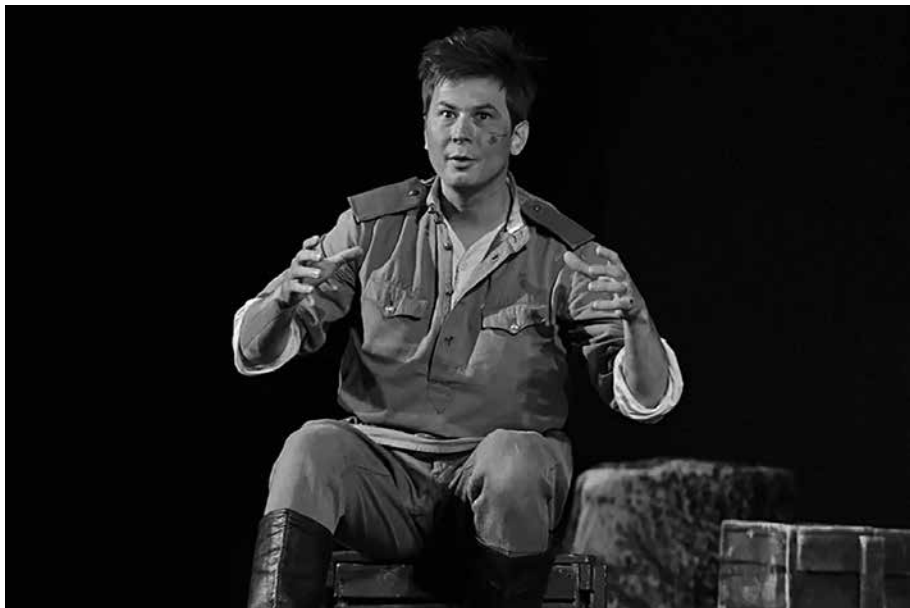
**В** репертуаре Театра Северного флота несколько спектаклей о войне, отражающих смысл сегодняшнего времени. Есть пьесы, написанные много лет назад, которые возвратились к зрителю как послание предшествующих поколений. «Тёркин. Кто же он такой?» по поэме А. Твардовского, «Туман над заливом» Исидора Штока (см. рецензию в «Страстном бульваре, 10», №10-250/2022) поставлены главным режиссером Александром Шарапко. В самые последние дни февраля состоялась премьера Юрия Сергиенко по пьесе Рустама Ибрагимбекова «Прикосновение».

Пьеса эта ставилась в 70–80-х во многих театрах, есть и радиоспектакль, в котором звучит узнаваемый голос автора. С течением времени драматург вносил

в текст правки, но они не коснулись глубинного смысла рассказанной истории. В ее основе известные с древнейших времен темы: безвременной гибели юности, чаще на поле битвы, единения всех людей как залог бессмертия человечества и памяти о погибших... В драме прослеживаются черты древнегреческой трагедии рока.

Само понятие «прикосновение» является архетипом и обладает бесконечным разнообразием смыслов, которые воплощаются в образах мировой культуры. Можно «прикоснуться к тайнам Вселенной», но и слегка дотронуться до чужьих руки. Эта рука на фреске Микеланджело протянута Богом к Адаму, даруя ему жизнь, а есть и руки матери, прижимающей к себе ребенка. Художественные

«Прикосновение». Андрей — С. Акманов





Андрей – С. Акманов, Лейтенант – А. Макаров

образы «прикосновений» складываются в единую картину мира в потоке человеческой истории, в ней все живущие взаимосвязаны.

Сюжет «Прикосновения» обладает и символическим смыслом, и вполне конкретным литературным контекстом. С ним связано повествование о мужчине и женщине, которые хотят заключить «сепаратный мир» во время войны ради любви и призрачного счастья, как герои романа Хемингуэя «Прощай, оружие». Эта тема звучит в книгах Ремарка, а позднее и у наших писателей-фронтовиков: в «Альпийской балладе» Василия Быкова, в «Пастухе и пастушке» Виктора Астафьева. Каждая попытка персонажей быть счастливыми на войне заканчивается трагически.

В драме Ибрагимбекова известный сюжет приобретает философский, христианский, гуманистический смысл. Действие разворачивается в 1944 году в Западной Белоруссии, когда канонада звучит

уже «негромко и недолго». «Прикосновение» не о любви между мужчиной и женщиной, случившейся на войне. В драме три героя – Андрей, Адалат и картины, которые в жизни Андрея значат больше, чем девушка.

Небольшая по объему драма представляет собой сложный сплав мифологических, исторических, литературных реалий, они соприкасаются, рождают новые смыслы и дают почти безграничные возможности режиссеру для сценической интерпретации.

В пьесе Рустама Ибрагимбекова огромную роль играют пространственно-временные отношения, драматург сохраняет единства времени, места и действия. Время краткое – полдня, пространство замкнутое – чудом сохранившаяся среди сгоревших изб церковь. Она становится местом исповеди, укрытием для героев, звук церковного колокола призывает людей в минуты трагедии. Сжатость времени и пространства не позволяет вопло-



Андрей – С. Акманов, Адалат – Д. Михайлова

таться отношениям, чувствам, общению, остается краткий миг – прикосновение.

Юрий Сергиенко объединяет два акта пьесы в один и добивается непрерывности психологического действия. **Раиса Чебатурина**, художник-постановщик, увеличивает пространство небольшой сцены театра, создавая отдельные, как будто парящие фрагменты полуразрушенных стен с фресками, где лики и одеяния ангелов и апостолов написаны широкими мазками, условно. На заднике, чуть выше груды камней просматривается образ Богородицы с младенцем. Всё вместе раскрывает символический образ войны, который усиливается первой мизансценой: в полуразрушенной церкви возле ступеней на колокольню ждут санитарную машину тяжелораненый сержант (**Алексей Макаров**) в белой рубашке с ярко алыми каплями крови – цветами испукительной жертвы и солдат Андрей. С этого момента и начинается история двадцатилетнего

Андрея в исполнении **Степана Акманова**, несомненной удачей спектакля.

Задача актера – сыграть молодого человека, который предчувствует незавершенность своей короткой жизни и остро ощущает нереализованные возможности. Из его слов мы узнаем, что у него рабочая профессия, а мечтал стать художником, нет толком образования, не нашел любимую девушку, нет друзей, брат погиб. Монологи Андрея самые длинные в тексте пьесы, эти отдельные фрагменты – «книга его жизни», он их передает как послание в будущее. Режиссер и актер именно в этих историях находят краски для изображения характера героя, в котором прочитывается его трагическая судьба.

Первый сюжет о безногом молодом офицере, с ним Андрей познакомился до войны. Этот инвалид принимает свою судьбу с печальной улыбкой, не обременяя окружающих немощью и не вызывая жалости. Андрей «примеряет» эту улыбку как собственную маску, как «отличную





Андрей – С. Акманов, Адалат – Д. Михайлова

моральную подготовку к войне». Выразительная улыбка как тонкое касание, как бесценный дар одного человека другому. Актер, улыбаясь, снимает напряженность резкого разговора, смягчает слова и поступки персонажа. Эта улыбка почти всегда у него на лице. Она означает: «как бы ни было плохо, хорошо уже то, что живешь». Маска-улыбка скрывает от окружающих трагическое предчувствие гибели. В ней, наивной, открытой, ключ к пониманию характера.

В другой истории Андрей рассказывает, как в детстве не состоялось его участие в балетном кружке. Преподаватели разглядели в нем хорошие данные, но он не смог побороть застенчивость и стыд, а потом долго жалел. Лейтмотивом жизни героя становится музыкальная тема танца маленьких лебедей из «Лебединого озера» как напоминание о том, что не сбылось. Этот сюжет стал отправной точкой для пластической концепции роли. Движения Андрея, легкие, быстрые,

несмотря на ранение ноги. Он взбегаёт по лестнице, тащит тяжелый ящик, двигается и говорит без остановки в течение всего спектакля, как будто пытается убежать от судьбы.

Центром драмы и режиссерской сценической композиции становятся картины, принесенные героем из замка. В истории драматургии есть ряд произведений, в которых предметный мир оказывает влияние на интенсивность развития действия и конфликта. Вещи обладают судьбоносным смыслом. Таков платок Отелло, потерянный Дездемоной, или чаша с ядом в «Гамлете», роковой медальон в драме Островского «Без вины виноватые». Образы картин совпадают с внутренней жизнью героя, актер на сцене общается с ними, как с живыми, они, возможно, важнее его общения с Адалат. Картины, спасенные от разграбления немцами, становятся замещением несостоявшейся жизни Андрея, его призвания. Картины как будто прикоснулись к душе героя, рас-

крыли ее, освободили от тяжести военных лет и вернули к человечности, к гармонии, красоте. Андрей их до бесконечности рассматривает, едва не плачет над ними, показывая Адалат. Драматург замечает в тексте, что это могут быть импрессионисты, называет **Тулуз-Лотрека** и **Верещагина**. Раиса Чебатурина размещает на сцене узнаваемый вид **Парижа**, возможно, работы **Моне** или **Писарро**, туманные романтические пейзажи, собачки, которые моментально оживляют аскетическое пространство, наполняют его мирной жизнью, радостью бытия. Андрей интуитивно осознает, что уйдет из жизни, не оставив следа, но картины как двойники его души могут жить вечно, недаром он рассматривает даты на обратной стороне.

Появление Адалат (**Диана Михайлова**) меняет сценический ритм постановки. Первоначально герои — антагонисты, их индивидуальности противоположны и не совпадают по темпераменту. Краткий миг знакомства Андреем переживает как полноценную жизнь, а для нее пребывание в разрушенной церкви и общение становятся вынужденной необходимостью. Он открыт, разговорчив, признается в любви, не реагирует на ответные колкости, она — сдержанная, холодная, недоброжелательная, отвечает на пространные речи Андреев односложно. Психологически содержательные диалоги с паузами, недомолвками, внезапной сменой эмоций свидетельствуют о прекрасном актерском взаимопонимании, наслаждении игрой. Внешний облик героини не соответствует ее молодому возрасту: гладкая прическа с пробором, стандартная военная форма. Эта женщина повзрослела на войне. Образ, созданный актрисой, предполагает некоторую статичность, скованность в движениях, сдержанность мимики, что отражает характер героини, ее жизненный опыт — она жена и мать. Ее тревога за родных спрятана внутри души. Эта закрытость — еще и показатель состоя-

ния предельной внутренней напряженности, поскольку Адалат предчувствует, что ей суждено оберегать Андреев, он двойник ее мужа: такой же отчаянный идеалист. Игра актрисы позволяет увидеть за внешне лаконичным рисунком роли сильные чувства.

Внезапное появление врага вызывает мощный эмоциональный и физический контакт персонажей, резко убыстряет темп спектакля. Все события, нюансы отношений, разговоры и откровения обнаруживают свой истинный смысл в трагической развязке финала. Маски сорваны, герой летит навстречу гибели, спасая горящие картины. Адалат и силой, и на коленях, и слезами не способна его удержать. Андреев влечет внутренний импульс, подобно тому, который испытывал Гамлет при встрече с призраком: «Это — голос моей судьбы, и он все жилы мне внезапной львиной силой наливает». Для Андреев спасение картин как спасение души, дорога к бессмертию. Адалат пытается задержать его на земле, привязать к жизни. Ей, как и Богородице, чей облик с ребенком высвечивается на стене храма, не удается защитить того, кто обречен.

Картины — душа Андреев — положены в ящик-гроб и заколочены. Адалат звонит в колокол, созывая людей, «возвещающая о человеческом горе». И невольно вспомнишь: «Не спрашивай, по ком звонит колокол...»

Зрители высоко оценили психологически достоверную игру молодых актеров, строгое по стилю оформление сцены Раисой Чебатуриной, ясность режиссерской композиции Юрия Сергиенко. Однако эстетическая, философская емкость маленькой пьесы Рустама Ибрагимбекова столь велика, что трудно представить режиссера, абсолютно довольного даже удачной работой.

Марина НАУМЛЮК  
Фото О. ФИЛОНОВ

## ОРЕНБУРГ. Самое главное

**К**огда давно и хорошо знаешь театр, но никогда не бывал в городе, где он ежевечерне принимает своих зрителей, испытываешь к поездке двойной интерес: видишь город, оцениваешь на спектаклях реакции не гастрольной или фестивальной публики, театралов, составляющих значительную часть зрительного зала, а жителей города, тех, кто неотрывен от повседневья места и времени и приходит в эти стены каждый за своим. Кому-то хочется отвлечься от будней с их заботами и проблемами, кому-то просто развлечься, кому-то задуматься и разделить чувства героев...

Спектакли художественного руководителя **Оренбургского государственного областного драматического театра им. М. Горького Рифката Исрафилова** я полюбила с той давней советской поры, когда он возглавлял театр в Уфе и покораил зрителей многих городов нашей и других стран незабываемыми и десятилетия спустя постановками «**Не бросай огонь, Прометей!**», «**Долгое-долгое детство**», «**Тринадцатый председатель**», «**Бибинур, ах, Бибинур**». В Оренбурге появились «**Раба своего возлюбленного**», «**Отец**», «**Капитанская дочка**», «**Ричард III**», «**Маскарад**», «**А зори здесь тихие...**» и другие поистине знаковые работы. Они с успехом прошли в Москве, а также на различных фестивалях.

Рассказывать подробно о Рифкате Исрафилове смысла нет — его знают и высоко ценят не только в России, слава его началась в СССР и лишь преумножалась с годами и десятилетиями. Унаследовав у своих выдающихся педагогов **ГИТИСа М.О. Кнебель** и **А.А. Попова** пожизненную приверженность к традиционному русскому психологическому театру, Исрафилов обогатил его не только национальным колоритом, но и чертой, без которой он мог бы остаться догмой — чутким слухом к изменяющимся

временам. По складу своего ума, души, характера и профессионализма режиссер может принимать или отвергать догмы, навязывая зрителю лишь свое ощущение. Для опытного режиссера важнее, чтобы каждый из разновозрастной зрительской массы, людей различных слоев общества, с различным опытом, в том числе и театральным, был вовлечен в орбиту происходящего на сцене.

А для этого необходимо обращаться к классике, мировой и отечественной, в равной мере воспитывающей зрителей и труппу.

Пригласив посмотреть новые спектакли театра трио московских критиков, Рифкат Исрафилов проявил непоказное благородство: в первый вечер мы познакомимся с работой не худрука — с премьерой артиста и режиссера **Александра Федорова «Обыкновенная история»** по роману **И.А. Гончарова**. Написанная десятилетия назад инсценировка **Виктора Сергеевича Розова** стала невероятно популярной в последнее время. И это не удивительно: пришла пора, когда на первый план выступило понятие «фортуна» — едва ли не ключевое для первого романа начинающего писателя, в котором соединены на равных материальные блага и блестящая карьера.

Чрезмерно усложненная, во многом не до конца оправданная сценография (художник **Андрей Климов**) порой мешала восприятию так же, как вынесенные на программу цитаты из романа. Для человека, с литературным источником не знакомого, они ничего не раскроют, ни к чему не подготовят, лишь пробудят настрой лирико-пессимистический. Путь Александра Адуева (**Дмитрий Татарицев**) от восторженного и наивно-го юноши, отправляющегося в Петербург в надежде «Отчизне посвятить души прекрасные порывы», не проходит точно акцентированных моментов разо-



«Обыкновенная история». Елизавета Александровна — Ю. Каштанова, Петр Иванович Адуев — С. Тыщенко

чарования, не свидетельствует о постепенном накоплении опыта. И потому его возвращение в имение больным воспринимается как не душевный, а исключительно телесный недуг. Отчасти происходит это и потому, что слишком схожими в трактовке режиссера оказались капризная девушка Наденька (**Александра Бражникова**) и экзальтированная вдова Юлия Тафаева (**Юлия Ковальчук**); слишком «смазанными» граф Новинский (**Дмитрий Гладков**) и мать Наденьки Мария Михайловна (**Зинаида Карпович**); почти выброшена трогательная линия слуг Аграфены (**Мария Губанова**) и Евсея (**Сергей Кунин**)... Зачем-то в финале спектакля тонкое, стильное музыкальное оформление **Тамары Пикзуевой** взрывается музыкой арии Мефистофеля из оперы **Гуно «Фауст»**: «Люди гибнут за металл...» Разве об этом роман?..

Но довольно перечислений того, что не случилось. Тем более, что случилось нечто очень важное: пронзительный по интонации и душевной глубине монолог матери Александра Анны Павловны (**Наталья Панова**), провожающей сына в дорогу. И словно со страниц романа сошедшие Петр Иванович Адуев (**Сергей Тыщенко**) и его жена Елизавета Александровна (**Юлия Каштанова**). Артисты настолько точно, глубоко и искренне проходят свой путь постижения истины, пустых, преходящих и подлинных ценностей, что от каждой минуты их сценического существования порознь и вместе невозможно оторваться. И верится, что Петр Иванович возродит свою жену к новой жизни, пробудит ее душу от глубокого сна, в который она впала, приняв измену себе самому Александра как свою собственную...



«Обыкновенная история». Петр Иванович Адуев — С. Тыщенко, Елизавета Александровна — Ю. Каштанова, Александр Адуев — Д. Татаринцев

Работы Рифката Ибрафилова всегда привлекали меня каким-нибудь неожиданным поворотом восприятия, порой ошеломляющим поначалу, но по размышлении оказывающимся удивительно созвучным времени. Так произошло и на этот раз в двух его спектаклях — «Собака на сене» Лопе де Веги и «Бесприданница» А.Н. Островского.

Замечательный художник **Тан Еникеев** оформил комедию плаща и шпаги в виде передвижных деревьев, в «изначальных» арках которых удобно скрыться от посторонних любопытных глаз, передвижной скамьи, неподвижных величественных лестниц, атрибутов дворца, действующего фонтана в центре сцены. На фоне этого движущегося и неподвижного роскошества сменяют друг друга бурные любовные события. И хотя действие происходит, как известно, в Неаполе, с пер-

вых минут перед нами разворачивается испанский мир: танец тореадоров со строгими лицами и широким размахом плащей (балетмейстер **Наталья Ренева**, музыкальное оформление **Тамары Пиккулевой**) обещает корриду и желание Теодоро (**Максим Меденюк**) отбыть в финале именно в Испании.

По традиционному восприятию виденных в разных театрах спектаклей и любимого зрителями телевизионного фильма по пьесе великого испанца, битва женщин идет за красавца-секретаря вдовы Дианы де Бельфлор, но Ибрафилов сдвигает оптику: перед нами не страстный молодой человек, мечущийся от одной к другой, а «жертва матриархата», не выбирающая, а подчиняющаяся более сильной, чем он, женщине. Если вспомнить, какое количество женщин в последнее время представлено во властных структурах раз-



«Собака на сене». Сцена из спектакля

личных уровней едва ли не по всей планете — станет искренне жаль этого несколько растерянного статного красавца, которым, словно шариком, играя партию в пинг-понг, перебрасываются графиня Диана (**Юлия Дмитриева**) и ее служанка Марсела (**Юлия Каштанова**). Да и Тристан, ловкий лакей (**Эдуард Султанбеков**), лишь играет в манипулятора. И, надо отдать должное режиссеру и артисту, с самого начала пародирует активность, понимая: повлиять может разве что на обретение героем отца. Идет игра, просто игра, в которой предсказуемы не только победа и поражение, но власть женщины, задумавшей всё решить по-своему...

К 200-летию юбилею **Александра Николаевича Островского** Рифкат Исафилов подготовил достойный подарок, выступив в нынешнем театральном сезоне премьеру «Бесприданницы». Хорошо известная по многочисленным постановкам

и фильму **Эльдара Рязанова** «Жестокый романс», пьеса прозвучала в Оренбургском театре, как это почти всегда у Рифката Исафилова, во многом по-новому.

Известно, что современники драматурга восприняли «Бесприданницу» неоднозначно. Да и сам Островский понимал, что она отличается от других его произведений. Не случайно Александр Николаевич писал начальнику репертуара **П.С. Федорову**, посылая «Бесприданницу»: «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений». Вероятно, в восприятии современников она не вызвала особого интереса в силу того, что была не бытовой, а «иноприродной».

Выдающийся литературовед, тонкий знаток театра **Владимир Лакшин** очень точно отмечал: «Чем больше живешь, тем больше понимаешь жизнь и тем меньше склонен учить. В такой пьесе, как «Бесприданница», подкупает не только



«Собака на сене». Тристан — Э. Султанбеков, Теодоро — М. Меденюк

мысль художника — мысль нравственная и гуманная. В ней сама глубь жизни, желание постичь ее загадку, коснуться живой диалектики доброго и дурного в людях. И тут шаблон готового морализма отлетает как старая шелуха... Название пьесы читается как бытовое объяснение беды Ларисы: она бесприданница. Но одиночество ее так огромно, что, мнится, причиной тут не одна необеспеченность, бедность, а вообще несовместимость души с этим миром».

Кроме того, сыграла свою роль в отношении пьесы и привычка видеть героями Островского яркие типы купцов (Лакшин отмечал, что персонажи «Бесприданницы» предстают «уже не хозяевами лавок Гостиного двора, а «полированными» негодьями») или несчастных мелких чиновников, что не позволило разглядеть зарождение новой формации. Надо было, чтобы прошло более века, для подлин-

ного расцвета — роста едва намечавшейся прослойки до размеров элиты общества. И вот они перед нами: стоящий над всеми по богатству, возрасту и положению «миллионщик» Кнуров (**Владимир Бухаров**), выросший вместе с Ларисой Огудаловой и ставший уважаемым молодым купцом Вожеватов (**Эдуард Султанбеков**), заезжий лохотный красавец Паратов (**Максим Меденюк**)... Они говорят на одном языке, понимая друг друга даже без слов, легко жертвуют чувствами ради обогащения, но, представляясь нам различными, по сути, являют три возраста одного и того же персонажа: разгульного, душевно невоспитанного, воспринимающего себя хозяином жизни человека, который приобрел внешний лоск, а нутро осталось прежним. Капитализация общества во времена Островского начиналась — нам же досталось ее буйное цветение в самых причудливых и разнообразных проявлениях...



«Бесприданница». Карандышев — Д. Гладков

Потому так точно расставлены в спектакле Рифката Исрафилова акценты общности, глубинного единения этих персонажей: одним блеском вспыхивают глаза всей троицы, когда принято решение во что бы то ни стало унизить Карандышева; ехать за Волгу, умыкнув Ларису из дома жениха; поизмываться вволю над Робинзоном (**Роман Ефимов**, работа которого несколько чрезмерна в стремлении быть смешным); разыграть Ларису в «орлянку»...

Все, что осуществляется этой компанией властелинов мира, каковыми они себя мыслят и изображают, можно без преувеличения счесть приметам сегодняшнего бытия: безнравственного, но широкими волнами прокладывающего свою дорожку отнюдь не только в юные и неокрепшие души.

Да и Карандышева, блистательно сыгранного **Дмитрием Гладковым**, к стра-

дальцам не причислишь. Он рвется в круг избранных, одержимый одновременно непомерными амбициями и жаждой самоутверждения любой ценой. Он стремится в это общество, скорее всего, не из возвышенного чувства к Ларисе, а из желания примкнуть к кругу Кнурова-Вожеватова именно с ее помощью.

Каждый характер раскрыт, психологически убедителен (несколько необычна, но очень интересна трактовка режиссером и артистом Вожеватова), но самые эмоционально воздействующие мгновения связаны с величественным разливом Волги на заднике сцены (художник **Тан Еникеев**), с финалом первого акта, когда река словно приближается к нам тревожным водоворотом. Когда циничная, ловкая и расчетливая Харита Игнатьевна (**Мария Губанова**), яркая, красивая женщина внезапно осознает, чем, скорее всего, завершится отъезд светя-





«Бесприданница». Кнуров — В. Бухаров, Харита Игнатьевна — М. Губанова

щейся счастьем Ларисы (**Альбина Демченко**) за Волгу. И венчает спектакль горький и прекрасный символ: умирающая девушка на набережной, за ее спиной вновь приблизится к нам бурлящая река, возникнет на экране медленно уходящая в бездну фигура в белой сорочке, а когда она исчезнет, на фоне голубого неба пролетит белая птица...

Спектаклем, завершающим десант в Оренбург, был «**Месяц в деревне**» **И.С. Тургенева**, поставленный **Борисом Морозовым** с московской командой: художником **Андреем Климовым**, композитором **Григорием Гоберником**, художником по свету **Евгением Виноградовым**.

Спектакль удивительно красив, сценография и музыка создают пленительную атмосферу усадьбы, мерная жизнь которой неожиданно нарушается студентом Беляевым (**Дмитрий Татаринцев**), вско-

лыхнувшим, сам того не желая, давно привычную тоску дома Ислаевых. В него влюбляется еще не осознавшая этого сама юная Верочка (**Юлия Каштанова** ярко, сильно проживает жизнь наивной и светлой девушки, столкнувшейся с неведомой ей, но оскорбительной страстью, ставшей в один момент из друга предательницей воспитавшей ее Натальи Петровны). К Беляеву испытывает неодолимую тягу Наталья Ислаева (**Наталья Лавриненко**), кажется, в самом воздухе разливается бесконечное столкновение эмоций Аркадия Ислаева (**Дмитрий Воропаев**), его матери Анны Семеновны (**Надежда Величко**), Ракитина (**Сергей Шахмуть**), но главные персонажи этой истории остаются довольно безучастными (кроме Верочки), что обедняет действие. К сожалению, не раскрылась в спектакле важная для Тургенева линия любви-отчаяния, безысходности, которая у автора точно вы-



*«Месяц в деревне». Наталья Петровна — Н. Лавриненко, Беляев — Д. Татаринцев*

*«Месяц в деревне». Верочка — Ю. Каштанова, Наталья Петровна — Н. Лавриненко*





О. Ханов в спектакле «Знакомый ваш Сергей Есенин»

ражена в трех состояниях — первой, почти неосознанной влюбленности, женской страсти и неожиданно устроенной судьбы старой девы Лизаветы Богдановны (**Ирина Прохорова**), которой досталась бессловесная роль компаньонки Ислаевой-старшей. Отсутствие этой линии не позволило раскрыться в полной мере одному из интереснейших персонажей, доктору Шпигельскому (**Эдуард Султанбеков**), появления которого в имени остались невнятными, так и не предложившему в спектакле «на выгодных условиях» брак Лизавете Богдановне.

Что-то не случилось в «Месяце в деревне»: редкие вспышки эмоций не восполнились ощущением проживаемой день ото дня жизни обитателей этого уютного, но способного каждую минуту взорваться бытия членов семьи Ислаевых и наезжающих в дом людей. Хотя и в самой песне есть некая загадка, крайне редко поддающаяся разгадыванию...

И еще одно впечатление от этой поезд-

ки останется надолго. В театре открылась **Малая сцена**, камерное помещение, в котором довелось присутствовать на поэтическом спектакле «**Знакомый ваш Сергей Есенин**».

Замечательный, широко известный артист **Олег Ханов** выступил на этот раз автором, режиссером и исполнителем музыкально-литературного спектакля по стихам, романсам и песням на стихи Сергея Есенина. И это не музыкально-литературная композиция, а именно спектакль, в котором оживает не просто жизнь и судьба поэта, а его внутренний мир, по сей день не оставляющий равнодушных. Стихи, песни и романсы, многие из которых давно уже воспринимаются как народные, звучат в исполнении артисток с прекрасными голосами **Ольги Бересток**, **Александры Бражниковой**, **Юлии Ковальчук** и **Сергея Тыщенко** по-настоящему волнующе. Что же касается стихов в исполнении Олега Ханова, каждое из них прожигается артистом в тщательно, обдуманно



«Знакомый ваш Сергей Есенин». Сцена из спектакля

выстроенной композиции не по хронологии, а по извилистости жизненного пути. Так поэма «**Черный человек**» звучит не в финале, а ближе к началу, словно призывая слушателя уловить и в других, вполне безоблачных стихах, глубину натуры, духовной жизни поэта. Звучат фрагменты «**Времен года**» **П.И. Чайковского** (пианист **Антон Васильев**), а зрителю дается возможность пережить вместе с артистом различные периоды жизни, мысли и чувства создателя стихов.

Олег Ханов каким-то поразительным образом молодеет на подмостках, глаза его загораются огнем живой причастности к тому, о чем говорится, будь то любовь к родной природе или к женщине, мысли о чем-то важном для него и — важном для страны. И возрождается почти забытое впечатление от школы отечественного театра, которая звалась некогда художественным чтением и подарила нам великих мастеров жанра.

К поэме «**Анна Снегина**», которая завершает спектакль, написана оригинальная музыка известного башкирского композитора **Урала Идельбаева** — чувственная, мелодичная, передающая мягко и ненавязчиво плавными переходами настроение не только поэмы, но и ее исполнителя...

Вот такой оказалась поездка в незнакомый город, успевший за несколько дней одарить и снегопадом, и ярким солнцем, и дождем, и ветрами — всеми причудами весны, которая наступает все более властно. И еще — ощущением, что театр живет в этом городе полноценной, насыщенной жизнью, в которой просто не бывает ровного и тоскливого течения. А потому зрительный зал всегда полон и, судя по случайно подслушанным репликам, почти каждый спектакль смотрят по несколько раз.

Это и есть главное...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото предоставлены театром

## САРАНСК. Алые паруса в небе

«**К**лянусь всеми сказками мира — это что-то особенное!» — говорит Бродяга, протягивая Ассоль кораблик, сделанный ее отцом...

Романтическая повесть **Александра Грина «Алые паруса»** получила еще большую известность после экранизации 1961 года с **Анастасией Вергинской** и **Василием Лановым** в главных ролях. Картина впечатляет с первых минут. Не менее впечатляюще выглядит версия **Алексея Истомина** — главного режиссера **Санкт-Петербургского драматического театра имени Графини С.В. Паниной**. Несколько лет назад он поставил на сцене **Мордовского национального драматическо-**

**го театра** спектакль по мотивам трагедии **У. Шекспира «Ромео и Джульетта»**, который до сих пор является одной из самых кассовых и обсуждаемых постановок. Главная причина этой популярности в индивидуальном режиссерском взгляде на классические сюжеты.

Огромным интересом у молодежи пользуется еще одна работа Алексея Истомина в Мордовском национальном театре — музыкальная феерия этого сезона — «**Алые паруса**». Создается ощущение, что на некоторые мизансцены авторов спектакля вдохновила классическая постановка **Марка Захарова «Юнона и Авось»**.

«В спектакле акцентируем внимание на передаче эмоциональной составляющей

*«Алые паруса». Ассоль — Евг. Акимова*





Грэй — А. Саранкин, Лилиан Грэй — М. Аверкина

через музыку, потому что она быстрее всего проникает в сердца зрителей. Сознание и личность персонажей складываются через понимание своей музыки жизни, поэтому в постановке так важна музыкальная направленность», — отмечает режиссер.

Новая сценическая версия «Алых парусов» во многом отлична от литературного оригинала. Судьбы некоторых героев представлены иначе, чем у Александра Грина, что притягивает внимание зрителя еще больше. При помощи деревянных конструкций первый ряд зрительного зала на время спектакля преобразовался в корабельный причал, мост, который визуально увеличивает масштаб сцены. Нос корабля, находящийся в самом центре сцены, делает отсылку к кадру из знаменитого «Титаника».

На барьер «королевской ложи» сел Путешественник-бродяга (**Дмитрий Мишечкин**), и представление началось.

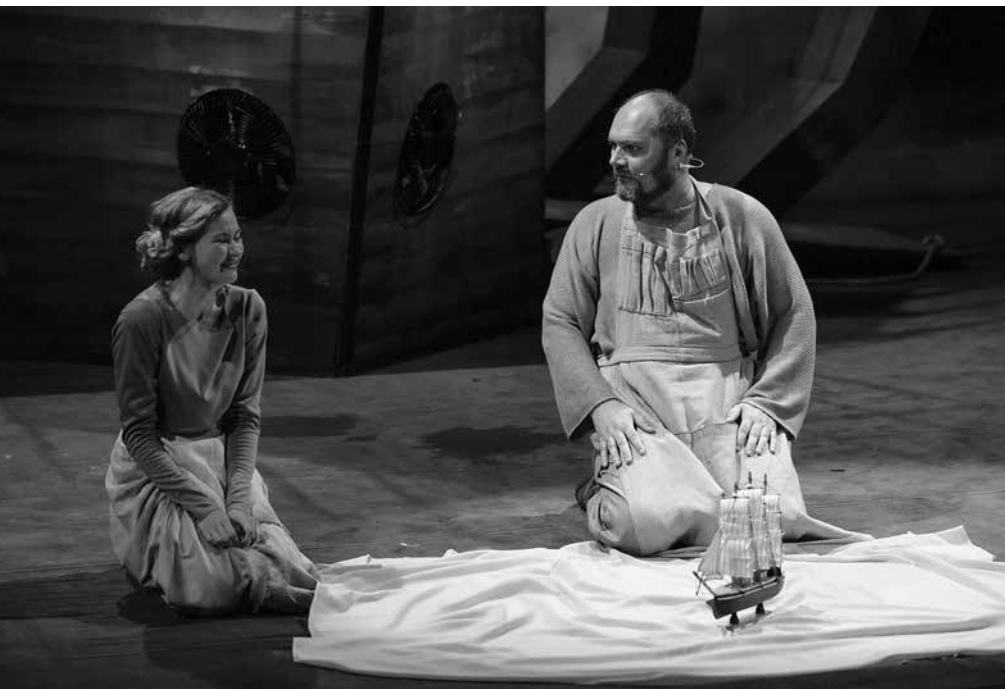
Зрители, наблюдая за тем, как герой ловко прыгает с барьера на барьер, сразу же «включаются» в действие.

Пожалуй, самыми драматичными и выразительными образами феерии стали мать Ассоль Мэри и отец Лонгрен. Судьба Мэри трагически обрывается в начале повествования. Эту роль реалистично и пронзительно исполнила актриса **Ольга Земскова**.

Сценическую судьбу классического отрицательного персонажа — трактирщика Хьюса Меннерса в исполнении **Тимофея Чудаева** режиссер Истоин увидел совершенно иначе, чем автор литературного произведения. Меннерс — главный антагонист, классическое воплощение алчности. Но он тоже вызывает сочувствие. Это одинокий, несчастный человек, обделенный любовью. И теперь он пытается заполнить отсутствие этой любви постоянным увеличением богатства.



*Лонгрэн — А. Егранов, Мэри — О. Земскова*



Ассоль — Евг. Акимова, Лонгрэн — А. Егранов

Отторжение вызывают жители Каперны. Художник **Ольга Фарафанова** мастерски оживляет для нас это пространство. Обитатели небольшого поселения кормятся лишь рыбным промыслом. Мужчины и женщины безлики. Одни идут в море. Другие их провожают. Последние «хотят любви», но в их понимании это что-то обиденное, низменное. Создается впечатление, что они никогда ее и не знали. Одинаково одетые, в одинаково огромных прорезанных фартуках и надвинутых на глаза косынках жены рыбаков, кажется, утратили свою женскую сущность, они уныло однообразны и бесполы, пьют как мужики и как мужики вкальвают.

В процессе начинаешь понимать, что вся всплывшая на поверхность сцены серо-зеленая невзрачная человеческая масса на самом деле является очевидной и

яркой антитезой центральным персонажам этой истории. Конечно, перед зрителями и самими жителями Каперны Ассоль выглядит «белой вороной» на контрастном фоне этих кривляющихся существ, смеющихся над светлым, чистым и мечтательным юным созданием.

Главную героиню сыграла молодая прима Мордовского национального театра **Евгения Акимова**. Ее Ассоль невероятно мила, честна, искренна и ранима, но в то же время она способна до конца быть верной своей светлой мечте, которая родом еще из детства. Ее наивность и мечтательность кажутся потусторонними на богом забытом клочке земли. В новом амплуа предстал перед зрителями **Антон Саранкин**, исполнитель роли Артура Грэя. До этого молодой артист играл в основном «плохих», комических, сказочных персонажей. Несмотря на не-





*Меннерс — Т. Чудаев, Грэй — А. Саранкин*

Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

типичную внешность, Антон Саранкин отлично вжился в романтический образ Грэя, его герой получился отважным, дерзким и волевым.

Очень приятное впечатление на зрителя произвела небольшая, но яркая комедийная роль матроса Летики в исполнении **Максима Акимова**. Каждое его появление и хождение вразвалочку сопровождалось взрывами смеха в зале. Максимально приближенным внешне и внутренне к литературному первоисточнику стал образ матери Артура Грэя — Лилиан. **Марина Аверкина** исполнила эту роль эмоционально, выразительно, с присущим ей внутренним благородством. Аристократическое происхождение ее утонченной натуры подчеркивал прекрасно сшитый и дорого выглядящий костюм и укладка волос в виде «ракушки» с одной седой прядью.

Завершает фееричную романтическую историю потрясающая мелодия **Никиты Сапронова**, написанная специально для этой постановки. Прекрасная Ассоль в свадебном платье своей матери Мэри обрела счастье рядом с широкоплечим восторженным Грэем на корме уже своего «Секрета». И алые паруса стремительно поднялись ввысь!

Получился очень стильный спектакль, наполненный, прежде всего, какой-то одухотворенно-тонкой атмосферой. После каждого показа можно наблюдать, как зрители аплодируют стоя и уходят потрясенными. Прекрасно, что театр, бережно хранящий традиции прошлого, открыт новым идеям. Огромная кропотливая работа завершилась большой творческой победой.

Оксана БЕЛКИНА  
Фото Сони ПОПОВОЙ

## САРАТОВ. Песни Гурии

**М**ы нередко видим инсценировки метафоричного, где-то печального, где-то озорного и очень поэтичного романа **Нодара Думбадзе**, рассказывающего о не самом прилежном ученике и сироте Зурико, его бабушке Ольге и двух «закоренелых друзьях» Илико и Илларионе. Черно-белая пленка киностудии Грузия-фильм «**Я, бабушка, Илико и Илларион**» создавала чудный контраст между залитыми солнцем горами и черным силуэтом бабушки с зонтом, гонявшей в школу «негодника» внука. Многие помнят спектакль легендарного **Ленинградского БДТ**, носящего теперь имя **Г.А. Товстоногова**. Но в каждом из театров России свои Илико и Илларион.

В чем-то автобиографичная (у будущего писателя репрессировали родителей, он вырос у родных в горной деревушке), книга создает притягательный образ Гру-

зии, где живут гордые, талантливые, темпераментные люди. *«Через Губазоули перекинут мостик. Каждой весной взбушевавшаяся река уносит его, оставляя только торчащие из воды черные сваи. И все же мое село самое красивое и веселое в Гурии»*. Гурия находится в центре древнего Колхидского царства. Менгрельское слово *гур* переводится как «сердце». «Сердце» Грузии смешное и доброе. Юмор пронизывает текст, но удивительно уживается с мягким лиризмом. *«Когда бабушка сердита на меня, я ночью в давящие; как помиримся – я снова перебираюсь в комнату. Днем бабушка, призывая на мою грешную голову громы небесные, гоняется за мной с хворостинкой в руке. Ночью она моет мне ноги и, дождавшись, когда я усну, тихо целует»*.

Все-таки «ставить о Грузии» лучше получается у носителей ее культуры. За вечный сюжет о жизни и смерти, любви и дружбе в **Саратовском ТЮЗе Киселе-**

«Я, бабушка, Илико и Илларион». Зурико — А. Анисимов





Илларион — А. Ротачков, Илико — В. Емельянов

ва взялся ученик **Льва Додина** **Георгий Цнобиладзе**. Песни и танцы всегда звучат в инсценировках Думбадзе — как грузинам не петь и не танцевать! А режиссер саратовской версии вообще все действие превратил в большой пластический этюд, где танец и песня от первого до последнего такта. То она состоит из одних междометий, то протяжная и грустная как вечерние зори в горах. Пластическое решение постановки — саратовского хореографа **Алексея Кривеги**, музыкальное — петербуржца **Александра Экгарта**.

Стройными тенями выплывают молодые селянки. Кувшины на высоких шестах спорят с ними в статности. Мужчины подтянуты и подвижны как ртуть. В полном облачении танцует уважаемый аксакал: при бурке, папахе и снежно-белой бороде (у **Владимира Конева** она натуральная). Руки почтен-

ных матрон летают в характерных движениях, и сами они перемещаются в такт быстрым музыкальным аккордам. Замечательные актрисы **Татьяна Чуликова** и **Нина Пантелеева** выразительны и в небольших ролях. Пририсованные (гримируются, по киселевской традиции, сами) сросшиеся брови и усики прибавляют комических ноток. Кажется, и стадо овец движется в каком-то плавном кавказском танце.

И в статичную сцену в сельсовете режиссер смог привнести динамику: колхозники то и дело пересаживаются, передвигая табуреты. Они составляют и мебель класса. Зурико свои каракули пишет стоя. Что толку стараться, если даже учительница русского не знает и, исправляя на доске слово апафиозс, «сажает» в него новые ошибки.

Никто здесь не сидит без дела — некогда. Первый школьный лентяй Зурико (**Алек-**



Сцена из спектакля

сандр Степанов, в другом составе – **Алексей Анисимов**) ведет нескончаемый спор с бабушкой (**Светлана Лаврентьева**). Она бежит за ним с тряпкой, но не перестает давить ногами виноград. Его носатый дядя Илларион (забавный и вспыльчивый у **Алексея Ротачкова**) с первых минут возится со странным агрегатом. Он задымится, и мы увидим, что так готовят чачу.

Дядя усердно защищает Зурико, когда тот после недели пропуска школы («мотыжил кукурузу») симулирует болезнь. Смекалистого сельского доктора чудно изображает **Александр Федоров**. Он тщательно моет руки над медным тазом, насмешливо поглядывая на всю честную компанию (поддерживать Зурико пришел и беспокойный Илико **Валерия Емельянова**). Столичного шарлатана, выдающего себя за врача,

тоже играет Федоров. Здесь он предельно невозмутим и забавен.

Действие происходит на фоне большого оранжево-черного круга солнца, а когда это ночные проделки Зурико и его «стариков-разбойников», то – белого лунного шара (художник из Петербурга **Александр Храмцов**, его же дивный театр теней). Светила похожи на грузинский барабан, чей стук мы почти все время слышим за сценой. Солнце и луна сменяют друг друга стремительно и сливаются в сознании героя: *«Снег валит хлопьями, и ветер был, и луна, и солнце, и любовь, и слезы, и много, много снега... А я радовался и этому ветру, и луне, и солнцу, и моей любви, и этим белым-белым хлопьям снега»*.

Жители деревни все время на сцене. Сидя в тени, они заняты повседневным трудом. Шьют, латают, что-то мастерят. И



Сцена из спектакля

превращаются в пассажиров поезда, когда Зурико отправляется в город... верхом на корове. Почившая в бозе корова Пакизо (ровесница бабушки, по насмешливой характеристике автора), общая собственность стариков и Зурикелы, словно символизирует оторванность деревенского паренька от столицы.

Поездка в Тбилиси, мастерски описанная в книге, не менее ярко показана в спектакле. Муравейник общего вагона, когда трудно понять, где кончается чемодан и начинаются чужие ноги, роится, шумит, образуя живую трехэтажную пирамиду. И вдруг вытягивается в линейку, как за праздничным столом, являются вино, закуска, тамада: «За поезд!».

Пьют в романе и в спектакле много — Грузия же! Пьянеют редко. Грузинская застольная, звучавшая в товстоноговской

версии («Если товарищ к тебе пришел, / Цоликаури ставь на стол! / Если ты выпил и зафрустил, / Ты не мужчина, ты не грузин»), имеет множество вариантов. Есть и такой: «Если прохожий к тебе зашел, / Киндзмараули поставь на стол! / Если ты выпил и закусил, / Ты не мужчина, ты не грузин!»

Городская жизнь студента Зурико тоже дана колоритно, на фоне вечно развешанного белья тети Марты (**Ольга Кутина**). Поначалу крикливая, несговорчивая, и она привяжется к доброму, открытому Зурико. Мери, девочка с красным бантом в косах, хрупка и наивна (точный выбор актрисы — **Вероники Клинаевой**). А вот линия городской красотки Циры (**Надежда Червоная**) немного смазана. Кто не читал роман, вряд ли поймет, почему первая красавица курса отвергает всех ради неприметного Зурико.



Зурико — А. Степанов, Бабушка — С. Лаврентьева

Не все проделки стариков-разбойников и их юного друга вместились в три часа сценического времени. Это нереально, ведь в книге полно приключений. Но многие очень изобретательно показаны: роковая ошибка на охоте, неудачное похищение вина, перчёный табак Илико... Старики ругаются, дерутся, обижаются, но если надо помочь фронту, забывают все ссоры и дружно приносят самое дорогое.

Вздорные, шумные, скорые на проклятия старики Гурии и есть тот золотой запас Зурико, с которым он выходит в большую жизнь. Даже смерть бабушки превращена тут в праздник. Праздник продолжения жизни. Мало кто так любит праздники, как грузины.

Бабушка, деловито осмотрев диплом внука, как проверяла подлинность его аттестата, спросит напоследок вина и скажет с

неподражаемым акцентом: «Почему так грустно хороним?!» Тут же нескончаемый хоровод вылетит из кулис. А на экране, где все время шел теневой театр, пройдет в силуэтах жизнь героя, но в обратном порядке: город, старый Тбилиси, горы, овцы, коровы, домик с длинным балконом, малыш... И уже непонятно, сам ли то Илико в детстве или уже его будущий сын. Как метафора замечательной книги Любви — к женщине, к ближнему своему, ко всему живому. «А потом я поселил в моем доме всех — Илико, Иллариона, тетю Марту... У меня будет много детей, внуков, правнуков. А потом нас станет еще больше, и весь мир будем мы. Мы никогда не умрем, мы будем жить вечно...» Спектакль — песня. Ни слова лишнего, ни ноты.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

## УЛЬЯНОВСК. Лес и Космос

**П**еред новым годом в Ульяновском драматическом театре им. И.А. Гончарова появились два новых спектакля по пьесам, отделенным друг от друга 150 годами отечественной истории. Александр Островский написал свой «Лес» в 1870 году, а Алексей Житковский свой «Космос» — совсем недавно (в 2020 году пьеса стала победителем международного конкурса современной драматургии «Исходное событие — XXI век»). И все же есть ощущение, что оба спектакля об одном и том же — о судьбах родины.

Спектакль «Лес» по пьесе А.Н. Островского в постановке главного режиссера театра Владимира Золотаря — это классика, перенесенная в «здесь и сейчас». Может быть, смысл классики как раз в том, чтобы заставить человека подумать об актуальном, выявить живучие индивидуальные и социальные шаблоны, которые воспроизводятся из века в век, из поколения в поколение; выявить ту колею зависимости, из которой по какой-то жуткой причине не могут выскочить человек и общество. Очевидно, Золотарь предпринимает именно такую попытку. Впрочем, замысел раскрывается не сразу, а лишь во втором акте, до которого надо еще досидеть, потому что первый акт представляет собой затянутую экспозицию для дальнейшего феерического действия, которое разворачивается после антракта.

Спектакль современен по форме, даже подчеркнута модернистичность. Можно предположить, что дом богатой вдовы Гурмыжской — это двухэтажный дом где-то на Рублевке или в районе «обкомовских дач» в Ульяновске, потому что справа на сцене — будка охранника с видеонаблюдением. Состоятельные соседи Гурмыжской — Милонов в красном костюме (намек на малиновый пиджак «нового русского») и Бодаев в военной форме старшего офицера. С первых же сцен понятно, что

перед нами разворачивается современная, а не «классическая» костюмная постановка про нравы стародавних времен, где любовная линия традиционно переплетается с линией денег, бизнеса и социального положения героев, как чуть ли не в каждой пьесе Островского. Герои классических пьес, одетые в современные костюмы, — почти что норма, с тех пор как Высоцкий сыграл Гамлета в джинсах и водолазке, или даже раньше, с постреволюционного театрального авангарда. Режиссер-постановщик выносит на сцену узнаваемый социальный фон не только с помощью костюмов и сценографии (художник Наталья Зубович), но и с помощью музыкального оформления.

Сквозная музыкальная тема спектакля — это песня «Яблонный сад» питерской группы «Shortparis». Если читать ее текст в отрыве от музыки, высокого голоса солиста и даже в отрыве от видеоклипа, то слова покажутся какой-то графоманией: «О, печаль моя, здесь я не был. Где предел, края? Кто видел? И чья теперь ты, чья?» За романсовым зачином следует жестко акцентированная мелодия и столь же заостренный стих, правда, опять же дурно рифмованный: «Спит большая страна, вечным кажется вечер. Над собором Кремля поднимается ветер». Но настроение создается — тревожное настроение, предчувствие грустной развязки.

Вторая музыкальная тема — песня «Америка» в исполнении певицы Монеточки (в конце января 2023 года внесена Минюстом в реестр физлиц, выполняющих функции иноагента, а премьера спектакля состоялась в сентябре 2022 года). Эта песня воплощает собой вечный спор между условным Западом и Востоком, Америкой и Россией, западниками и евразийцами. Для исполнительницы Америка — символ несбыточной мечты, заокеанского рая на земле: «Спи спокойно, моя Америка, если ты существуешь все-таки». Для русских Амери-





«Лес». Несчастливец — М. Щербаков, Аксюша — М. Прыскина

ка — это даже не страна, а архетип, вспомните хотя бы утопический советский лозунг «догоним и перегоним». Таким образом, постановщик помещает ситуацию «Леса» в широкий цивилизационный контекст. Показалось, что Золотарь знаком со спектаклем **МХТ им. Чехова** «Лес» в постановке **Кирилла Серебренникова** (преьера состоялась в декабре 2004 года). Там хор мальчиков поет «Гудбай, Америка» группы «**Наутилус Помпилиус**» («...Гудбай Америка, о, где я не буду никогда»). В ульяновском спектакле тоже есть небольшой хор из трех актеров, которые на три голоса поют «Яблонный сад». Наличие хора — намек на греческую трагедию, потому что несмотря на жанр комедии трагический пафос спектакля невозможно не почувствовать.

Имя помещицы Гурмыжской — Раиса, что созвучно с «Россия». Как кажется, на этом созвучии и выстроен спектакль. Гурмыжская (**Елена Шубёнкина**) — бо-

гата, но богатством своим распоряжается плохо: с убытком продает лес, чтобы ублажить себя и молодого любовника, да и раньше, как подсказывает текст пьесы, вдовствовала с размахом и жизнь вела расточительную и беспорядочную. При этом она любит разлагольствоваться о вере и нравственности, о помощи бедным, утверждает, что ее личный бюджет, как бы сейчас сказали, «социально направлен», но при этом жалеет денег для своей бедной родственницы Аксюши (**Мария Прыскина**), отказавшись дать той тысячу рублей приданого. Раиса Павловна отдает себя и свое богатство юному Буланову (**Александр Лебедев, Артем Трохинов**) — человеку необразованному, никчемному, безнравственному, патологически амбициозному. Этот забитый, привыкший пресмыкаться человек при удобном случае превращается в деспота и начинает помывать другими. Недоучившийся гимназист, развращенный бед-



«Лес». Сцена из спектакля

ностью, он поймал фарт и «почувствовал себя способным» управлять Раисой и ее собственностью. Гурмыжская — блажная, ее легко искусить, подольстившись. «И чья теперь ты, чья?» — поется в «Яблонном саде», и мы вправе адресовать этот вопрос не только Раисе Павловне.

Самая сложная роль неумящего бродячего актера-трагика Несчастливцева, племянника Гурмыжской, досталась **Марку Щербакову**, и это, вероятно, одна из его лучших работ. Его Несчастливцев — носитель мечты о свободной и справедливой жизни. Он находится в оппозиции практически ко всем персонажам и даже к своему напарнику, комику Аркадию Счастливцеву (**Сергей Чиненов**), потому что тот, по сути, приспособленец, а Несчастливцев при всех его мелких пороках все-таки остается человеком высоких нравственных устоев. Единственная близкая ему душа в доме — Аксюша, и сцена диалога с ней достигает в спектакле поистине шекспировских высот. Но Аксюша все-таки че-

ловек приземленный, ей надо замуж, а не в актрисы, для нее «традиционная скрепа» брака перевешивает планиду свободного художника. Поэтому Несчастливцев трагически одинок. Он вовсе не святой: в нем смешаны добродетель и порок, он непутевый, но свободолюбивый и щедрый. В нем живы родственные чувства к его скуповатой тетушке, много действенного сочувствия к судьбе Аксюши, дружеской приязни к Аркашке. Несчастливцев у Щербакова проходит важную эволюцию: явился как нищий актер, имеющий высокие притязания (недаром он ходит в наполеоновской треуголке), испытал унижение со стороны такого ничтожества, как Буланов, но, оттолкнувшись от этого дна, вознесся до благородного поступка — отдал тысячу рублей на приданое Аксюше, а сам остался без копейки.

Именно Несчастливцев в финале бросает в лицо этой местечковой псевдоаристократии во главе с Гурмыжской яркую обличительную речь: «Вы всю жизнь тол-



«Лес». Несчастливцев — М. Щербаков

куете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы».

После этого оба артиста уходят пешком на поиски денег и славы, то есть актерской Утопии. Раиса отталкивает от себя единственного близкого человека, который мог бы ее понять и поддержать. Она предпочла бедному, но благородному племяннику людей чужих, неумных, корыстных. Поэтому так уместен вопрос, звучащий в песне: «И чья теперь ты, чья?»

Живущий в Нижневартковске Алексей Житковский стал популярным современным драматургом, его пьеса «Космос», в частности, идет по всей стране, включая МХТ. «Космос» — премьера декабря и в Ульяновском драмтеатре, постановщиком вновь выступил Владимир Золотарь, который, видимо, решил держать руку на пульсе современности и считать удары. Жанр пьесы ее автор не обозначил. «Кос-

мос» — пьеса о жизни в глубокой провинции, преодолевающая при этом провинциальную тематику как за счет актуальности и обобщения (действие происходит в Бугульме, но могло разворачиваться где угодно, поэтому название города тут, скорее, символ, имя нарицательное), так и благодаря отчетливо сформулированному экзистенциальному посылу. Как жить, чем и зачем жить, «куда» жить в условной российской Бугульме — эти вопросы, явно или неявно, задают себе герои спектакля, а вместе с ними и зрители. Атмосфере неопределенности создает и сценография (ее придумал сам режиссер-постановщик): перевернутое дерево, подвешенные в воздухе стиральная машина, холодильник, стул. Эти знаки провинциального благополучия, которые не имеют опоры на земле и символизируют шаткость жизни маленьких людей: все планы могут разрушиться в один момент.

Драматургу удалось в относительно небольшой (меньше 40 страниц) пьесе осу-



«Космос». Татьяна Викторовна Гизатуллина — Д. Долматова

ществить подробную диагностику жизни в районном городке, с документальной достоверностью обозначив ее особенности и болевые точки, главная из которых, пожалуй, безысходность. Ранняя гибель от наркотиков молодых мужчин, домашнее насилие, формализм воспитательной работы в школе, моральное давление местечковой среды («От людей на деревне не спрячешься...») — казалось бы, Житковский одним махом решил разобраться со всеми традиционными бедами провинции.

Главная героиня пьесы, школьная учительница английского языка Татьяна Викторовна Гизатуллина (**Дарья Долматова**) живет, вернее, существует в пространстве между грубой реальностью и недостижимой мечтой. Это постоянное, ежедневное расщепление между высокими стремлениями (ведь человек рожден для счастья, как учили в школе) и обезличенной, зачастую жестокой действительностью лишает ее вкуса жизни. Вся энер-

гия уходит в раздражение. Татьяна Викторовна не злая, она просто смертельно устала притворяться, что у нее все нормально, что она живет «не хуже людей». Казалось, когда-то ей повезло, она вырвалась в большой город, закончила пединститут, но — вернулась, вышла замуж за одноклассника, с которым не была счастлива ни дня. Муж погиб в горячей точке уже в начале их совместной жизни, для всех вокруг он — герой и «настоящий мужик», а для Татьяны — домашний тиран, который избивал ее до и после свадьбы и даже во время беременности. Для нее эмоциональной отдушиной стал фильм «Девять с половиной», который она регулярно пересматривает, представляя себя на месте героини фильма (характерная деталь — пересматривает видеокассету на телевизоре, купленном 22 года назад на денежную компенсацию за смерть мужа). Самое скверное, что умная, казалось бы, Татьяна Викторовна бессознательно воспроизводит стереотип морального на-



«Космос». Надежда Марковна, учительница музыки — Л. Даньшина, Эдуард Владимирович, директор школы — В. Чукин, Татьяна Викторовна Гизатуллина, учительница английского языка — Д. Долматова

силія по отношению к своему сыну, постоянно унижая его, обесценивая его увлечение музыкой. Ее Андрей (**Юрий Ефремов**) — молодой человек не от мира сего, интеллигент, «вялый», по словам матери. В отношении к сыну есть явное противоречие: в минуты раздражения, которое является фоном ее жизни, она ставит в пример сыну, никогда не знавшему отца, своего мужа-насильника, с которым не прожила и года.

Дарье Долматовой приходится по-актерски оправдывать несовместимые или трудносовместимые качества ее героини: интеллигентность и грубость, материнский буллинг и хорошо маскируемую нежность, мечтательность и прагматизм, жизнь «внутри» эротического фильма и — документальный хоррор наяву. Роль приобретает необходимую глубину. Один из способов передать эти противоречия — неидеальный английский язык, на котором Гизатуллина разговаривает на уроке (в пьесе англий-

ская речь вообще передается чудовищной русской транслитерацией). Это иностранный язык провинциальных учителей, которые никогда не бывали в странах изучаемого языка (и никогда не будут), никогда не общались с живыми носителями языка. Отдельные английские восклицания проникают в ее речь в моменты эмоционального напряжения, заменяя ей обычный русский мат.

Вывод, казалось бы, неутешителен: чтобы выжить и добиться успеха, надо вовремя уехать из Бугульмы. Так и сделал бывший одноклассник Татьяны Сергей Лысов (**Юрий Гогонин**), ставший летчиком-космонавтом. Событие, которое переворачивает жизнь Гизатуллиной, — намеченный визит Лысова на родину, в Бугульму. Завертелась машина провинциальной школьной выставки, «мероприятий», приуроченных к визиту, Татьяна Викторовна помимо воли втягивается в этот круговорот. Парадоксально, но именно эта ситуация дала ей



«Космос». Татьяна Викторовна Гизатуллина — Д. Долматова

возможность впервые за много лет быть искренней. Она осознанно проговори-лась в телеинтервью, что любит и ждет знаменитого теперь одноклассника, за что и поплатилась: в маленьком городе публичная искренность осуждается и наказывается, здесь важно, чтобы «все было как у людей», и провинциальный бойкот страшен. В итоге Гизатуллина понимает, что у нее никого нет, кроме сына, и это понимание обостряется, когда сын собирается идти в армию, имея законную отсрочку.

У спектакля открытый финал, который предполагается самой пьесой. В финале Нина Кучкина (**Маргарита Волкова**), ученица Гизатуллиной, читает свое сочинение на английском языке на тему «Моя семья», где называет Татьяну Викторовну своим идеалом и пишет, что хочет стать учителем английского. В этом есть некая надежда для Татьяны Викторовны, ведь ее многолетнее, терпеливое распахивание учительской борозды, сквозь раздра-

жение и профессиональное выгорание, ее теория малых дел дают скромные плоды: она помогает ученикам не утратить интереса к жизни, ведь английский язык вместе с Шекспиром, Дэвидом Боуи и «Гарри Поттером» подключает молодых людей к внешнему миру, столь отличному от Бугульмы. Но в этом подростковом эссе есть и бегство от действительности, и несбыточные мечты, и формализм (отец Нины ее избивает, но в сочинении у них счастливая любящая семья). Так что в лучшем случае неглупая Нина тоже куда-нибудь поступит, закончит университет... И все же велика вероятность, что она тоже, по примеру любимой учительницы, выйдет замуж за «настоящего мужика» и будет смотреть-пересматривать какую-нибудь голливудскую сказку про несуществующую любовь.

Сергей ГОГИН

Фото Павла ШАЛАГИНА предоставлены автором

## ЧЕЛЯБИНСК. СВОЙ ВЗГЛЯД

**Н**есмотря на безусловную актуальность пьес **А.Н. Островского**, «Сердце не камень» относится к той части его произведений, что редко воплощаются на сцене из-за особенной многогранности героев и глубины их внутреннего духовного движения, требующих тщательного выбора сценического решения и манеры исполнения ролей.

Теперь дом Каркуновых воздвигнут и на сцене **Нового художественного театра**. Режиссер-постановщик **Евгений Гельфонд** предложил свой взгляд на бессмертную комедию. Режиссер почти полностью опускает социальный аспект пьесы, концентрируясь на ее нравственном, духовном смысле. Так коллизия вокруг огромного наследства старого купца **Потапа Потапыча Каркунова** становится всего лишь фоном для внутрен-

ней эволюции двух столпов постановки — **Каркунова** и его жены **Веры Филипповны**.

**Каркунов (Александр Майер)** — самодур, не беспокоящийся о чувствах окружающих его людей. Посвятив свою жизнь разгулу, жадный Каркунов вдруг начинает беспокоиться о собственной душе, предчувствуя скорую смерть. Ведь душе не войти в Рай, когда в ней нет сострадания к ближнему и любви. Однако страх смерти не уменьшает эгоизма **Потапа Потапыча**. Не понимая истины настоящей любви и прощения, он готов «похоронить» жену вместе с собой, запретив ей выходить замуж после своей смерти, и купить отпущение грехов, раздав весь свой капитал бедным и нуждающимся, игнорируя проповеди **Исайи Даниловича Халымова (Павел Мохнаткин)**.

*«Сердце не камень». Потап Потапыч Каркунов — А. Майер, Вера Филипповна — К. Бойко*





Константин Лукич Каркунов — К. Талан, Ольга Дмитриевна — Т. Кельман

Для своего племянника Константина Лукича (**Константин Талан**) Каркунов лишь «наследство». И тот скачет во круг дяди, словно бесенок, стараясь заслужить расположение, символически подчеркивая своим поведением близость Каркунова вовсе не к Раю. Неспроста Константин скажет, что и совесть он уже потерял, а бессовестный герой в человеческой антропологии Островского то же самое, что и безбожник. Для Веры Филипповны Каркунов — «хозяин», «сам». Поработитель, а не муж.

Вера Филипповна (**Ксения Бойко**) — женщина изначально спокойного и сильного характера. Давно свыкнувшись с заточением в доме Каркунова, она усыпила в себе излишние «чувства» и нашла замену отсутствующей любви мужа в любви общечеловеческой, христианской. Несмотря на долгое уедине-

ние, Вера Филипповна не стала чуждой людям, однако ее понимание греха и праведности ярко выделяет эту женщину среди других героев. От того она без гордости говорит о богатствах Каркунова, не замечая зависти Ольги Дмитриевны (**Татьяна Кельман**) и Аполлинарии Панфиловны (**Наталья Шолохова**). С материнской заботой относится к юрочивой ключнице Огуревне (**Евгения Зензина**), и единственная понимает ее сбивчивый и странный язык. С широкой души по-доброму смеется с другими героями, не замечая истинного значения их слов. Однако преданность мужу, порожденная крепостью христианской веры, ограничивает героиню в полноте возможного счастья. Любовь к другому мужчине, измена — грех, несмотря на жестокость Каркунова. Это хорошо показано в мизансцене разгово-





Аполлилария Панфиловна — Н. Шолохова, Огуревна — Е. Зензина

ра Веры Филипповны и Ераста (**Дмитрий Николенко**) у церкви. То приближаясь к Ерасту, снимая с головы белый платок, то отдаляясь от него, накидывая платок вновь на голову, Вера Филипповна Ксении Бойко мечется между интересом молодого мужчины к ней и страхом перед этим интересом, заливаясь уже истеричным смехом и рыданиями. Ераст был в шаге от того, чтобы стать «бессовестным», однако милость Бога, что уберегла Веру Филипповну от его обмана, оборачивается спасением и для него. В сцене разоблачения романтической связи Ераста и Ольги Дмитриевны (жены племянника Каркунова) герой Дмитрия Николенко стоит, опустив голову и вытянув руки по швам. Но ни страх потери работы, ни беспокойство за дальнейшую судьбу Ольги Дмитриевны не наполняют его душу.

Ераст испытывает стыд перед Верой Филипповной, стыд за то, что хотел обмануть ту, которую на самом деле полюбил. Благодаря этому скрытому глубоко внутри чувству герою смог пробудить в Вере Филипповне ее желание быть любимой. И именно поэтому Ераст, вставший на путь совести, в конце наталкивает Веру Филипповну на мысль, которую она принимает: человек не сможет вечно любить весь мир, если его в этом мире никто не любит.

В своей полноте эволюция героев раскрывается в момент признания Веры Филипповны выйти замуж после смерти мужа. Потап Потапыч хотел бы убить жену из-за беспредельной ревности, но не может. Теперь она — спасительница его души, готовая помнить и уважать его после смерти. И Потап Потапыч вновь полюбил жену, но уже как ангела-хра-



Инокентий — А. Балицкий, Вера Филипповна — К. Бойко

нителя. И с этой обретенной любовью и прощением он может со спокойствием дожить оставшиеся годы. Вера Филипповна готова раскрыть свою душу и преумножить «общечеловеческую» любовь чувствами к мужчине, но будет ли это Ераст — неизвестно. Герой Дмитрия Николенко «нависает» над героиней, как готовая обрушиться в любой момент скала, ожидая: отдастся ли она только проснувшимся желаниям или обуздает их силой и спокойствием, чтобы выбрать в будущем человека, который не стоял на грани потери совести.

Этот спектакль о любви. Но не о любви в привычном понимании слова, а о любви как основе человеческой души, данной Богом; силе, способной сделать жизнь по-настоящему счастливой, если принять ее во всех возможных ипостасях.

Каркунов Александра Майера самодур, давно утвердившийся во власти, холодный и почти лишенный эмоций. Его сдержанность хорошо иллюстрирует отсутствие любви в герое. Только в двух моментах актер позволил себе «излить чувства». Слегка забеспокоиться и засуетиться, когда речь зашла о душе Каркунова и наполниться гневом, услышав признание Веры Филипповны о желании замужества. Александр Майер расставил эмоциональные акценты исключительно в важных для Каркунова аспектах, проиллюстрировав его внутреннюю эволюцию: от выхолощенности потерявшей любовь души до погружения в блаженное спокойствие, при осознании подлинной верности жены и христианской любви в своей жизни.

Вера Филипповна Ксении Бойко женщина внутренне сильная, с достойным



Ольга Дмитриевна — Т. Кельман, Ераст — Д. Николенко

спокойствием и простотой принимающая свою тяжелую судьбу. Ксения Бойко прекрасно показала, насколько страшен для Веры Филипповны грех. С верной осторожностью актриса передает едва уловимый хрупкий интерес Веры Филипповны к Ерасту. И с мягким, но уверенным напором показывает решимость пойти наперекор мучившему ее мужу.

Перед Константином Таланом в роли Константина Лукича Каркунова стояла сложная задача — взять на себя чуть ли не всю комическую часть постановки. Вечно мечущийся, бесноватый и немного коварный Каркунов вышел у Константина Талана «на ура», вызывая улыбки и смех.

Схожая задача стояла и перед **Александром Балицким** в роли гуляки-странника Иннокентия. Через сбивчи-

вую речь, слезы, угрозы, до боли скрюченные пальцы артист показал сбившегося с пути человека, преступника и пьяницу, уже начавшего терять человеческий облик. Иннокентий — черт, вихрь пороков. Неспроста впервые герой появляется, выползая из лаза, расположенного в самом низу декораций, словно демон из преисподней. По этой же причине он не может даже прикоснуться к беззащитной Вере Филипповне, намереваясь то ограбить ее, то убить, ведь, по его словам, она «уж очень в вере крепка».

Ераст Дмитрия Николенко — герой раздвоенный, побывавший на грани совести и бессовестности. Всегда сдержанный именно из-за этого в проявлении свои душевных порывов в первой половине спектакля, он начинает открываться в эпизодах взаимодействия с

Верой Филипповой. Пережитый стыд и осознание собственных ошибок хорошо прочитываются в языке тела героя, переданного артистом.

Композицию спектакля можно назвать «мозаичной». Большинство героев раскрываются в нескольких сценах, постепенно углубляющих и усложняющих их характеры, формируя в финале спектакля целостные образы. В результате знакомство с героями происходит точно так же, как и знакомство с реальными людьми: от первого впечатления до внутренних переживаний и познания черт характера. Так, например, Константин Лукич из заискивающего перед дядей племянника превращается в интригана, а потом почти в состоявшегося вора и убийцу. А его жена Ольга Дмитриевна из немного глупой, но очаровательной женщины, ходившей за мужем по пятам, преобразается в изменницу, обеспокоенную лишь стоймостью своих нарядов. Подобная композиция позволяет не оставить ни одного героя «нераскрашенным» и дать множеству сформированных характеров сложиться в одну историю подобно фрагментам большой мозаики.

Музыка композитора **Игоря Лютикова** — основа построения образов и движения чувств. Символическая роль отведена даже инструментам, оказавшимся в руках актеров в начале спектакля. Так, Вера Филипповна, перебирающая клавиши пианино, в отдалении от других героев, играющих на трубах, гитарах и флейтах, сразу же показывает свою некую отдаленность от привычного другим потока жизни. А дуэт на трубах главной героини и Ераста, стоящих напротив друг друга, говорит о зарождении любви: музыки из сердца в сердце. Финальная же песня всех героев на возвышении декораций навевает мысль о том, что в конце своей истории все мы будем равны, какие бы грехи за душой не прятали.

Сценография спектакля идет вслед за главной целью режиссерского решения. Художник по костюмам **Екатерина Прямоносова** использует полупрозрачную легкую ткань, так создается впечатление, что героев видишь насквозь и замечаешь все, что обычно сокрыто. Художник-постановщик **Елена Гаева** создает дом Каркуновых из бледных деревянных досок. Благодаря этому декорации не перетягивают на себя внимание, и герои становятся единственным ярким пятном, за которым волей-неволей всегда будешь следить.

Стоит отметить, что режиссеры и в мизансценировании, и в сценографии спектакля явно стремились передать одну из особенных черт героев Островского. Они всегда говорят от души, являются теми, кто они и есть на самом деле. Ни больше, ни меньше. Будь то расстановка актеров на сцене, сценический костюм или декорации, всё в спектакле **Е. Гельфонда** и **Р. Щукиной** направлено на полное раскрытие образов, на показ души героев.

Спектакль «Сердце не камень» сконцентрирован не на обличительной, а на нравственной стороне пьесы Островского. На сцене звучали и получали свое объяснение такие важные для драматурга понятия в понимании человека, как «совесть», «сердце», «душа». Спектакль поднимает восприятие любви на философский уровень. Чего очень не хватает современному человеку, по большому счету забывающему о глубине собственной души в суматохе дней. Любовь разрушающая, любовь объединяющая, любовь, прощающая и всегда рождающая новую жизнь.

*Варвара ГОРЛАЕВА  
Фото Валерия ЗВОНАРЁВА  
предоставлены театром*



«Двадцать третий». Людвиг — Ю. Буторин

## ТРИ ЦВЕТА ВРЕМЕНИ

**Е**вгений Каменькович — художественный руководитель «Мастерской Петра Фоменко» поставил в родном театре «Черный обелиск» Эриха Марии Ремарка. На театре нынче время прозы. Конечно, режиссеры и прежде не обходили ее своим вниманием, но, похоже, это становится прочной тенденцией. В Вахтанговском — «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Театр Сомерсета Моэма, а из совсем недавнего — «Генерал и его семья» по роману Тимура Кибирова. Своя версия «Мертвых душ» появилась и в Малом театре. В РАМТе в прошлом сезоне поставили спектакль «Душа моя, Павел» по роману Алексея Варламова, а в нынешнем — «Женщины Лазаря» Марины Степновой. В «Школе драматического искусства» только что вы-

шли «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана, а фоменковцы под занавес минувшего сезона выпустили «Опасные связи» Шодерло де Лакло.

Перечислять можно и дальше, но важнее подчеркнуть, что эти спектакли объединяет один важный принцип: при перенесении прозаического текста на сцену, его не пытались превратить в пьесу по мотивам. Разумеется, в постановки попадали не все персонажи и не все сюжетные линии, но сохранялось главное — голос автора, романная структура повествования и ритмизация действия, подчиняющаяся законам литературы, а не драматургии. В результате зритель получал в свое распоряжение особым образом настроенную оптику, позволявшую не просто взглянуть из сегодняшнего дня в прошлое, но обнару-



Сцена из спектакля

жить их теснейшую связь, убедиться в том, что между нами сегодняшними и нашими предшественниками из былых времен различий куда меньше, чем сходства. Возможно, потому постановщики и стали чаще обращаться к литературе, дающей в большинстве случаев качественно иной масштаб обобщения.

История вывела нас из зоны комфорта, которая слишком многим казалась незыблемой, чуть ли не вечной, и нам, по большому счету, не у кого искать недостающий опыт устройства новой жизни, кроме как у тех, кто уже прошел через подобные испытания.

В «Мастерской Петра Фоменко» любят и умеют работать с большой литературой — Толстой и Бунин, Достоевский и Булгаков, Лесков и Гоголь. Театр всегда пытается выковать свои ключи к миру автора, чтобы открыть его, а не взломать. «Черный обелиск» стал не первым обращением Евгения Каменьковича к вершинам мировой литературы. До него были «Улисс» Джеймса Джойса, «Доктор Жи-

ваго» Бориса Пастернака, «Дар» Владимира Набокова, «Венерин волос» Михаила Шишкина (спектакль «Самое важное»). Новая постановка получила название «Двадцать третий», подчеркнувшее цикличность и вселенского Времени, и человеческой Истории.

Примечательно, что инсценировку выполнили не профессиональные драматурги, а актеры **Юрий Буторин** и **Владимир Топцов**, и, судя по результату, «актерский взгляд» на текст романа несомненный плюс спектакля, в котором главное — не действие, а размышления персонажей, то есть постепенное погружение в человеческую психологию. Через этот «актерский взгляд» режиссер и решает самую важную для себя задачу: понять, как люди живут в безвременье, понимая, что из одной катастрофы они только-только выбрались, а следующая уже маячит на горизонте и, похоже, будет страшнее предыдущей. Как в этом состоянии человек любит, мечтает, ненавидит, боится? Почему строит или не строит планы на будущее? Осознает ли,



Кроль — В. Топцов, Ризенфельд — О. Нириян

что времена не выбирают и другой жизни у него не будет?

Год 1923. Белый планшет с черными готическими цифрами нависает над сценой и залом, не давая забыть о том, что это люди делят время на промежутки, а на самом деле оно течет сплошным потоком: граница между вчера и сегодня, сегодня и завтра, и даже между вчера и завтра — весьма и весьма условна. В 1923-м со времени окончания Первой мировой прошло всего пять лет и обитатели заштатного Верденбрюка хорошо об этом помнят. До начала Второй мировой осталось чуть больше пятнадцати, но об этом пока никто даже не догадывается. Германия, еще не «вставшая с колен», уже мечтает «стать снова великой». Какой ценой и за чей счет — пока никто не задумывается. Вымышленный Верденбрюк, как две капли воды похож на реальный Оснабрюк — город детства и юности Ремарка, а Людвиг Бодмер (Юрий Буторин), глазами которого мы смотрим на его земляков, — во многом схож с самим писателем.

**Александр Боровский** создал лаконично-многозначную сценографию в цветах немецкого флага — черном, красном и желтом. Три планшета, столько же лесенок и никаких вещных примет времени. Бытие структурировано философией: aus der Schwarze der Knechtschaft durch blutige Schlachten ans goldene Licht der Freiheit («из тьмы рабства через кровавые битвы к золотому свету свободы» — девиз добровольцев, вставших на защиту немецких земель от Наполеона). На том же принципе построены **Марией Боровской** и костюмы персонажей. К свободе каждый из них идет своим путем, да и саму свободу они понимают по-разному.

Сотрудники похоронной конторы «Кроль и сыновья» — в черном. Но это цвет не столько их профессии, сколько принципа жизни: на земле надо стоять прочно. Старший Кроль — Георг (**Владимир Топцов**), все силы отдающий на то, чтобы спасти семейное дело, унаследованное от отца. Для него это и будет свободой. В его младшем брате Генрихе



Изабелла/Женевьева — Д. Конижева, Пастор — С. Пьянков, Доктор — О. Любимов

(**Дмитрий Захаров**), который тоже вроде бы трудится в поте лица на благо семейного бизнеса, медленно закипает жажда иной свободы — свободы мстить всему миру за изувеченное лицо и необходимость экономить каждый пфенниг. Для скромного гробовщика Альфреда (**Александр Морозов**) и для владельца гранитного завода Ризенфельда (**Олег Нирян**) свобода воплотилась в мечту о женщине, способной принять мужчину таким, каков он есть.

Бесконечный труд — ноша тяжкая. Сбросить ее не получится, но забыть о ней на какое-то время можно, перешагнув с черной стороны на красную — туда, где пенится пиво, добытое владельцем ночного клуба «Красная мельница» Эдуардом (**Павел Яковлев**), где проматывает деньги, заработанные честной спекуляцией их однополчанин Вилли (**Вениамин Краснянский**), азартно отплясывает акробатка Герда (**Полина Айрапетова**) и обслуживают клиентов неунывающие дамы без возраста — Фрици (**Александра Ке-**

**сельман**) и Железная лошадь (**Екатерина Смирнова**). Для них свобода свелась к возможности взять у этой жизни все, что она способна им дать. Взять сейчас, немедленно, потому что завтра может не наступить никогда.

В обратную сторону, с красной стороны на черную, время от времени пробирается жена мясника Лиза (**Ксения Кутепова**), хранящая пусть и весьма своеобразную, но все-таки верность своей давней любви — Георгу Кролю. У нее есть свобода перемещения и иной ей, похоже, не нужно. Правда, в спектакле и иной оттенок черного, в его глубинах уже просверкивает кровь, которой еще только предстоит пролиться. Директор гимназии (**Сергей Якубенко**), его паж-телохранитель (**Степан Владимиров**) и с готовностью примкнувший к ним мясник Вацек (**Тагир Рахимов**) уже присматриваются к своим будущим жертвам. Для них свобода — это присвоенное силой право распоряжаться чужими жизнями, карать и миловать по своему усмотрению.





Фрици — А. Кесельман, «Железная Лошадь» — Е. Смирнова, Людвиг — Ю. Бутурин, Вилли — В. Краснянский

Желтый в спектакле Каменьковича и в самом деле цвет свободы — той свободы от реального мира, которую дарует безумие. В «желтом доме» прячуся от мира и велеречивый Пастор (**Степан Пьянков**), и скептик-доктор (**Олег Любимов**), и безнадежно больной Лотц (**Виталий Метлин**) и отнюдь не безнадежная красавица Женевьева-Изабелла (**Дарья Коньжева**).

Людвиг Бодмер свободно перемещается между всеми тремя «мирами». Ищет себя, чтобы прочно стоять на ногах, размышляет о Боге, наслаждается радостью любви физической с Гердой, и высокой — с Женевьевой, пытается достучаться до небес, играя на органе в часовне клиники для душевнобольных. Он любит маленький Верденбрюк, но свободы, которую этот город может ему дать, для Людвигу недостаточно. Рассказанная им «история одной запоздалой молодости» (таков подзаголовок спектакля) — история всех, кого мы видим на сцене, независимо от возраста. Потому что молодость — это не про возраст, а про желание жить.

В начале спектакля, стоя на фоне белого табло с черными цифрами, Людвиг убеждает зрителя, что «поведет речь о старых временах» И тут же без паузы продолжает: «Мир вновь озарился мертвым светом апокалипсиса. Мир! Никогда еще не говорили о нем больше и не делали для него меньше, чем в наше время». Но всепропальщикам рано радоваться! Евгений Каменькович создал спектакль о Жизни. О том, что она всегда остается жизнью, независимо от того, в каких обстоятельствах протекает, и перестает ею быть только при наступлении Смерти. Не зря трагичный, в сущности, эпизод спектакля, когда персонажи один за другим прощаются с рассказчиком, сообщая, когда и при каких обстоятельствах им предстоит погибнуть, пронизан... Нет, не оптимизмом, но верой в Жизнь, в которой всё не зря...

Виктория ПЕШКОВА  
Фото Анны ИНОЗЕМЦЕВОЙ  
предоставлены театром

# СУДЬБЫ СКРЕЩЕНИЯ

**Р**ассказ Исаака Бабеля «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна», с которым писатель дебютировал в журнале «Летопись» в 1916 году, лег в основу спектакля Аркадия Каца «Крутится, вертится шар...». Премьеру сыграли в конце февраля на Старой сцене Московского государственного театра «У Никитских ворот».

Короткий литературный сюжет о случайной встрече пожилого еврея и проститутки и возникшей между ними душевной близости едва не сыграл с Бабелем злую шутку. С одной стороны, доброжелательные отзывы критиков, подчеркивающие сочетание юности и

зрелого мастерства автора. С другой, обвинения в безнравственности, в результате чего рассказ был запрещен цензурой, а дело едва не дошло до суда. К счастью, время выставило свои оценки, произведения Бабеля стали классикой. Аркадий Кац убежден: сегодня «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» — одна из самых чистых и светлых новелл современной литературы.

Пустое и гулкое сценическое пространство заполняет звук приближающегося поезда, стук колес напоминает глухие удары сердца. Мужчине надлежит срочно покинуть город, ведь закон запрещает ему находиться за чертой оседлости. Уехать не может — поте-

*«Крутится, вертится шар...». Сцена из спектакля*



рывает дело. Женщина ищет очередного клиента, потому что без заработка лишится жилья и куска хлеба. Вот такая грубая правда жизни. Ему нужен только ночлег, для нее на счету каждый рубль, и они терпеливо торгуются. Им предстоит провести вместе только две ночи, но это короткое время превратится в какую-то отдельную и во многом прекрасную жизнь. Забудется тревога Эльи Исааковича, отступит невыносимое чувство обреченности Маргариты Прокофьевны.

**Юрий Голубцов** и **Яна Прыжанкова** создают характеры своих персонажей с психологической точностью, на полтонах. В их диалогах многое остается недосказанным, но так явственны перемены, которые постепенно происходят в каждом. Молодая женщина давно отреклась от себя, оставив попытки

вернуться к нормальной жизни. «Занятия такая, что дешевой оденешься — щей не похлебаешь», — равнодушно говорит проститутка о своей профессии и тут же осознает, как неуместен сейчас ее вызывающий наряд. Она наденет скромную светлую блузку и струящуюся юбку (художник по костюмам **Евгения Шульц**), и сразу исчезнут угловатость движений и грубые манеры, во всем облике появится удивительная женственность. Уже на другой день на столе появится кружевная скатерть, а хозяйка дома в ожидании Эльи Исааковича наденет белоснежный передник, приготовит ужин. На мгновение возникнет иллюзия спокойного семейного счастья, возможности мечтать о будущем. Маргарита Прокофьевна тихо напева-ет старинную русскую песню и мысленно возвращается к чему-то очень ми-

Маргарита Прокофьевна — Я. Прыжанкова, Элья Исаакович — Ю. Голубцов





Маргарита Прокофьевна — Я. Прыжанкова, Эля Исаакович — Ю. Голубцов

лому сердцу, но давно утраченному. А ведь наверняка там, в прошлом, был отчий дом, тепло и забота близких. Должно было произойти что-то по-настоящему страшное, непоправимое, толкнувшее на улицу.

Этот странный человек, которого еще вчера она презрительно называла папашей, откроет ей волшебный мир Одессы, и, кажется, вместе с Маргаритой мы ощутим плеск морской волны и веселую суету Молдаванки. В инсценировке Аркадия Каца, так же, как и в его книге «**Похвала бессоннице**», рассказы о легендарном городе очень музыкальны, с удивительным внутренним ритмом. Жизнь Эля Исааковича тоже полна драматизма, но он не разучился улыбаться и продолжает верить в хороших людей. Лишь на мгновение даст слабину, коротко скажет о семейных неурядицах и сразу как-то ссутулится, под-

тверждая собственные слова о том, что «горе словно горб приклеилось».

Светлый взгляд на мир невольно передается Маргарите, а торжественный ужин, который устроен специально для нее, превращается в чудесный праздник двух людей, отрешившихся на миг от тяжелых дум. Она вдруг поймет смысл незнакомого и странного словечка «нивроко», звучащее в его устах как одобрение, и возникнет ощущение, что мужчина и женщина говорят на одном языке, одинаково мыслят. С улицы донесется голос шарманки, и они как будто заново откроют для себя знакомый напев «Крутится, вертится шар голубой...». Эля Исаакович научит Маргариту движениям чардаша, а она неожиданно закружится в танце и, кажется, вот-вот взлетит. А потом доверчиво положит голову ему на плечо и, может быть, впервые в жизни ощутит себя защищенной.



Маргарита Прокофьевна — Я. Прыжанкова

Эля Исаакович подарит Маргарите яблоко — скромный знак внимания, и они разделят его пополам, как ветхозаветные Адам и Ева прикоснутся к Древу познания. А если обратиться к славянской мифологии, где этот плод символизирует любовь и красоту, — впусьят в свою невеселую обыденность немного света.

В финале, когда подойдет время неминуемого прощания, Маргарита прибежит на вокзал и робко протянет ему сверток с пирожками. За этим наивным и трогательным жестом скрывается острейшая боль одинокой потерянной женщины. Эля Исаакович словно фокусник извлечет из портфеля два красных яблока, но теперь это не принесет радости. Ненужные, они так и останутся лежать на скамье, потому что случайно завязавшаяся история, сроднившая две одинокие души, подошла к

концу. Невидимая ниточка оборвалась, каждый останется со своей печалью, но она будет светла...

Если вспомнить время написания этого рассказа, возникнет отчетливое понимание всей зыбкости положения двух героев, которые вынуждены плыть по течению и уже ничего не в силах изменить. Их неустроенность и уязвимость воспринимаются как предвестье еще более страшных испытаний, потому что совсем скоро наступит 1917 год и до основания разрушит старый мир. Можно только предполагать, как закрутит жизни Эли Исааковича и Маргариты Прокофьевны революционный вихрь.

Но мы точно знаем, что произошло с Исааком Эммануиловичем Бабелем.

Елена ГЛЕБОВА  
Фото Анастасии ЕНТЯКОВОЙ

# ТРАГИЧЕСКАЯ СКАЗКА ОДИНОЧЕСТВА

**В** основе спектакля «Царь-девица» в Театре Романа Виктюка одноименная поэма Марины Цветаевой. Поэма является авторской переработкой сказки, имеющей около сорока вариантов. Поэтесса, переосмыслив русскую народную сказку, записанную ученым-фольклористом А.Н. Афанасьевым, сохраняя фольклорные корни истории, создала на ее основе знаковое произведение Серебряного века.

Спектакль поставил ведущий актер Театра Романа Виктюка Дмитрий Бозин, который так говорит о поэме: «Взяв за основу старинную сказку, Цветаева создала удивительное пространство, где люди говорят с ветром и морем, где

чувства людские равны стихиям. Каждый вздох, каждый слог распахивается в пространство природы. Но в то же время каждое слово трогает и пробуждает именно сокровенную суть человека, его тайну. «Царь-девица» — не детская сказка, это трагедия, но она полна юмора и волшебства».

Главная героиня поэмы Царь-девица — яркий и непростой, женский сказочный и одновременно драматический персонаж.

Сюжет прост: жена старого пьяницы царя влюбляется в пасынка, но он отвергает ее. Колдун рассказывает ей, что царевичу предстоит встретиться с богатыршей-воительницей Царь-девицей,

*«Царь-девица». Колдун — Д. Бозин*





«Царь-девица».  
Царь-девица —  
В. Савельева



Царевич — С. Мотырев, Колдун — Д. Бозин

которая и станет его суженой. Мачеха просит колдуна помешать свиданиям, и он делает так, что юноша засыпает при каждой встрече с суженой. Не сумев его разбудить, Царь-девица погибает. Проснувшись и узнав об этом, царевич убивает Колдуна и в отчаянии прыгает в воду, чтобы найти ее. Мачеха узнает, что юноша утонул и молит Ветер о смерти. Ветер рассказывает, что царевич соединился с Царь-девицей, а затем поднимает коварную царицу и бросает на землю. Она умирает, а горе-царя казнит народ...

На одной из подвижных стен-плоскостей, ограничивающих игровое пространство, огромные стрелы, неумолимо нацеленные на героев. В центре пустого пространства сцены нечто, похожее на лепесток огромного волшебного цветка (художник **Владимир Бояр**).

Колыбель-корабль — центр сценической композиции — колыбель для спящего царевича и боевой корабль воин-

ственной Царь-девицы. Колыбель — символ начала жизни и корабль — символ пути от жизни к смерти — знаковые символы поэзии Серебряного века. Поворачиваясь и превращаясь в полусферу, колыбель-корабль становится прозрачным экраном, сквозь который мы увидим любовное свидание Царевича и Царь-девицы. То ли реальное, то ли вымышленное, то ли во сне, то ли наяву. Как и все произведение Цветаевой, здесь все проникнуто тайной и неизбежностью неумолимых стрел судьбы.

Театр представляет поэму о любви, решая ее средствами пластического и поэтического театра. Завораживающая мелодекламация и условная пластика — актерские средства, которыми в этом театре владеют легко и виртуозно, создавая магическое театральное действие. Нельзя не отметить работу хореографа **Артура Ощепкова** и музыкальное оформление спектакля **Людмилы Платоновой**.





Колдун — Д. Бозин, Мачеха — В. Савельева

Поэма написана ярким самобытным языком, стилизованным под старославянские напевы, по словам Дмитрия Бозина, исполняющего в спектакле две роли — Колдуна и Ветра, — это погружение в самую стихию Серебряного века.

Для Бозина обращение к постановке цветаевской поэмы вполне закономерно. У актера есть собственная программа, составленная из произведений Цветаевой, он пропитан миром этой поэзии, ее нервом и ритмом, пространство спектакля — этой таинственной сказки — оживляется его режиссерской и актерской фантазией. Недаром его Колдун, а потом и Ветер становятся едва ли не центральными персонажами действия. Черный колючий «дикобраз» с острыми шипами на спине, на высоких копытах — странное фантастическое существо творит свой магический ритуал. Он преобразует чувства людей в стихии, превращаясь сам в черную стихию,

сбрасывая убаюкивающую маску Колдуна и превращаясь в разрушительную маску Ветра.

Коварную Царицу-мачеху и Царь-девицу также исполняет одна актриса — **Виктория Савельева**. Два женских образа — словно две ипостаси всепоглощающей женской страсти. Дева Воительница предстает перед нами на котурнах из человеческих черепов, величественная и ужасающая, но и прекрасная в своих доспехах. Богиня войны появляется в сопровождении Няньки (**Дмитрий Жойдик**, он же исполнитель роли пропойцы Царя). Гротескные и такие разные образы актер передает не только движением и пластикой, но и мгновенными музыкальными переходами ритма и голоса.

В начале этого действия Царица-мачеха, в легком белом хитоне, почти бесплотное существо, все больше подчиняясь страсти и темной колдовской силе, превращается в черного злого демона.



Царевич — С. Мотырев, Царь — Д. Жойдик

Добываясь своего, переодеваясь в черные одежды, она исполняет экстатический ритуальный безумный танец.

Художник по костюмам **Евгения Панфилова** предельно стилизует костюмы всех героев.

Мужественная дева, сбрасывающая свои доспехи смерти, становится любящей женщиной, а изнеженный хрупкий Царевич (**Станислав Мотырев**), почти незаметно, но все же постепенно взрослеет. В начале спектакля он предстает в белой рубашке с длинными, до пола рукавами — печальный мечтательный Пьеро — любимый образ Серебряного века. Затем переодевается в костюм испанского тореадора — образ и символ игры со смертью.

Цветаева изменила счастливый конец сказки, сочинив трагедию о поиске любви и одиночестве, о героях, находящихся в постоянном душевном движении и не имеющих возможности обрести счастье с любимым. Почему так происходит? Можно долго разгадывать поэтические символы, которыми пронизаны поэма и спектакль. А можно просто подчиниться его магической музыке, не находя ответа на вопросы. Ведь так же известно, что часто вопрос может открыть человеку больше, чем данный на него ответ.

Галина СТЕПАНОВА

Фото Полины КАПИЦЫ

предоставлены пресс-службой

Театра Романа Виктюка

## АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ: «СОЗДАЮ СВОЮ СКАЗКУ»

После премьерных показов спектакля **«Бег»** мы поговорили с его режиссером-постановщиком, народным артистом России, лауреатом Государственной премии РФ, ведущим артистом **Театра «Ленком Марка Захарова» Александром Лазаревым** о его режиссерском дебюте, силе доброго сердца, о необходимости держаться корней и бережно сохранять шедевры.

— Александр Александрович, пьеса Булгакова и ваш спектакль — про бегство на чужбину, в неизвестность и одиночество. Серафима говорит Голубкову: «Берегитесь затосковать во время скитаний». И позже признается: «Куда, зачем мы бежали? Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег!» Что станет с этими людьми после Гражданской войны, как вы себе это представляете?

— Конечно, мы думали, фантазировали на эту тему, что будет с Хлудовым, с Чарнотой... Наверное, Серафима и Голубков единственные, кому удастся вернуться домой. Или они все же останутся в Париже как часть русской эмиграции, кто знает. Но это вряд ли. Конечно, они вернутся в Россию. Другое дело — как их там встретят? Это большой вопрос со множеством вариантов ответов, в том числе, и неутешительных. Чарнота, скорее всего, очень скоро погибнет. Он проигрывает деньги, пустит себе пулю в лоб, плохо кончит, короче говоря. Корзухин же удачно и хитро пристроился, так и будет доживать свой век в Париже.

— Строфу из стихотворения Жуковского: «Покойся, кто кончил свой бег», взятую Булгаковым как эпиграф к этой пьесе, в спектакле поют на мотив церковного распева уже в качестве эпитога. Почему герои Булгакова, несмотря на все свое европейское воспитание, могут быть счастливы только дома и стремиться на Родину, какая бы участь их там ни ожидала?

— Мне кажется, это касается не только тех, кто получил какое-то особенное образование, а многих людей, населяющих нашу планету. Человек не может жить

без своей Родины. Я придерживаюсь той точки зрения, которую в свое время озвучила в своей песне рок-группа «Аквариум»: «Чтобы стоять, я должен держаться корней». Это очень глубокая мысль. Че-

«Королевские игры». Александр Лазарев в образе Генриха VIII. Фото А. Стернина. 2006





А. Лазарев на репетиции спектакля «Бег». Фото Е. Самофаловой. 2023

людеку важно иметь родную почву под ногами, откуда брать энергию, знание, получать прощение. Недаром она для нас земля-матушка. Прототипом Хлудова был белый генерал Слащёв, которого все звали Яшка-вешатель. Булгаков его «убивает» в конце пьесы, он стреляется. Мы, по сути, не поменяли концовку, он просто уходит.

— *Хлудов растворяется в пространстве, а за ним сворачивается красный ковер, словно стирая его следы на этой земле.*

— Он тащит за собой бремя жизни, все им содеянное. Яков Слащёв вернулся в советскую Россию, выражаясь словами Хлудова, чтобы держать ответ. Его не расстреляли, он был гениальный тактик и преподавал тактику ведения боя в военной академии. Вел себя очень дерзко и безобразно по отношению к советской власти — поносил Фрунзе и Будённого

на чем свет стоит, ерничал, называл их бестолковыми, а в те годы, представляете, как это звучало? Но ему это сходило с рук, потому что он был в определенном смысле выдающимся человеком, это все понимали. Эвакуация Белой армии из Крыма осталась в истории как грандиозная военная операция. А погиб Слащёв в 1929 году от руки собственного студента, брат которого был расстрелян генералом еще в Крыму.

— *Но последний аккорд в замечательной музыкальной теме Николая Парфенюка все-таки мажорный.*

— Наша принципиальная договоренность с композитором состояла в том, что не может быть мрачной, черной точки. Все равно происходит какой-то переход в свет, и у самого Хлудова наступает просветление и христианское раскаяние.

— В одном из интервью вы назвали этот спектакль своей сбывшейся детской мечтой, памятью о выдающемся спектакле Андрея Гончарова в Театре имени Маяковского, в котором играли ваши родители (Александр Лазарев — Хлудова, Светлана Немолева — Серафиму). Что особенно поразило вас в той постановке 1978 года? Благо, современные театралы могут посмотреть отрывки репетиции и послушать аудиозапись спектакля в коллекции Гостелерадиофонда.

— Трудно выразить словами, чем зацепил меня спектакль. Он произвел на меня такое огушительное впечатление, что я уже в том юном возрасте определился с выбором будущей профессии. Как и любой подросток, я фантазировал: кем стану, когда вырасту. И вот случился какой-то щелчок, отправная точка... Когда ты не только понимаешь, кем хочешь стать, но и почему. Посмотрев в школьные годы «Бег», я понял, что хочу быть артистом и не могу без этого жить. Эта пьеса и спектакль стали неким катализатором. Конечно, я тогда не мечтал ее поставить, мне хотелось сыграть Хлудова, но я долгое время был слишком молод для этой роли, потом появились другие приоритеты. И когда вдруг я осмелел после «Поминальной молитвы» (Александр Лазарев — режиссер восстановления — Прим.ред.), я подумал — почему бы не попробовать? Начал писать, сделал пробный показ — первые «два сна», получилось. Это меня очень вдохновило на дальнейшее продолжение работы. И спасибо нашему директору Марку Борисовичу Варшаверу, который дал нам зеленый свет.

— Какими людьми вам представляются два антагониста, белые генералы Хлудов и Чарнота?

— Они оба сражались за Родину, за сохранение престола. Но они разные по характеру люди. Один, Хлудов, самоед, который загнал себя так глубоко, что уже не понимал, что делает, стал исчадием ада, убийцей. Его засосала тряси-



А. Лазарев на репетиции спектакля «Поминальная молитва». Фото А. Стернина. 2021

на войны. Но он единственный персонаж, который не хочет уезжать из Крыма, остальные бегут сломя голову. Он мучается, стремится искупить все свои преступления. Но он уже даже не по локоть, а весь в крови. Тем интереснее его путь — от сатаны к мучающемуся и в своем раскаянии приближающемуся к святости человеку. Другой, Чарнота, тоже мужественно сражался, но как он сам себя охарактеризовал — я человек неидейный. Грубо говоря, Хлудов — рефлексирующий пессимист, а Чарнота — идущий от жизни оптимист. (Смеется.)



«Шут Балакирев». Петр Великий — А. Лазарев, Екатерина Алексеевна — М. Миронова. Фото М. Брацило. 2022

— *Когда у Хлудова произошла эта внутренняя перемена?*

— Нет видимого момента. Он постоянно находился в раздумьях: правильно или неправильно он поступает, имеет ли право на такие человеческие жертвы, а в «восьмом сне» он подвел черту. В диалоге с Крапилиным он говорит: «Итак, всё это я сделал зря». Только тогда он ставит точку и уезжает в Россию держать ответ.

— *Какие советы давала вам Светлана Владимировна в процессе работы над спектаклем?*

— Много, она мне в том числе рассказала историю, которая на нее в свое время сильно повлияла. У меня с самого начала было понимание, о чем Андрей Александрович Гончаров поставил свой спектакль — о Родине. Так вот, во время репетиции режиссер закричал маме из зала: «Света, о Родине скажи, о Роди-

не!» Его самого разрывало изнутри, Андрей Александрович — фронтвик, и как никто понимал, что значит защищать свою страну. Мама многим будоражащим душу со мной поделилась, а я передал ее слова ребятам, композитору.

— *Николай Парфеток совершенно точно в каждом «сне» подобрал нужную музыкальную интонацию.*

— Когда я только пришел в Театр в 1990 году, мы познакомились, и я впервые услышал его сочинения, а он тогда еще и пел, выпускал диски, он покорила меня как филигранный музыкант. Мы когда-то хотели спеть дуэтом, но он настолько требовательный, внимательный к деталям, что я не мог понять, что именно он от меня хочет. (*Смеется.*) Он абсолютный максималист. Николай всегда писал очень сильную, трогательную музыку, а здесь на него просто снизошло озарение.

— Максим Аверин — стопроцентное попадание в образ Чарноты.

— На него все это и задумывалось. Он очень востребован и занят, в Сочи он возглавляет филармонию, в Театре «Сатира» он занят в нескольких спектаклях, снимается в «Склифосовском». Но он мне сразу сказал — я дам тебе все свои свободные часы. И сдержал обещание.

— Почему вы выбрали таких разных артистов Дмитрия Гизбрехта и Игоря Миркубанова на роль Хлудова?

— Конечно, делать роль на двух талантливых, но совершенно непохожих друг на друга актеров и людей невероятно сложная задача, сродни созданию одновременно двух спектаклей. А все таланты еще и с характером. Но необходимость в двух составах диктует время. Мы бы никак не обошлись без Владимира Большова. Он совершенно другой Чарнота, злее, угловатее. Также обе трактовки Хлудова в исполнении Дмитрия и Игоря имеют право на существование. Мы долго спорили с Игорем по поводу второго акта, но он убедил меня — Хлудов разрушен и физически, его настолько потрясла необходимость бегства, что подвело здоровье. Но прежде всего он болен душевно. Голубков носится с ним, чтобы заживить его раны. Игорь все это и играет, но добавляет образу Хлудова физический недуг. Многие принимают его трактовку, включая мою маму.

— Для чего вам нужны в спектакле микрофоны?

— Они помогают не форсировать звук и не быть чересчур театральными, позволяют оставаться естественными, не разговаривать на повышенных тонах. Кроме того, это оправдывает сон. Шутим — мы во сне и на все имеем право. (Смеется.) Микрофон дает возможность изменять звук, а звук, в свою очередь, меняет пространство. В «четвертом сне» к словам Хлудова добавляется эффект эха: «Эй, кто тут есть?» Пространство заполняется новым звуком, без микрофона его не добиться. Воспринимайте это как спецэффект.



«Шут Балакирев». Петр Великий — А. Лазарев.  
Фото А. Стернина. 2018

— Андрей Леонов создает на сцене Парамона Корзухина — труса, который отказался от собственной жены, позера, человека бесстыдного, а в «Поминальной молитве» он играет Тевье-молочника — образец совести и жертвенной любви. Как в этих двух спектаклях он раскрылся для вас?

— Андрей бесспорно прекрасен, он удивительный артист, и для меня это не открытие. Мы друг друга знаем, дружим с детства и похожи в каких-то вещах. После «Поминальной молитвы», где мы

много спорили, я попросил его прийти и в эту работу. Он для меня большая опора и подмога. Я знаю его колоссальные возможности. Когда над ним не довлеет чей-то авторитет, он творит чудеса на сцене. А вот по-настоящему открытием для меня стал Дима Гизбрехт. До «Бега» он таких ролей не играл. С такой сложной задачей он справился больше чем на пять. Он полностью создал свою историю и так, на мой взгляд, правильно понял этого человека, Хлудова, почувствовал его. Знаете, это касается многих наших артистов — не нужно каждый раз пускаться в объяснения, вы договариваетесь на берегу, о чем хотите рассказать зрителям. И они сами фонтизируют идеями и дарят подарки себе, мне, публике. Дима из этой когорты.

— *В 2021 году вы восстановили легендарную «Поминальную молитву» Марка Анатольевича Захарова. Вы успели застать тот спектакль с Евгением Леоновым в роли Тевье. Какие новые краски посчитали нужным добавить?*

— Я не хотел вносить ничего нового. Это был бесспорный шедевр Марка Захарова, на мой взгляд, лучшее, что он сделал на театральной сцене. Этот спектакль прожил незаслуженно мало. После ухода из жизни Евгения Павловича несколько лет играл Владимир Стеклов. Потом был приглашен другой знаменитый актер, который накануне премьеры, когда были пошиты костюмы, после последнего прогона ушел из спектакля, написав покаянное письмо. Тогда Марк Анатольевич стукнул кулаком по столу и сказал — спектаклю больше не бывать. Но этого нельзя было допустить. Когда мы сделали первый прогон, я подошел к ребятам со словами: «Как мы все до сих пор жили без этого спектакля?» Для Григория Горина, Марка Захарова и Олега Шейнциса он стал пиком творчества. И сценография, и музыка Михаила Глуза, постановка, игра актеров были невероятными. Сошлись звезды, и

родился шедевр. И он должен долгие годы оставаться на сцене «Ленкома». Как «Юнона и Авось». Мы старались бережно сохранить то, что сделал Марк Анатольевич. Трудились буквально как археологи или реставраторы, которые работают кисточками в белых перчатках. Может быть, только немного изменились ритмы, сместились юмористические акценты.

— *Почему эта притча продолжает волновать и новые поколения?*

— Потому что она о доброте, о силе доброго сердца, слова. Эту силу ничем нельзя сломить. «Что нам еще остается в жизни кроме смеха?» Если в «Беге» герои пытаются вернуться за Родину, то в «Поминальной молитве» их изгоняют, лишают дома. Тевье счастлив тем, что у него есть жена, дочери, соседи, работа, лошадь, корова... Но его мир постепенно разрушается. Кажется, что хуже быть не может, но этот момент наступает, а потом — хоть в петлю. Но нет, человек все равно поднимается, улыбается и продолжает свой путь.

— *Александр Александрович, сегодня вы в очередной раз выйдете на сцену в захаровском спектакле-долгожителе «Шут Балакирев» в роли Петра I. Сейчас вам было бы интереснее репетировать новую роль или поставить спектакль?*

— Я нахожусь в процессе размышления и создания своей сказки. Меня это безумно увлекает. Но профессию артиста бросать я ни в коем случае не собираюсь. Я с огромным удовольствием играю в «Шуте Балакиреве». И в конце сезона должен вернуться в спектакль «Пролетая над гнездом кукушки». Профессионально я человек искушенный, поэтому мне должен понравиться материал, зацепить мое сердце, чтобы я включился в новую работу.

Беседовала Елена ОМЕЛИЧКИНА



# НЕ ОТСТУПАТЬСЯ ОТ ЛИЦА

К 85-летию Александра Збруева

**А**лександр Збруев служит в «Ленкоме» 63 года. Всю жизнь. В такой стоической преданности видится нечто большее, чем верность выбранному поприщу — мужество человека, считающего себя не вправе покинуть пост, на который его привела судьба. Та самая, что «назначает роли»...

Роль, назначенная Александру, была трудной еще до его рождения. Он появился на свет через полгода после расстрела отца. Виктор Алексеевич занимал пост заместителя наркома связи, курировал строительство радиотрансляционного центра на Шаболовке. В 37-м был обвинен в шпионаже и объявлен «врагом народа». Где-то в начале 2000-х Александру Викторовичу удалось получить доступ к материалам дела его отца. На суде Виктор Збруев от своих показаний отказался. Заседание длилось 15 минут. Приговор обжалованию не подлежал. Сын читал стенограммы многочасовых допросов отца. Что при этом чувствовал — никогда не рассказывает. Да и не передать этого словами. Но о чем бы ни говорил Александр Викторович — о близких или о любимом деле, о родном театре или забавных случаях на съемочной площадке, чувствуется — всё, что он делал или не делал в этой жизни, непреложно вытекает из истории его семьи. Да Збруев этого и не скрывает: «Во мне очень сильна память о прошлом. Она сложилась давно, помимо моей воли. И очень многое в моей жизни диктуется именно ею. Для человека очень важно не замкнуться в своих переживаниях, какими бы сильными и трагическими они ни были. Не стать злопамятным. Надеюсь, у меня это получилось. Горевать и плакаться — могло быть всё иначе! — это не мое. Наверное, потому, что судьба подарила мне дело, которое я люблю».

«Путевку в жизнь» Саше дал знаменитый родом Грауэрмана на Арбате. Збруе-



Саша Збруев

вы жили в двух шагах от него. Из пяти комнат им оставили одну, и то только потому, что у старшего брата Саше — Жени — был другой отец. Имущество конфисковали, оставив только личные вещи и почему-то старый рояль. Его продали и на эти деньги четырнадцатилетний подросток прожил почти шесть лет, пока мама с младшим братом жили в ссылке где-то под Рыбинском. В Евгении материнские актерские гены (Татьяна Александровна в свое время окончила кинотехникум) проснулись раньше, чем в Александре. Он поступил в **Шукинское училище** и по окончании был принят в труппу **Вахтанговского театра**.



А. Збруев в х/ф «Мой младший брат». 1962

«Если бы не Женя, — признается Александр Викторович, — жизнь могла сложиться по-другому. Учился я плохо, прогуливал уроки, рос во дворе, поскольку мама целый день была на работе. Драки, голуби, гитара — как у большинства мальчишек моего поколения. Мама с Женей с большим трудом уговорили меня не бросать школу, а такое желание у меня было. Сидеть за партой мне было неинтересно, хотелось что-то делать руками, помогать маме, и я уже прикидывал кем стать — токарем или слесарем. Но они настояли. А потом мы с мамой пришли к Жене на спектакль — «Много шума из ничего». Он там в массовке бегал, но я был так горд — там на сцене *мой брат!*»

**Евгений Федоров** тоже запомнил тот вечер: «Мне мама потом сказала, что Саша смотрел на сцену, как замороженный! Наверное, именно тогда мир театра им завладел без остатка и оказался сильнее его «дворовости». Если бы она взяла верх, ничего бы в нем не проснулось. Дворовая компания постепенно выросла, подпадая под влияние молодых людей с уголовным прошлым. Уголовная романтика переставала ограничиваться душещипательными блатными песнями. Сашины друзья

понемногу втягивались, начинали со стояния «на шухере», а потом и «ходить на дело». Каким-то чудом Саше это вдруг перестало быть интересным...»

В отличие от большинства абитуриентов, Збруев не поступал во все институты сразу. Подал документы только в Щуку — за углом в переулке наискосок от родного дома. «Арбат — мой дом, — отшучивается до сих пор артист. — Мне не хотелось его покидать». На прослушивании читал сон Пети из «**Войны и мира**». Несовпадение текста и исполнителя было стопроцентным — белый шарфик, кепочка с заломленным козырьком, словом, юный «фраер». Испытания шли своим чередом, а в Саше что-то менялось и к концу экзаменов перед комиссией уже был тихий, скромный, обаятельный и интеллигентный юноша. Ирония судьбы — «Интеллигент» был его дворовой кличкой.

К окончанию первого курса над Збруевым и его другом **Иваном Бортником** нависла угроза отчисления. Не столько за профнепригодность, сколько за недисциплинированность. Спас друзей мастерски показанный этюд на экзамене: их не пускают в больницу к другу, Александр начи-

нает изображать молодого французского врача, интересующегося системой советского здравоохранения, и вдохновенно несет псевдофранцузскую абракадабру, Иван играет его переводчика. Экзаменационная комиссия умирала от смеха и, отсмеявшись, смягчилась.

Щука всегда славилась своими педагогами, но Збруев чаще всего рассказывает не о тех, кто вел актерское мастерство, а о **Павле Ивановиче Новицком**, читавшем у них русскую литературу. Точнее, о его первой лекции: «Все шумят, бурлят, считают, что уже фактически стали артистами, в аудитории гул, как на площади. Вдруг входит невысокий человек в довольно поношенном пиджаке, кладет портфель на стол и после небольшой паузы начинает читать:

*Поймали птичку голосисту*

*И ну сжимать ее рукой.*

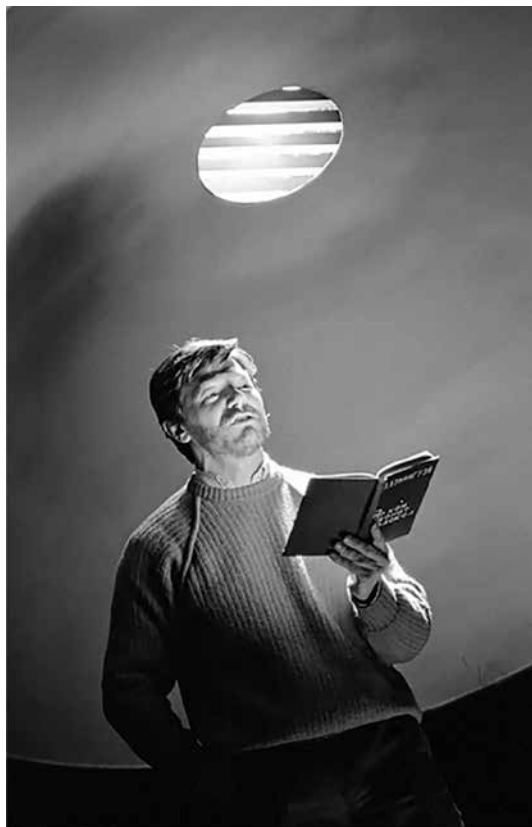
*Пищит бедняжка вместо свисту,*

*А ей твердят: Пой, птичка, пой!*

Мы замерли. Никто не знал, что это Державин, но это было неважно. Все понимали, что он не просто какое-то стихотворение читал, а рассказывал нам про себя. И в нас вмиг родилось такое уважение к Павлу Ивановичу. Каждую его лекцию мы ждали. Он учил нас не литературе, а жизни...»

На дипломный спектакль под названием «**Щедрый вечер**» пришла ассистентка кинорежиссера **Александра Зархи**, собиравшегося снимать фильм «**Мой младший брат**» по мотивам повести **Василия Аксенова** «**Звездный билет**». Александр получил приглашение сначала на пробу, а в итоге — и на главную роль. Совпадение с образом Димы Денисова было практически полным: ершистый характер, нетерпимость к компромиссам, стремление во всем докопаться до сути. Нет, Збруев не «играл себя», но понимал своего героя лучше многих, а главное — сумел выразить то, что другие только интуитивно чувствовали.

Его кинокарьеру можно назвать счастливой, хотя сам актер считает, что принесший ему всеобщую известность Ганжа из «**Большой перемены**», скорее мешал ему, чем помогал: «Режиссеры — что в кино, что в театре — видят в тебе только то, что хо-



А. Збруев. Фото А. Морковкина

тят видеть. Но в кино это проявляется гораздо сильнее, чем в театре. Кино смотрит гораздо больше людей, и режиссер знает, что и публика хочет видеть в актере только то, что один раз увидела и оценила. Выйти из этого замкнутого круга чрезвычайно сложно. Мне не всегда это удавалось, но, когда получалось — я был счастлив. «**Одинокая женщина желает познакомиться**» Вячеслава Криштофовича, «**Ты у меня одна**» Дмитрия Астрахана, Сталин у **Кончаловского** в «**Ближнем круге**», «**Филер**» и «**Храни меня, мой талисман**» Романа Балаяна — вот работы, за которые я действительно благодарен судьбе».

Несмотря на неизмеримую кинематографическую популярность, Александр Збруев



«Дым отечества». В роли Шурки. Театр им. Ленинского комсомола. 1969–1970.  
 Фото И.Г. Ефимова. Главархив Москвы

ев считает себя актером театральным. В театре Ганжа ему, кстати, не мешал: «Не подумайте, что я ворчу по-стариковски! — улыбается Александр Викторович. — Публика и сегодня ходит в театр, чтобы увидеть на сцене актера, который ему на экране понравился. Но кино, даже самое неприязнительное, все же не было балаганом. И зритель открывал для себя актера в более высоком, сложном качестве. Сегодня же большая часть зрителей, особенно молодых, идет смотреть на того, кого они увидели в сериале или телешоу, и нередко негодуют, не находя на сцене такого же шоу, что и в телевизоре».

В Театр имени Ленинского комсомола Збруев попал случайно — играть там хотел не он, а его друг Бортник и, как водится, попросил подыграть на показе. В результате в труппу пригласили Александра. «История любого давно живущего театра — это история многих поколений работавших в нем артистов, — уверен Александр Викторович. — Здесь играли **Софья Владимировна Гиацинтова, Серафима Герма-**

**новна Бирман, Владимир Романович Соловьев, Александр Александрович Пелевин.** Они сделали свое дело — задали высочайшую планку, которую мы не имели права уронить».

Эта невидимая планка служит ему ориентиром до сих пор. В каждой своей работе Збруев не просто стремится быть интересным зрителю здесь и сейчас, пока длится чудо спектакля. Он, судя по всему, мысленно соотносит сделанное им самим с тем, что делали его великие коллеги. Для него воспоминания о том, как играли они — это некая система координат, в которой он снова и снова находит свое собственное место: «Я помню, как Гриценко играл князя Мышкина, а Ульянов — Рогожина в «Идиоте». Это было потрясение. Каждый раз. И когда сам начал репетировать Рогожина в спектакле **Константина Богомолова «Князь»**, я будил в себе то давнее потрясение, высекал из него какую-то искру».

В эфросовские времена «Ленкома» Збруев сыграл несколько ролей, но с особым теплом вспоминал Марата в пьесе **Алек-**



«В день свадьбы». А. Збруев, С. Савёлова. Театр им. Ленинского комсомола. 1970.  
Фото И.Г. Ефимова. Главархив Москвы

сея Арбузова «Мой бедный Марат»: «Анатолий Васильевич был очень заразителен. Ему было важно, чтобы мы поняли, что происходит с нашими персонажами, точнее — что они чувствуют. Ему важны были какие-то очень тонкие психологические настройки. Первичным было *что* я делаю, и только потом — *как* я это делаю. А в сегодняшнем театре, как правило, сначала задается форма, в которую потом впахивается содержание». Когда в «Ленком» пришел **Марк Захаров**, это еще не было правилом.

Режиссер совершенно иной природы, Марк Анатольевич ставку на Збруева — молодого, но уже опытного и вдобавок любимого публикой, делать не стал. Призвал других молодых актеров. Нужно обладать немалым мужеством, чтобы присутствовать при том, в чем не принимаешь участия. Нет, Збруев выходил на сцену, но поиск методов совмещения собственного «Я» с «Я» режиссера был долгим и мучительным. Актера в любом театре с руками бы отхватили. Но он остался в «Ленкоме». И отстоял свое право быть собой. Собрав-

шись ставить «Мудреца» по **Островскому**, Захаров роль Городулина поручил Збруеву. Работа поначалу не складывалась, но в один прекрасный день Марк Анатольевич сказал: «Играйте себя!» Не в смысле «самого себя», а по собственному разумению. И роль стала одной из самых удачных в биографии артиста. Захаров о нем однажды высказался предельно лаконично: «Очень трудно понять, о чем он думает, и это замечательно». Сам Александр Викторович признается, что до сих пор ведет внутренний диалог с Марком Анатольевичем...

На одном из мастер-классов в **Летней театальной школе СТД РФ** Збруева спросили, что нужно сделать, чтобы стать великим актером. Слушая, как артист общается со своими молодыми коллегами, невольно начинаешь жалеть, что он не преподает. Попытка такая была. В начале 2000-х он набрал курс, но, доведя его до выпуска, новый брат не стал: «Я чувствую себя не вправе обучать их профессии, не имея возможности помочь этой профессией заниматься».



«Гамлет». Театр им. Ленинского комсомола. Фото А. Морковкина

Збруев отнесся к вопросу совершенно серьезно, несмотря на дружный смех зала: «Сколько ни штудируй наших классиков — актерство профессия индивидуальная, в схеме не укладываемая, вернее, укладываемая очень приблизительно. Великий актер каждую свою роль начинает с чистого листа, забывая все то, что было им найдено прежде. Евгений Павлович Леонов, репетируя «Иванова», вечно ходил с листочками подмышкой. Роль всегда была с ним. Я спросил, зачем, ведь он текст знает, хоть ночью разбуди. И он мне ответил: «Мне ее надо сделать своей, вот и боюсь, как бы мне не изгадить Чехова!» Он выходил на сцену, понимая, что за ним тянется шлейф зрительского восприятия, причем восприятия именно в комедийных ролях — «Полосатом рейсе» или «Джентльменах удачи», и ему нужно было во что бы то ни стало обрубить этот шлейф, причем в первые же минуты спектакля. Занавес открывался, он си-

дел спиной к залу, входил я, игравший Боркина, и Евгений Павлович оборачивался ко мне, и зал разражался овацией, ожидая, что сейчас можно будет смеяться. Но пока Леонов успевал произнести первые реплики, настроение зала менялось, и большая его часть понимала, что перед ней совсем другой артист».

Збруев внутри того же вектора «присваивания текста» движется по своей траектории: «Когда передо мной лежит авторский текст, мне всегда нужно найти, где в этом тексте я. Не автор — у него были свои основания написать то, что он написал, а я. Найти собственные основания для того, чтобы сказать то же самое, что написал автор, не покрывив душой, не изменив самому себе. Как это происходит — рассказывать бессмысленно. У каждого актера своя кухня, и я считаю, что знать о ней посторонним не нужно». Но иногда он все-таки чуть-чуть приоткрывает «дверь», ведущую на эту «кух-



«Вишневый сад». Театр «Ленком». Фото Ж. Сириной

ню»: «Актёру необходима развитая интуиция. Когда мы что-то читаем впервые по ролям, у меня складывается некое отношение к образу, но оно невесомо, бесплотно, и приходится долго идти в репетициях к этому первоначальному пониманию роли».

Так было, к примеру, с Гаевым в «**Вишневом саде**»: «Я сразу почувствовал, о чем это. У каждого из нас есть свой «вишневый сад». Если его у тебя отнимают, если его вырубают под корень, а ты понимаешь, что на этом заканчивается твоя жизнь — это по-настоящему страшно. Гаев персонаж жанровый. Он вроде бы не очень умный человек, но иногда говорит по-настоящему мудрые вещи — в такие моменты говорит его личная, внутренняя правда: «Время бежит неумолимо. Вот теперь живем, а ничего неизвестно». Неумный человек этого просто не чувствует!»

Александр Збруев по-прежнему выходит на сцену родного театра и даже вернулся

в кино после довольно длительного перерыва. «Он замечательный партнер, — уверяет **Виктор Раков**. — Играет так, словно ничего важнее тебя у него нет, не было и быть не может!» «Никто не верит, сколько ему на самом деле лет, — смеется **Марина Александрова**. — А все потому, что в душе по-прежнему лет двадцать — он всё тот же арбатский мальчишка!»

Самого себя Александр Викторович Збруев оптимистом не считает: «Временами становится очень-очень грустно и очень-очень одиноко. Как раз в такие моменты профессия и выручает. Ты надеваешь костюм,ходишь в кадр или на сцену, и ты уже в той, другой жизни, а эта — со всеми своими горестями и радостями — перестает для тебя существовать...»

Виктория ПЕШКОВА

Фото из открытых источников в Интернете

## ДАР ВДОХНОВЛЯТЬ И СОЗИДАТЬ

**П**авлу Ивановичу Легкобиту — заслуженному артисту России, председателю Орловского регионального отделения Союза театральных деятелей РФ, профессору, общественному деятелю, исполняется 75 лет.

Для коллег Павла Ивановича и орловцев-ценителей театрального искусства нынешний год отмечен и другой знаменательной датой: 50 лет сценической деятельности, из которых 45 лет отдано Орловскому государственному академическому театру им. И.С. Тургенева.

Сыграно свыше 150 ролей, среди которых блистательные актерские работы в спектаклях «Дубровский» (Троекуров), «Село Степанчиково» (Бахчевев); ранее Анучкин, а недавно Яичница в гоголевской «Женитьбе», Иванов в «Нахлебнике», Афанасий Матвеевич в «Дядюшкином сне», капитан Чуханов в спектакле «Где тонко, там и рвется», Филимон Хрюков в «Шутниках», пастор Эванс в «Виндзорских насмешницах», Бенво-

лио в «Королевской мышеловке», Маркиз Оттавио Фаветти в постановке «Аристократы поневоле»...

Так совпало, что Павел Иванович вновь встречает свой юбилей премьерой «Женитьбы» Гоголя: на 50-летний юбилей актер вышел на сцену в роли отставного офицера Анучкина — на сей раз зрители увидели любимого актера в роли экзекутора Яичницы. Павел Иванович смеется: «Двух женихов сыграл — теперь надо дожить до третьего!»

Смею предположить, что такие совпадения для тех, кто обращается к произведениям писателя-провидца, — хороший знак, ведь мистика и тайнопись судьбы, мерцающие сквозь гоголевскую прозу, в чем-то созвучны таинству актерского искусства.

Профессиональное мастерство Легкобита, его разносторонняя одаренность, человеческое и душевное обаяние, обостренная требовательность к себе, как к актеру, педагогу и руководителю большого творческого коллектива, отношение к театру, как к особой духовной сфере, влияющей на становление личности, мировоззрение и гармонизацию чувств, высоко оценены российскими зрителями и экспертным сообществом.

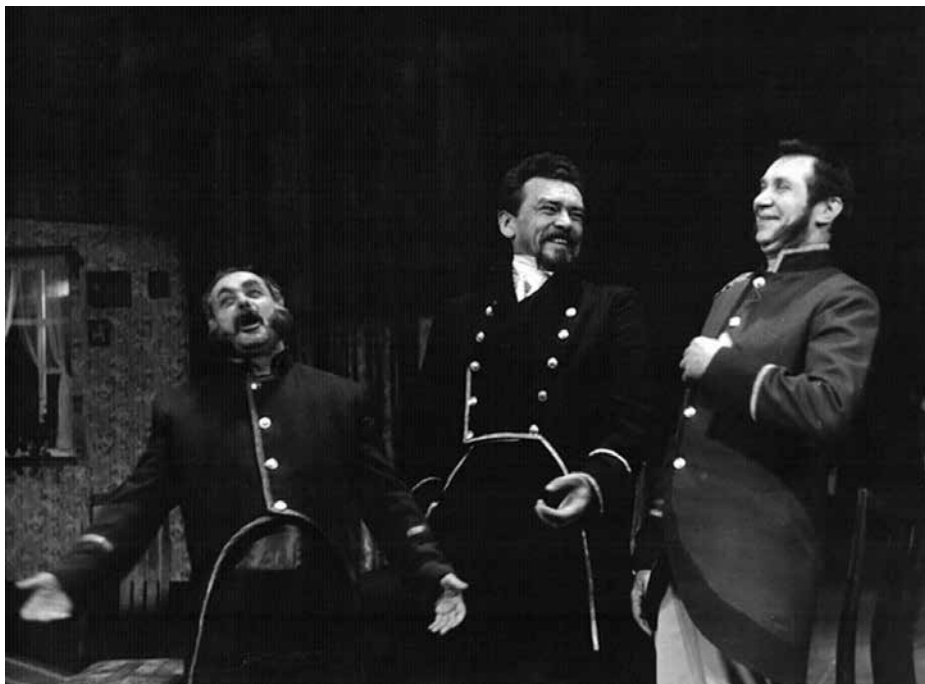
Более четверти века Павел Иванович бесменно на посту председателя Орловского регионального отделения СТД РФ, объединяющего сегодня 183 человека: актеров, режиссеров и представителей иных театральных профессий. Коллеги, орловская общественность и представители власти единодушно признают заслуги П.И. Легкобита на посту председателя, его обширную культурно-просветительскую деятельность, важный вклад в сохранение театральных традиций и литературного наследия региона.

Действительно, лучшего руководителя сложно себе представить, ведь Павел Иванович сочетает в себе не только лидерские качества, компетентность и ответственность, но и отзывчивость, дели-

Павел Легкобит







«Женитьба». В роли Анучкина

катность, дипломатичность, готовность всегда прийти на помощь в сложной жизненной ситуации, что определяет творческую личность в целом.

В Орловском региональном отделении СТД РФ оказывается поддержка творческим работникам, переживающим материальные трудности и проблемы со здоровьем, осуществляется содействие в повышении квалификации, участии в фестивалях и конкурсах, в получении грантов и стипендий. Особое внимание уделяется ветеранам сцены.

Деятельность театрального сообщества развивается по многим направлениям, однако приоритетными остаются те же задачи, что и прежде: «Две главные идеи объединения: помогать нуждающимся коллегам и способствовать развитию театрального дела в России».

Сам Павел Иванович так определяет собственные цели и задачи: «Репертуарный

театр, русская психологическая школа, школа переживания, школа жизни человеческого духа — это наше достояние. Нельзя позволить разрушить репертуарный театр. Нет, театр не умрет. Он вечен. Однако и его нужно сохранять, оберегать, развивать. Делаю для этого всё, что в моих силах.

К сожалению, не всегда есть понимание, что театр — неотъемлемая часть не только культуры, но и экономики, настроения, ауры региона, а ведь наше общее развитие напрямую зависит от духовного посыла, который мы получаем».

15 марта 2021 года решением Секретариата Союза театральных деятелей РФ П.И. Легкобита был удостоен высшей награды Союза театральных деятелей РФ — «Золотого знака СТД РФ (ВТО)» «За вклад в развитие театрального искусства России».

Общее удивление вызывает талант Легкобита успешно совмещать актерскую



«Женитьба». В роли Яичницы. 2023

«Корсиканка». Бертран — П. Легкобит, Наполеон — В. Баринев, Гурго — С. Аксиненко





«Дубровский». В роли Троекурова

профессию и работу в СТД РФ, для которой, как кажется, требуются качества не совместимые с вдохновенной творческой самоотдачей. В действительности, в этих видах деятельности нет противоречия, наоборот — по сути, любое искусство, и театр в особенности, явление синтетическое, включающее в себя целый спектр разнообразных человеческих дарований, умений, возможностей, и именно они, в гармоничном сочетании, приводят к значимому результату.

Павел Иванович следующим образом объясняет сосуществование в своей жизни этих, на первый взгляд, противоречащих друг другу сфер бытия: «Они никак не могут помешать друг другу, потому что в основе работы лежит любовь к театру, к людям театра, кем бы они ни были: режиссерами, артистами, художниками, бутафорами... Это общее дело, и все, кто к нему причастен, — крупинки, делающие сосуд

полным, члены единого братства. Тем Союз и дорог, что он объединяет».

Активная жизненная позиция как личности и художника, глубокое понимание законов театрального искусства и становления актера в профессии привели Павла Ивановича к педагогике: он — профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений **Орловского государственного института культуры**. Его ученики, получив актерскую профессию, востребованы в театрах России. «Мои студенты — самые лучшие люди на свете, — говорит он об учениках. — Ко всем к ним отношусь с беспредельной отеческой нежностью и заботой. Мне повезло, что я преподаю».

Павел Иванович признается, что не только учит, но и сам учится у своих студентов. Стремление к постоянному развитию, самосовершенствованию — вот, думаю, еще один секрет его актерского мастерства и поразительной творческой результативности.



«Село Степанчиков». В роли Бахчевая

В пору актерского становления эту духовную устремленность поддерживали и развивали в нем великие педагоги русской театральной школы, о которых Павел Иванович отзывается с особой теплотой: «Мне очень повезло с моими учителями, которыми гордится русский театр: народная артистка РСФСР **Наталья Ивановна Терентьева**, народный артист СССР, лауреат государственной премии **Валерий Сергеевич Нельский**, народный артист СССР **Сергей Константинович Тихонов** и многие другие. Было, с кого брать пример...»

Окончив **Ярославское театральное училище**, курс актера и педагога В.С. Нельского, молодой выпускник был приглашен в **Пермский драматический театр** (ныне Пермский академический Театр-Театр), где прослужил пять незабываемых лет: «Пермский драматический театр был одним из лучших провинциальных театров того времени, — вспоминает он. — Практически в одно время со мной труппу попол-

нили выпускники Щукинского, Щепкинского театральных училищ, ГИТИСа... Такой атмосферы творчества, как в тогдешнем пермском театре, не встречал потом никогда. Именно в тот период у меня сложилось особенное отношение к театральному искусству как к высшему проявлению внутренней человеческой культуры. Сейчас многие режиссеры увлекаются формой, забывая о главной миссии театра — показывать жизнь человеческого духа».

Большой удачей актер считает творческую встречу с режиссером **Иваном Тимофеевичем Бобылевым**, сокурсником Михаила Ульянова, Михаила Бушнова, Юлии Борисовой, Юрия Катина-Ярцева по Щукинскому театральному училищу. И.Т. Бобылев, народный артист СССР, главный режиссер и художественный руководитель Пермского академического театра драмы, режиссер других крупнейших театров, в том числе Московского драматического театра им. К.С. Станиславского (ны-



«Стакан воды». Маркиз де Торси — П. Легкобит, Болингброк — С. Аксиненко

не Электротheater «Станиславский»), лауреат государственной премии, лауреат премии «Золотая Маска», режиссер, первым в России поставивший пьесы западных авангардистов XX века, обладал выдающимся педагогическим талантом. Занимаясь профессиональным ростом артистов, он уделял особое внимание практике, формировал их как личности.

В 1978 году по приглашению режиссера и драматурга **Леонида Юрьевича Моисеева** актер приехал в Орел для работы над ролью Лариосика в постановке «**Дни Турбиных**» **М.Булгакова** и с тех пор служит в Орловском государственном академическом театре им. И.С. Тургенева.

Вдвойне символично, что первый педагог Павла Ивановича — Валерий Сергеевич Нельский в 1960-1983 годах возглавлял **Ярославское отделение Всероссийского театрального общества** — получается, и на этом театральном поприще ученик пошел по стопам своего учителя. Так, из века

век, из поколения в поколение через переплетение судеб, мглу и сумятицу исторических эпох, сквозь непреходящие дождевые потоки мод, идей и направлений, продолжается театральная традиция, сохраняются фундаментальные основы вечного и до конца непостижимого искусства, имя которому — Театр.

Павел Иванович говорит, что очень доволен своей судьбой, ведь на его жизненном пути встречались прекрасные люди, которым он многим обязан. Замечательно, что те дары, которые послала ему судьба, он не только с благодарностью принял, но и многократно преумножил, сам став человеком, вдохновляющим, мотивирующим окружающих на лучшее, светлое и доброе.

Мы поздравляем Павла Ивановича Легкобита с юбилеем и желаем ему крепкого здоровья и творческих успехов!

Инга РАДОВА

# НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ЗНАК ЭПОХИ

Знаменитая балерина и педагог **Большого театра**, народная артистка СССР **Марина Викторовна Кондратьева** удостоена **Национальной премии «Золотая Маска»** в номинации **«За выдающийся вклад в развитие театрального искусства»**. Премия долгожданная и символично то, что она присуждена в год 70-летия творческой деятельности Марины Викторовны. 70 лет — это целая жизнь, отданная служению прекраснейшему из искусств — искусству хореографии. В честь творческого юбилея балерины **Большой театр** дал балет **«Жизель»**, в котором когда-то блистала сама Кондратьева.

**В**ыдающийся хореограф и философ танца **Касьян Голейзовский** сказал о нашей героине: «Если бы Терпсихора существовала в действительности, то воплощением ее была бы Марина Кондратьева». Балетный мудрец, как всегда оказался прав — ведь вся жизнь и творчество Марины Викторовны доказали, что Муза танца сделала ее своей

Марина Кондратьева



избранницей. Иначе как объяснить тот факт, что маленькая дочь известного физика, академика РАН Виктора Николаевича Кондратьева постоянно танцевала? Она еще не видела ни одного балета, но слышав музыку, сразу начинала кружиться на носочках. Танцевала в госпиталях для раненых, когда в годы Великой Отечественной войны оказалась с семьей в эвакуации в Казани. Словно чувствуя свое предназначение, девочка мечтала посвятить жизнь танцу. Когда коллега отца, известный физик академик Николай Николаевич Семенов поехал в 1944 году по делам института химической физики РАН в Москву, он взял с собой десятилетнюю Марину, чтобы отдать ее в **Московское хореографическое училище**. Приехав, узнали, что опоздали — набор был завершен еще летом. Маленькая Марина была в отчаянии. Помог, как всегда, случай. Узнав, что их соседкой в гостинице «Москва» является знаменитый педагог и теоретик классического танца **Агриппина Яковлевна Ваганова**, Николай Николаевич показал ей девочку. Вердикт Вагановой был краток: «Должна танцевать!» Вместе с Агриппиной Яковлевной вновь поехали в училище и Марина наконец-то переступила порог балетного класса. Поначалу старательная ученица ничем не выделялась. Она истово и с удовольствием постигала премудрости Терпсихоры под руководством опытного педагога **Галины Петровой**. Но в выпускном классе грациозная и техничная Кондратьева привлекла внимание худрука балета **Большого театра Леонида Лавровско-**

го. Он предложил талантливой ученице и ее однокласснику **Николаю Фадеечеву** дебют на сцене Большого театра в главных партиях в балете «Щелкунчик». Блестяще выступив, дуэт выпускников доказал свое право на знаменитую сцену.

Марина Кондратьева пришла в Большой театр в 1952 году, в эпоху драмбалета, когда более всего ценился актерский темперамент. (Недаром это направление еще называли «хореодрамой»). Но у молодой балерины была иная тема: она пленяла лирикой, помноженной на академизм исполнения. Строила образ исключительно танцевальными средствами. Ее первой большой ролью стала Золушка в одноименном балете, которую ей предложил балетмейстер спектакля **Ростислав Захаров**. Как сыграть этот трафаретный сказочный персонаж и остаться интересной зрителю? Марина обратилась к **Вере Николаевне Пашенной** — своему другу и миру в любимом Малом театре. «Ничего не придумывай, оставайся собой», — посоветовала мудрая актриса. А после дебюта написала в письме: «Это я должна у тебя учиться. Bravo!» На протяжении всей танцевальной карьеры Кондратьева не старалась ничего «играть», была на сцене максимально естественна. Вот и ее первая крупная роль — Золушка не была обаятельной замарашкой, она покорила высотой души и жила ожиданием чуда. И лишь легкий и свободный танец, казалось, рожденный музыкой **Прокофьева**, говорил зрителю о чувствах героини. Эта Золушка восхитила маститого **Лоуренса Оливье** — после одного из спектаклей тот пришел за кулисы к молодой балерине и удивлялся, как ей удастся столь убедительно передать добрую и сострадательную душу героини? Марина и сама не знала, что ответить. Просто она сама всегда была добра и передавала это качество своим героиням. Духовная красота и бескомпромиссность стали камертоном всего творчества Марины Кондратьевой. Она блестяще справлялась с самой трудной для актера задачей — воплощала добро на сцене.



«Золушка». В роли Золушки

Этот посыл творчества балерины чутко уловил молодой ленинградский балетмейстер **Юрий Григорович**, когда в 1959 году пришел в Большой театр, чтобы поставить здесь свой балет «**Каменный цветок**» на музыку С. Прокофьева. Премьера спектакля состоялась в **ленинградском Кировском театре** в 1957 году и была воисторженно встречена и зрителями, и профессионалами. Гениальная хореографическая и режиссерская одаренность Григоровича была очевидна. Тогда со сцены повеяло тем «свежим ветром», который был так необходим советскому балетному театру в эпоху культурной оттепели. Интригу «Каменного цветка» составляли взаимоотношения четверки главных героев: Данилы и Катерины — с одной сторо-

*«Каменный цветок».  
Катерина — М. Кондратьева,  
Данила — Н. Фадеечев.  
Фото из архива М. Кондратьевой*





ны, Хозяйки Медной горы и Северьяна — с другой. Образ Катерины вобрал в себя все лучшие черты русской женщины: кротость и духовную чистоту, мужество и силу духа. Задачи роли идеально совпадали с темой творчества Кондратьевой. Марина Викторовна любит вспоминать, как по настоянию балетмейстера ходила в Третьюковку, смотрела на русские иконы. А потом старалась передать их молитвенные руки на сцене, танцуя Катерину. В спектакле сложился блистательный состав исполнителей, во многом определивший его успех: Марина Кондратьева, **Майя Плисецкая**, Николай Фадеечев, **Владимир Левашёв**. Премьера «Каменного цветка» на сцене Большого стала событием, задала новый отсчет в творческой истории театра. Юрий Григорович оценил талант балерины и увидел в ней творческого единомышленника. Впоследствии он доверял ей партии лирических героинь в своих премьерах на сцене Большого: Ширин в «**Легенде о любви**», Фригию в «**Спартаке**», Одетту-Одиллию в собственной новаторской версии «**Лебединого озера**», Аврору в двух редакциях «**Спящей красавицы**». Желая расширить актерский диапазон, Марина стала танцевать партию Хозяйки Медной горы, а в индивидуальных гастроллях и Эгину. Требовательный к исполнителям балетмейстер всегда одобрял актерские поиски балерины.

Поэтичное искусство Марины Кондратьевой вдохновляло многих хореографов. В 1960 году Леонид Михайлович Лавровский вернулся в Большой театр в качестве главного балетмейстера и стал ставить балет «**Паганини**» на музыку **С. Рахманинова**. Это был очень важный для него спектакль. Спектакль-исповедь, спектакль-размышление о месте художника в обществе, его муках и вдохновении. Вдохновение олицетворяла Муза, и ее роль Лавровский доверил Кондратьевой. Она была в этой роли бесплотным духом, ангелом-хранителем Паганини, утешала и вдохновляла мятущую душу мятежного скрипача. «Я была счастлива, что он именно меня выбрал на



«Жизель». Жизель — М. Кондратьева, Альберт — М. Лиепа

эту роль, — признается Марина Викторовна. — Знаете, когда ставят на тебя — это особое счастье. Ты становишься сотворцом. Оставляешь в партии частичку себя, собственной индивидуальности. Такой для меня стала роль Музы в балете «Паганини». Образ поэтической мечты художника был мне очень близок, и я старалась сделать ее одновременно неземной и волевой, станцевать вдохновение. Незабываемым в партии Паганини был Ярослав Сех».

Пожалуй, самой главной партией в карьере Марины Кондратьевой стала Жизель. Она осталась в истории балета как одна из лучших исполнительниц этой роли. Это была первая партия, которую она сделала под руководством **Марины Тимофеевны Семеновы** — великого педагога, к которому Марина перешла через несколько лет работы в театре. Кажется, балерина был создана для партии Жизели: романтический облик, точеный силуэт и беспредельно легкий танец. Но как



После премьеры балета «Анна Каренина» с Майей Плисецкой

создать свою Жизель? Кондратьева не хотела копировать ни Уланову, ни Шовире, чьи трактовки были тогда наиболее популярны. Тогда Марина Тимофеевна предложила образ в стиле романтических гравюр знаменитых балерин XIX века Марии Тальони и Карлотты Гризи: чуть опущенная головка, покатые плечи, «низкие» руки, «летающий» арабеск. Семёнова как скульптор буквально лепила пластический образ каждой партии. И этот образ всегда строго соответствовал и музыке, и историческим реалиям.

Дебют Кондратьевой в балете «Жизель» **А. Адана** состоялся в 1961 году. Трактовка балериной заглавного образа стала откровением. Она заново открыла зрителю всю прелесть романтического балета, поражая красотой линий и бесплотностью прыжков. «В 69-м году я впервые увидела, как танцует Марина Кондратьева, — вспо-

минает народная артистка СССР **Людмила Семеняка**, — я стояла в кулисе и, вне себя от изумления, смотрела как по сцене — или лучше сказать, над сценой — порхало голубоватое, легчайшее, абсолютно воздушное облако. Та «Жизель» стала новой точкой отсчета для моих размышлений об этом балете... Ее танец вызывал у меня ассоциации с японской живописью, тончайшими и такими выразительными штрихами, с прозрачными мазками акварельных красок». Одухотворенные героини Кондратьевой нередко вызывали ассоциации с поэзией или живописью. «В ней всё гармония, всё диво...»

Роль Анны Карениной в одноименном балете **Р. Щедрина** явилась контрастом к общей теме творчества балерины. Ее пригласила в свой балет Майя Плисецкая — случай беспрецедентный. Когда-то они в очередь танцевали роль девушки-птицы



«Анна Каренина».  
В роли Анны

Сюимбике в балете «Шурале» **Ф. Яруллина** в постановке **Л. Якобсона**. «Мне всегда был симпатичен и близок ее талант, — признавалась Майя Михайловна. — Мы в очередь с ней танцевали якобсоновского «Шурале». И я с удовольствием припоминаю, как поразила она меня своей легкостью и невесомостью. В моей «Анне Карениной» Кондратьева была второй Анной. И вновь ее прекрасные достоинства сложились в убедительный и индивидуальный образ. Она решала толстовскую героиню по-своему, не следуя моему видению». Они репетировали этот балет вместе, в одном зале, с разными Вронскими: Майя — с **Марисом Лиепой**, Марина с **Александром Годуновым**. Премьера состоялась в 1972 году. Роль позволила показать ши-

роту актерского диапазона Кондратьевой. Она постигла мятущую душу героини Толстого, поразила трагизмом и глубиной переживаний. И для многих зрителей и профессионалов стала лучшей Анной Карениной на сцене Большого.

Любая балерина, заканчивая танцевать, задумывается о том, что будет делать дальше. Для Марины Кондратьевой ответ был однозначным: преподавать. «Я очень хотела стать педагогом, — рассказывает Марина Викторовна. — Тем более, перед глазами был пример моего великого учителя — Марины Тимофеевны Семенович. Благодаря ей я поняла, что учитель — профессия не менее творческая, чем балерина. И более ответственная — за каждую ученицу переживаешь гораздо



В классе. Фото А. Меланьина

большое, чем за себя». Окончив педагогическое отделение ГИТИСа, Марина Кондратьева вернулась в родной театр. Теперь уже как педагог. Поначалу одолевали сомнения: получится ли? Нередко обращалась за советом к Семеновой. Начинала с класса кордебалета, вскоре появилась первая ученица — юная Наташа Архипова. «Было очень интересно. Я как будто бы начинала новую жизнь», — вспоминает Марина Викторовна. За годы работы с Семеновой у нее накопились обширные профессиональные знания. Как человека Кондратьеву всегда отличали такт и душевная чуткость, а эти качества необходимы для создания контакта с учеником. «Марина Викторовна для нас как вторая мама», — повторяет каждая ее ученица. А их за сорок лет преподавания бы-

ло немало! Во многом благодаря самоотверженному труду Кондратьевой в классе на мировой балетной сцене засияли таланты **Надежды Грачевой, Галины Степаненко, Нины Капцовой, Анны Антоничевой, Екатерины Шипулиной, Натальи Осиповой, Ольги Смирновой, Юлии Степановой**. Все они — балерины разного творческого почерка. И индивидуальность каждой рассмотрела чутким взором и помогла раскрыть их выдающийся педагог — Марина Кондратьева.

Марина Викторовна любит повторять: «Вся моя жизнь — это Большой театр». Воистину, Марина — счастливое имя для «большого балета»!

Анна ЕЛЬЦОВА

Фото предоставлены автором

## РОМАН АКИМОВ. РАЗГОВОР О ЧЕЛОВЕКЕ

**Д**раматург, лауреат и победитель международных писательских конкурсов, режиссер, педагог, создатель **театрального центра «Аутоника»** в Москве, — таков творческий, интеллектуальный и профессиональный багаж нашего героя.

Все, кто впервые сталкивается с **Романом Акимовым**, прежде всего обращают внимание на его замечательную внешнюю фактуру (уроки фехтования и танцев не прошли даром), дальше замечаешь какую-то «напряженную» легкость и взгляд — цепкий, внимательный, ироничный. Но, несмотря на остроту ума и даже саркастичность, он остается неисправимым романтиком, эстетом с чутким художественным вку-

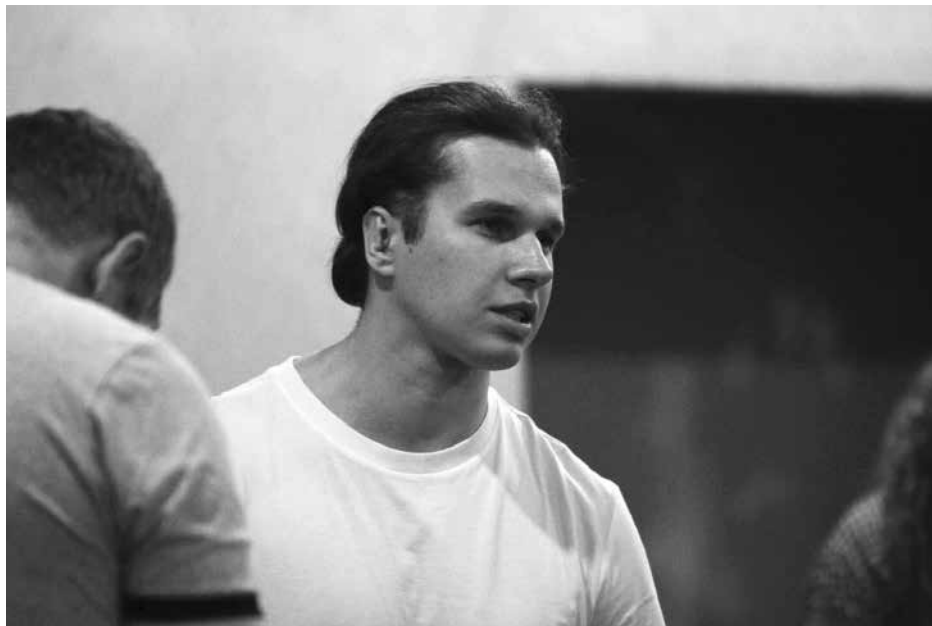
сом. Почитайте его пьесы, и вы поверите и в справедливость, и в мечту, и в высшее счастье.

Недавно у Романа Акимова вышла отдельной книгой пьеса **«Планета Шутов»**, как мне кажется, заслуживающая особого внимания на сегодняшнем изрядно зашлакованном драматургическом рынке.

— *Насколько мне известно, это не первый ваш литературный опыт?*

— Всё верно, сейчас у меня в широком доступе четыре издания, а книга «Планета Шутов» оформлена еще и моими иллюстрациями. Стоит сказать, что эта пьеса также входит в мой отдельный сборник «Для больших и малых», где изначально была идея по объединению и изучению

Роман Акимов



Андрей Рогов

# Планета Шутов



«Планета Шутов»

различных культур — Японии, Скандинавии и Европы, частью которой мы являемся. Если говорить о новой истории, ее душой стало идеалистичное желание по искоренению конфликтов внутри наших семей, насколько это возможно. «Планета Шутов» психологична, в ней даются ответы на сложные жизненные ситуации. Более того, я уверен, что совместные чтения по ролям могут объединить в своем художественном мире всех членов семьи. Во всяком случае, мне бы очень этого хотелось. Для чего, собственно, книга и создавалась.

— Я читал ваши пьесы, и отдельные из них пронзительны до кома в горле. Вы невероятно глубоко чувствуете детскую душу, ее тревоги и беды. Личный опыт?

— Например, события «Планеты Шутов» происходили фактически на моих глазах, правда, во взрослом возрасте. Другое дело, что я художественно защитил главных героев и дал им совершенно другую дорогу, пусть и в книге. Жизнь беспощадна, особенно к детям. Рождаясь, мы сразу впадаем в необходимость абсолютного выживания; взрослея, проходим через череду внешних и внутренних испытаний, они могут не только укреплять, но и разрушать. Важна фигура родителя, ведь он должен являться маяком в огромном жизненном шторме! Но, как мы зачастую видим, не каждый может брать на себя ответственность дающего свет — порой из-за недостатка или полного отсутствия света собственного. Вот и сталкиваемся с тем, как жизненный шторм разбивает о скалы тех, кто должен быть под защитой.

Самое страшное, что за последние лет десять сей вихрь стал совершенно поражающей силы, и у многих за это время в голове повернулось: это не беда, а мана небесная. Конечно, это страх и бегство от действительности, полное неприятие происходящего. Просто необходимо уяснить: чем сильнее бегство взрослого, тем страшнее последствия для ребенка. У меня у самого маленькая дочь, и я делаю все возможное, чтобы она развивалась свободной, уверенной в себе, гармоничной личностью.

— А вы видели спектакль по своей пьесе «Песнь об отваге и дружбе» в Омском государственном театре кукол, актера, маски «Арлекин»?

— Имел такое удовольствие. У сибиряков постановка названа «Отважные козлики Ингвар». Режиссером выступила Елизавета Гордеева, ученица Руслана Кудашова, сейчас она главный режиссер Кировского театра кукол. Несмотря на молодость, Елизавета настоящий мастер. Также сейчас в Москве у меня реализуются два проекта по моим пьесам, с нетерпением жду их премьеры.

— Если не секрет, что вы намереваетесь ставить и где?



«Отважные козлики Ингвар». Сцена из спектакля. Омский государственный театр кукол, актера, маски «Арлекин»

— Не стану пока называть театр, но речь идет об А.Н. Островском, у которого в этом году юбилей — 200 лет! Я обратился к его одной из лучших пьес — «Талантам и поклонникам». Спектакль будет традиционный, зрительский, то, что сегодня в театре встретишь нечасто. Для меня главное — разговор о человеке и тех проблемах, которые за столетия не исчезли. Помните, у драматурга: «Публика ходит в театр смотреть хорошее исполнение хороших пьес, а не саму пьесу: пьесу можно и прочесть»? К слову, в роли Князя Дулебова будет высту-

пать народный артист РФ, профессор ГИТИСа, Алексей Игоревич Шейнин, человек удивительного обаяния и таланта. Нынешний год у него тоже юбилейный — 75 лет!

— А «Гамлет» вам тоже «традиционный»?

— Мой «Гамлет» объединит не просто различные времена, но и целые поколения, отраженные в этой великой трагедии. Евангелический шифр, который в ней скрыт, тоже должен быть четко отражен в постановке. Драматургическая основа будет включать разные переводы, в том числе и не совсем точный, но



Роман Акимов и его ученики

изумительно поэтичный пастернаковский. Говоря о традиционности — больше нет, чем да. Но иногда отхождение от принятой традиционности открывает дорогу к художественному целому.

— *У вас есть педагогический опыт, который и позволил создать свою особую театральную систему?*

— Да, начиная с моей работы в ГИТИСе, я довольно долгое время веду научно-педагогическую, режиссерскую практику, являющуюся моей основной профессиональной деятельностью. Дело в том, что классическое театральное образование уже не соответствует тем художественным задачам и требованиям, которые ставит перед собой сегодняшнее время. Об этом стараются не гово-

рить, потому как сразу всплывает ответный вопрос: а что было сделано, кроме постоянных ярких заявлений о том, что всё у вас хорошо и прекрасно, чтобы предотвратить данную ситуацию? Но это непростой, долгий и болезненный разговор, особенно для тех, кто на самом деле имеет четкое понимание о происходящем.

— *На чем основана и как работает ваша «Аутономика»?*

— Это ни в коем случае не отрицание опыта прошлого при превращении своих идей в сознательную уникальность. Только на плодородной почве удач и ошибок ушедшего времени можно найти эффективность и неповторимость, сделав шаг в сторону. Сразу вспоминает-



ся стихотворение Роберта Фроста «Неизбранная дорога»: порой нетоптаная дорога определяет путь. Так и у нас.

Если кратко, «Аутоника» — система, основанная на современных психологических исследованиях в области психоанализа и человеческого бессознательного. Ее основные принципы строятся вокруг природы восприятия, реакционности и самосознания. Помимо всего, «Аутоника» открывает совершенно новый принцип сценического и социального существования. Предметом нового театра будет являться не действие, а трансформация (превращение). Человек, который находится в системе «Аутоника», постигает все происходящие в нем психические процессы. Он учится распознавать механизмы изначальных импульсов внутри своего сознания. Далее он учится их осознавать и применять в сценическом пространстве, опираясь на художественные ассоциации и символы, рождающиеся рефлекторно в его разуме.

В нашем театральном центре мы уделяем особое внимание созданию художественного образа. «Аутоника» включает специальную систему «горизонтов», в которой есть место артистическим этюдам, в них рождается совершенно другой уровень партнерского взаимодействия. Помимо всего, важна и физическая подготовка артиста. Каждый понимает, что тело — инструмент, который должен быть готов к любой задаче.

Это, конечно, небольшой процент того содержания, что включает «Аутоника». Думаю, в ближайшее время поэтапно будут выходить книги об этой системе артистической подготовки, и уже сегодня идет работа над первым изданием.

Разговаривая с Романом, я все время вспоминал фразу одного из героев «Планеты Шутов»: «На Планете Шутов все любят танцевать, а в воздухе витает запах свежеспеченного хлеба, там можно плакать и смеяться от счастья...» На са-



Эскиз персонажа Император Солнца для спектакля «Удивительная флейта Тоширо». Рисунок Р. Акимова

мом деле, в его пьесах улавливается что-то андерсеновское и уайльдовское. Они похожи отчасти на сказки через детей к взрослым, этакий «двойной адресат». Несмотря на щемящую грусть и горькую иронию, в них есть настоящая дружба, самопожертвование и любовь. Там порой оживают самые неожиданные предметы, герои не погибают, а, скорее, отправляются на ту самую планету, где и «витают запах свежеспеченного хлеба» и плачут от счастья.

Александр ГЕННАДЬЕВ

Фото из архива Романа АКИМОВА

## ТЕАТР — ПРАЗДНИК И РАБОТА ДУШИ

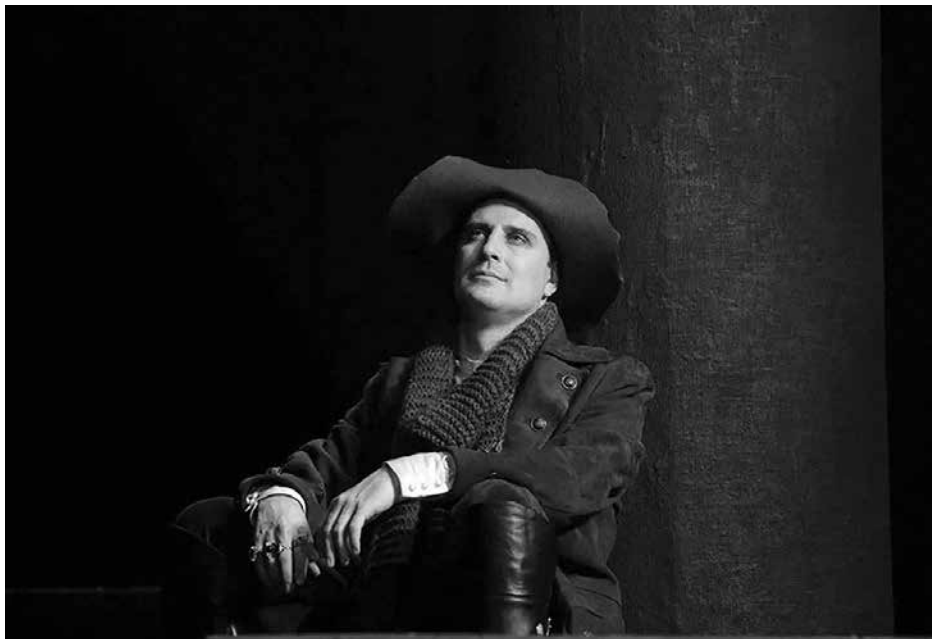
**С**удьба **Ильи Славутского** была решена по факту его рождения. Отец — известный режиссер **Александр Славутский**, работавший в крупнейших российских театрах, в **1994** году возглавил **Казанский академический русский большой драматический театр имени В.И. Качалова**. Мать — прима этого театра, блистательная актриса **Светлана Романова**.

Илья поступил на актерский, а позже закончил и режиссерский факультет **ГИТИСа** у **Сергея Арцыбашева**, к своим сорока с небольшим сыграл самые разные роли в классическом и современном репертуаре, показав себя ярким, нестандартным, многогранным актером, которому равно удаются комические и драматические роли.

Всесторонне одаренный, не мыслящий своего существования вне театра, Илья Славутский уже в **2001** году, в возрасте 22 лет, поставил свой первый спектакль. По традиции это была сказка для детей, «**Красная шапочка**» по пьесе **Евгения Шварца**, которая вот уже два десятка лет в репертуаре и по-прежнему радует детей и родителей — каждый находит тут что-то важное и забавное для себя. Бесхитрая, внятно рассказанная история, наполненная песнями, танцами, озорными шутками и «приколами», никого не оставляет равнодушными.

На сцене пестрый праздничный мир — и задник, и толстоствольные деревья покрыты крупными красными, зелеными, белыми мазками, что создает ощущение приветливого леса, где солнечные

*«Дон Жуан». Дон Жуан — И. Славутский. Фото с официальной страницы [slavutski.ru](http://slavutski.ru)*





«Красная шапочка». Красная шапочка — А. Козлова, Волк — И. Славутский

блики, «пробираясь» сквозь густую листву, рожают неожиданные всплески света и цвета. Это и нарядный мир сказки и праздника. Объемные стволы деревьев, гиганты на колесиках, создают ощущение живого, меняющегося мира: маленькие домики, где можно спрятаться, куда решают «заточить» строптивного зайца. Художник **Александр Патраков**, многолетний соавтор Александра Славутского, в спектаклях которого он привычно удивляет металлическими жесткими конструкциями, в совместной работе с Ильей Славутским предстает в совсем неожиданном качестве, демонстрируя разнообразие и многоцветность, тонкое понимание конкретного материала и стиля автора и постановщика.

Действие не просто движется — несется вскачь вместе с необычайно энергичными и подвижными актерами. В труппе около пятидесяти человек, но каждый — запоминается. Более того, в этом театре играют всегда и везде: в детских, взрос-

лых спектаклях, в премьерных и спектаклях старожилах так, как в первый раз. Всякое появление на сцене — это полная отдача и демонстрация мастерства и возможностей. А самые разные пьесы позволили убедиться в профессионализме и ответственном отношении к своему театру актеров.

Удивительной солнечной энергией обладает **Алёна Козлова**, играющая много, разнообразно, везде покоряющая своей витальностью, заразной веселостью. Ее Красная Шапочка, этакая современная оторва, ни минуты не стоит на месте. Приплясывает, притоптывает, поет, готова повести за собой, просто заворочить всё лесное зверье.

В этом спектакле — как, впрочем, и во всех работах Большого драматического театра имени Качалова — прекрасные костюмы. Но если во взрослых спектаклях они поражают фасонами, неожиданными портновскими решениями, то тут удивительным образом трансформируются во



«Секрет ее молодости». В центре Эмилия Марти — Е. Ряшина

вполне современные и остроумные одеяния сегодняшних участников сказки. Вроде традиционные тюзовские комбинезоны — у медведя бурый, у ежика грифельно-серый, у лисы бордовый, у зайца белый, но... На Ежике комбинезон с выпуклыми поролоновыми иголками, на которые насажены грибы — остроумно и убедительно. Зайчик в шляпе с длинными ушами лихо бьет степ модными стильными ботинками. На Лисе вполне пикантное одеяние, оставляющее на виду прелестные ножки в бордовых же колготках, а ее высокие фигурные воротники вместе с шапочкой с лисьей мордочкой подчеркивают кокетство этой прониры и интриганки. На Медведе поролоновый наряд, делающий его толстым и неуклюжим. Все «звери» демонстрируют характеры — трусость, осторожность, хитрость, бравату.

И, конечно, супермэн этой истории — импозантный наглый Волк в феерическом исполнении самого постановщика,

актера Ильи Славутского. Этот развязный красавец, одетый в стильное серое пальто с меховым воротником — живое воплощение веселой наглости, точно переданное ощущение вседозволенности. Его фанфаронство, артистическое нахальство вызывает восторг публики, особенно радуются папы, которые, наверное, сердились, что их ведут на детский утренник, а получили поддержку в лице такого вальяжного прохиндея.

Конечно, сказка эта со счастливым финалом, все живы, здоровы, радостно пляшут и поют, прославляют дружбу и взаимовыручку. Много точных афоризмов, западающих в детские души. Тем более, спектакль выстроен так, что здесь не только не игнорируются подсказки, эмоции, реплики маленьких зрителей. Напротив, к ним прислушиваются, на них живо реагируют, зрители становятся друзьями и союзниками.

На фоне безликих героев современных анимэ, невнятных драматургических кон-



«Бал воров». Сцена из спектакля

струкций, веселая добрая сказка, написанная великим театральным сказочником и разыгранная с полной отдачей и восторгом актерами, смотрится счастливым исключением.

Организаторы фестивалей для детей! Аудиум! Вы имеете шанс украсить афиши ваших форумов!

На большой сцене показывали премьеру «Секрет ее молодости», комедию в двух действиях по пьесе Карела Чапека «Средство Макропулоса», поставленную Ильей Славутским. Написанная в 1922-м и тогда же поставленная автором в Пражском театре, пьеса с успехом шла на мировых сценах, в 1940 году появился русский перевод, в 70-х ее поставили на сцене Малого театра, в 10-х годах XXI века мюзикл «Средство Макропулоса» шел во многих российских театрах. Прежде всего тут привлекает эффектная женская роль для актрисы средних лет и налет мистической тайны.

Однако, нельзя не отметить, что сама постановка вопроса о бессмертии человека, о том — благо это или тягостная обуза, до конца не прояснена и на него не дан убедительный ответ.

В Качаловском театре пошли иным путем, сделав свою сценическую редакцию, убрав молодую пару — Кристину и Янека Пруса и их любовную линию.

Максимально сжатое, сконцентрированное, стремительное действие превращается в противоборство дивы — Эмили Марты, личности загадочной, манящей и пугающей, и простых обывателей, хоть и награжденных титулами графа и барона. Обыденное сознание, низменные страсти при столкновении со сверхъестественным обнаруживают свою примитивность. Эти герои — архивариус Витек, адвокат Блюменталь, Альберт Макгрегор, мечтающий разбогатеть, и барон Ярослав Прус, не желающий отказываться от богатства, оказываются недостойными



«Женитьба». Подколесин — И. Славутский, Агафья Тихоновна — Е. Ряшина

такого дара как бессмертие. Что они принесут людям, чем оправдают свою бесконечно длинную и... никчемную жизнь?

Режиссер сосредоточился на образе Эмилии Марти. Все проблемы — философские, этические решает именно она, и ее позиция становится определяющей. Холодная, отрешенная, похожая на марсианку Аэлиту, она живет в своем мире, отделенном от прочих невидимыми, но непроницаемыми стенами. **Елена Ряшина** — актриса сильная, самобытная, разносторонняя. Довелось увидеть ее самые разные работы. Тут и кокетливая, ни минуты не остающаяся в покое интриганка Лиса в сказке; вечно испуганная, зажатая условностями, смешная купеческая дочь Агафья Тихоновна; светская львица леди Хэф, маска надменности у которой не может скрыть ни ее пронизательности, ни язвительности, ни умения внести в жизнь праздник. В ее арсенале и нежная, но умеющая быть сильной Серафи-

ма Корзухина в «**Бере**», простушки и светские дамы, и везде — тонкость проработки нюансов, умение чувствовать авторскую интонацию, мастерство.

Илья Славутский в своем режиссерском решении пьесы Карела Чапека максимально театрализует представление, уходит от бытового правдоподобия и конкретики ежедневности и помещает всю эту историю в магический мир театра, который позволяет оправдать многие странности и несообразности пьесы. Ведь, по сути, создавая пьесу, Чапек шел на эксперимент — жестокий эксперимент над живыми людьми, правда, решенный средствами искусства.

На сцене выстроен еще один портал, изысканный, барочный — пред нами пражская опера, где с небывалым успехом гастролирует Эмилия Марти. Сверху из-под колосников на разных уровнях, подчеркивая глубину пространства, спускаются легкие золотистые занавесы. Роскошная лю-



«Женитьба». Степан — В. Леонтьев, Подколесин — И. Славутский, Кочкарев — М. Голубев

стра. Появляются персонажи в золотых хитонах, которые надевают золотые маски — и начинается праздник театра: танцы, кружения, пение, смех, восторги, звуки моцартовской «**Волшебной флейты**» (прекрасный голос актрисы позволяет продемонстрировать дивный вокал).

В этом волшебном театре не удивляет даже появление Моцарта (**Леонид Тимашев**). Он молчалив, одет по моде своего времени, в парике, но само его присутствие только подчеркивает таинственность, театральность и загадочность происходящего.

И вот появляется она. Елена Ряшина — Эмилия Марти, стройная, с прямой спиной и надменно-замкнутым выражением лица отдает короткие четкие приказы. Блистательная дива в роскошных нарядах — в чем в чем, а в нарядах в этом театре понимают прекрасно: высокие воротники, платья, подчеркивающие великолепную фигуру, буфы... Цилиндр на черном каре строгой

прически и трость — непонятная, манкая, волнующая и отталкивающая таинственная незнакомка, надмирное существо.

Таково и будет ее существование в спектакле — всегда чуть впереди, по центру сцены. Суета там, на втором плане, за ее спиной. И даже после ночи с бароном она ослепительна и... холодна. Так, что заставляет барона вздрагивать, словно обнимает он не живую, полную страсти женщину, а ледяную статую.

Режиссер по-своему решает проблему бессмертия. Не свиток-рецепт оказывается в руках героини, а шкатулка и хрустальный флакон с зельем. Сияют отблески синего света на переливающихся гранях. Героиня произносит монолог о бессмертии — ради чего эта бесконечная жизнь, в которой только меняются декорации. Словно закольцовывая тему театра, Эмилия произносит страстный монолог в защиту искусства, его одухотворяющего и возвышающего воздействия на человека.



«Бал воров». Петерборо — А. Малинин, Тектор — А. Захаров

В Качаловском театре труппа невелика, уже давно обозначился круг наиболее востребованных актеров, за которыми чрезвычайно увлекательно наблюдать.

Зануду и буквалиста в нарукавниках, архивариуса Витека играет **Марат Голубев**. Он сутулится, втягивает голову в плечи, недоверчиво бросает взгляд исподлобья. А потом, в детской сказке, он появится смешным долговязым зайцем, трогательным в борьбе с собственной трусостью.

Пронырливого адвоката Блюменталья играет **Алексей Захаров** — юркий, вьедливый, относящийся ко всем с профессиональной недоверчивостью.

Альберт Макгрегор — молодой **Павел Лазарев**, успевший показать себя в самых разных ролях. Ему удаются молодые интроверты, погруженные в себя и свои думы, сосредоточенные и серьезные молодые люди.

Игрун, весельчак, балагур, эдакий сэра Фальстаф — таким сочно играет графа фон Шендорфа **Игорь Скрыбин**.

Премьера спектакля по пьесе **Жана Ануя** «Бал воров» состоялась в сентябре 2020 года, в первом полноценном сезоне после закрытия театра на период пандемии. Этот спектакль стал первой постановкой режиссера Ильи Славутского на большой сцене театра, не считая сказки для детей.

Постановка представляет каскад веселой игры, гэгов, шуток и бесшабашного веселья. Небо, море, курорт мировой известности — Виши! Праздная публика, деньги, драгоценности и аферисты. Те, для которых важно не просто украсть — разыграть интригу, поймать на крючок доверчивую расслабленную публику, одурачить, проявить смекалку.

Спектакль — праздник, веселый водевиль, где всё «понарошку» — и светский прием, и стремление одурачить, и наивность одних, и спесь других. Всё это буквально тонет в веселой карнавальской игре — недаром скучающая леди Хэф придумывает вечер с переодеванием — бал воров, и уже непонятно, кто настоящий





«Женитьба Фигаро». Фигаро — И. Славутский. Фото с официальной страницы [slavutski.ru](http://slavutski.ru)

разбойник, а кто глуповатый исполнитель прихотей богатой бездельницы. И снова появляется своеобразный «хор», а вернее — кордебалет. Недаром автор вслед за Мольером определяет жанр своего произведения как «комедия-балет». И режиссер принимает вызов. Три прелестные женщины в платьях с пышными нижними юбками, их кавалеры, три веселых стюарда в псевдоморской форме, неизменные три веселых вора, которые без устали демонстрируют чудеса трансформации, появляясь то в виде небритых... монахинь, то в более привычных им арестантских костюмах. Особенно хорош Гектор в исполнении **Алексея Захарова**, обольщающий богатую наследницу, пытаясь пленить ее то черным кудрявым париком, то предстывая в самых неожиданных обличьях! Да и главарь шайки Петербоно (**Александр Малинин**) — то индийский раджа, то русский царь...

Комическая пара отца и сына Дюпон-Дюпоров (**Илья Скрябин** и **Виктор Шеста-**

**ков**) оттеняют действия настоящих воров, внося дополнительные сатирические краски в спектакль.

**Елена Ряшина** играет главную устроительницу бала и разоблачительницу леди Хэф. Надменная и чувствующая свое превосходство, она, тем не менее, остается живой, остроумной и озорной женщиной, умеющий взбодрить скучающих отдыхающих. Леди Хэф видит насквозь прохвостов жуликов, но не прочь поиграть с ними, как кошка с мышками. Она безупречно дирижирует этим сложным оркестром, она — настоящий демиург, творящий жизнь по своему усмотрению. Под стать ей комический рамоли, ее спутник, невпопад на всё отвечающий, всё путающий, но вдруг оказывающийся прытким и сообразительным. **Марат Голубев** в который раз демонстрирует богатую палитру своих возможностей — это и жесткий дракон, и трусливый зайчишка, и смешной чудак, стреляющий острым глазом и точно угадывающий ситуацию.



«Глумов». Глумов — И. Славутский. Фото с официальной страницы [slavutski.ru](http://slavutski.ru)

И конечно, важна в спектакле лирическая тема — любовная линия трепетного и совестливого Гюстава (**Павел Лазарев**), которому претит его грязное ремесло, и озорницы Жюльетты (**Алёна Козлова**), готовой все на свете превратить в шутку и повод для веселого розыгрыша. В этом карнавале масок и обманок нота большого светлого чувства звучит особенно трогательно и убедительно.

«**Женитьба**» **Н.В. Гоголя** была поставлена на **Малой сцене** в **2016** году. Удивительное свойство спектаклей качаловцев — время над ними не властно. Та же энергия, свежесть чувств, точность реакций, филигранная отточенность движений, как и на премьере, никакой приближенности — традиции, заложенные и бережно хранимые Александром Славутским, прекрасно работают и в спектаклях его талантливого сына.

Выбор пьесы очевиден — тут тебе и классика, и школьная программа, и блистатель-

ные роли для самых разных актеров. Если глубже проанализировать — сразу возникает вопрос об удивительном и чисто российском типе, пожалуй, впервые так точно сформулированным и обрисованным Гоголем. Человек, который страшится любого изменения в своей жизни. «Пусть всё будет, как есть». Теоретически, все стремятся к движению, к изменению. В реальности — боязнь неизведанного нового пугает.

Илья Славутский остро чувствует ритмы времени. Любая классическая пьеса, да и пьесы недавнего прошлого, при внимательном чтении поражают многословностью. Сегодня всё стремительней, точнее, более сжато. «В один клик» — повторяется во многих слоганах.

Долгие и обстоятельные речи свахи с описанием и самой невесты, и немало приданого с самого начала тормозят действие. Поэтому текст роли свахи сокращен. Многие переведены в пластические, эффектно организованные сцены.

И, конечно, в центре Подколесин (**Илья Славутский**) и Кочкарев (**Марат Голубев**). Герой и черт. Кочкарев — весь в черном, в длинном пальто с тростью появляется из «преисподней»: поднимается из люка, постепенно вырастая на наших глазах. Его напор, нахрап, особая вертлявость завораживают и лишают окружающую собственную волю, туманят разум.

Подколесин Илья Славутского, напротив, вальяжный барин, отчасти — ребенок, человек, виртуозно «увертывающийся» от жизни. На фоне прочих энергичных и озабоченных своими проблемами женихов его мягкая ненавязчивость выглядит особенно привлекательной и располагающей. И сам побег его тоже построен без напряжения, излишней суеты, как бы невзначай состоявшийся. Это мягкое упорство в достижении своей цели — ни на йоту не изменить жизнь — выглядит неожиданно и убедительно.

Каждый жених — это блестящая галерея типов окраинной русской жизни, хотя дело происходит в столице империи. Сколько живости, театральной выдумки, человеческого обаяния и насмешки создают коллективный портрет маленького человека.

Они, женихи, все острохарактерные типы, но каждый выделяется своей особенной чертой. С широкими подставными плечами, прямой спиной, сердито сосредоточенный Яичница **Александря Малинина**, озабоченный приданым. Игривый словно мотылек, манерный Анучкин **Алексея Захарова** — повзрослевший Хлестаков, не утративший легкость в мыслях необыкновенную. Основательный солидный купец Стариков **Илья Скрыбина**. Весельчак и балагур, неунывающий бесхитростный и наивный Жевакин **Виктора Шестакова**. Чего стоит огромный петушок на палочке, который он преподносит невесте!

Агафья Тихоновна **Елены Ряшиной** испугана, насторожена. Актриса тонко и убедительно подчеркивает растерянность своей героини, ее неуверенность, и то, как сдается она под напором вездесущего Коч-

карева, и то, как мил ей деликатный, ничего не требующий Подколесин. Но вот она поверила в свое счастье, появилась в свадебном платье и фате — и как велико ее отчаянье, как многократно усилилась ее растерянность перед жестокостью жизни.

Илья Славутский остроумно использует две винтовые лестницы справа и слева, которые позволяют выстроить затейливые мизансцены. Верх и низ, люк и узкая лестница, поднимающаяся к потолку — преисподняя и небеса. Подколесин свое окно, путь к свободе и самому себе находит там, высоко, почти под потолком (спектакль играется в Малом зале).

Поставленный в 2016 году, спектакль не утерял ни смысла, ни внутреннего напряженного развития действия.

Все так же ослепительны костюмы **Елены Четвертковой** (художник спектакля **Игорь Четвертков**). Художественная культура — это не только выбор пьесы, концепция, распределение ролей, но и сценическая культура, и уважение к зрителю, и свежесть эмоций, и актерская отдача.

Четыре репертуарных спектакля. Обычные будни одного из самых мощных художественно совершенных коллективов России.

Александр Славутский вписал славную страницу в историю БДТ имени Качалова в Казани. Илья Славутский, учившийся профессии режиссера не только у мастеров, преподававших в ГИТИСе, но усвоивший и по-своему переосмысливший опыт, приемы, стиль, особый почерк своего отца — незаурядного мэтра современной режиссуры, стал достойным продолжателем славных традиций. Илья усвоил главное: театр — это праздник, радость, но это и серьезная работа, которая предполагает сопереживание, участие в решении важных жизненных проблем, заставляет задуматься, эмоционально подключиться к размышлениям и нравственным поискам сценических героев.

Валентина ФЁДОРОВА

## ВОРОНЕЖ. ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ В КРУГУ ДРУЗЕЙ

**О**чень (и вот здесь «очень» можно возвести в превосходную степень) изысканный подарок к юбилею Воронежского театра юного зрителя город получил от Санкт-Петербургского театра юных зрителей им. А.А. Брянцева. Два спектакля — «Сказка о потерянном времени» и «Счастливый неудачник» — играли два дня, по два представления в каждом. Залы полные. Долгожданные гастролы прошли с невероятным успехом.

Профессиональное сотрудничество двух театров началось в 2009-м. В Воронеже на VI Международном фестивале «Театр детства и юности — XXI век» ТЮЗ им. А.А. Брянцева показал спектакль «Отцы и дети» (режиссер Георгий Цхвирава). В 2013 году, в рамках 50-летия Воронежского ТЮЗа, питерцы привезли «Повесть о господине Зоммере». Спектакль Никиты Кобелева тогда стал ярким событием праздничных мероприятий. Спустя десять лет юбилейный год Воронеж-

ского ТЮЗа вновь открывают постановки одного из старейших коллективов страны. Гастролы проходили при поддержке Министерства культуры РФ и Департамента культуры Воронежской области. Вместе с труппой приехали режиссеры спектаклей Ирина Кондрашова, Иван Пачин и директор театра Светлана Лаврецова. В наше время такой статусный визит не только «галочка» в профессиональных связях, но и знак дружеских отношений между театрами.

«Сказка о потерянном времени» адресована маленькому зрителю. Но режиссер-постановщик Ирина Кондрашова, как человек нашего сверхдинамичного века, решила и нам, взрослым, лишний раз напомнить о ценности момента. Сказка Евгения Шварца о том, как ленивый (хотя, как выяснилось позже, по современным меркам, пытливым) мальчик Петя Зубов (Илья Божедомов) откладывает всё «на потом» и невольно становится залож-

Пресс-конференция в Областном доме журналистов Воронежа





Открытие гастролей Санкт-Петербургского ТЮЗа им. А.А. Брянцева в Воронеже

ником злых волшебников: Мастера Скуки и Ничего Неделания (**Сергей Шелгунов**), Госпожи Лени (**Елизавета Прилепская**), Мадам Хандры (**Ольга Карленко**) и Синьора Фу (**Кирилл Таскин**). Помогает им некий Домовой (**Радик Галиуллин**). Фигура обаятельная и рефлексирующая. По сюжету время волшебников катастрофически заканчивается. Вот они и придумывают разные хитрые способы заполучить чужое. Креативный Домовой, почти как менеджер проекта, приводит в Академию лени школьников, отчаянных лодырей и капризников. «Лень — это прекраснее, чем чупа-чупс», — поет Госпожа Лень. Но старый способ — позволить бить баклуши (не есть кашу с комочками, не ходить в школу, спать до нового сна и т.п.) — не работает. И?! Да просто всё, дайте детям гаджет, подключите вай-фай и готово. Всё время ваше!

Музыкальная линия в «Сказке о потерянном времени» очень важна. Тексты зонгов написал драматург **Михаил Бартевнев**, а музыку композитор **Василий Тонковидов**. Музыка здесь — яркая краска, она создает нужную атмосферу: беззаботного веселья, ленивой хандры или грустных переживаний. У каждого героя свой зонг, написанный вроде бы в шуточной форме, с понятными для современного зрителя словечками, тем не менее, эти монологи ненавязчиво расставляют акценты и укрупняют образы.

Сценическое пространство (художник **Надежда Осипова**) ловко переносит нас из реального в виртуальное. Экран в форме часов как Дамоклов меч висит над сценой. Здесь, как кровь по жилам, бежит время или замирает. Вот стрелки начинают обратный отсчет, потом это уже лента соцсетей мальчика Пети, портал во времени,



«Сказка о потерянном времени». Сцена из спектакля

одним словом, удобная штука: что хочешь, то и покажет. Вопрос «чего ты хочешь?» неким камертоном постоянно звучит между героями. И невольно попадает в нас, зрителей. И получается, что это Сказка не о потерянном времени, а некая альтернативная вселенная, еще чуть-чуть — и сами волшебники будут залипать в «Одноклассниках» и пинтересте (там можно найти сто и один способ, как сделать волшебную палочку в домашних условиях, к примеру). Главное, суметь вовремя остановиться. После спектакля мой юный зритель завел разговор о главном: а в каком возрасте ему можно получить телефон, играть в компьютерные игры, лазить в интернете и при этом не тратить время напрасно? Спасибо, цель достигнута!

На второй гастрольный день воронежскому зрителю показали премьеру прошлого сезона питерского ТЮЗа, спектакль «Счастливый неудачник» по одноименной повести **Вадима Шефнера**. «Ой, они кино будут снимать?» — с волнением раздал-

ся шепот из соседнего кресла. «Ты чё, это театр!» — авторитетно заметили из другого. Оба юных зрителя невольно оказались правы. Режиссер **Иван Пачин** поместил действие в две плоскости: спектакль — это некий съемочный процесс и, вместе с тем, готовое видео, показанное в режиме реального времени на экране. Изобретательная форма ничуть не отвлекает от содержания.

«Полувероятная история» про мальчика Витю — это, конечно, автобиографичная история самого поэта Вадима Шефнера. Он живет в Ленинграде, в коммуналке. У него нет родителей. Его растит и пытается «сделать человеком» тетя Аня (**Юлия Нижельская**). Как и многие мальчишки, Витя иногда хулиганит, не учит уроки, совершает глупые поступки на спор. Один неверный шаг — и он падает с третьего этажа. Никто не верит, но теперь Витя начинает рифмовать слова. Он почти поэт!

Эту роль исполняют два артиста. Получается некий собирательный образ поколений. Юного, угловатого, тонкого и при



После показа спектакля «Сказка о потерянном времени»

этом порывистого мальчика Витю играет актриса-трагистки **Анна Слынько**. Делает она это очень точно, с целой гаммой полутонов в интонациях. Взрослого, уже сложившегося поэта, исполняет **Максим Подзин**. Между ними выстраивается невольный диалог, как связь времен, из которых вырастают истории о взрослении и осознании мира вокруг и в себе, о Ленинграде 20-х годов, о дружбе, первой любви и шалости, о всех тех мелочах, из которых потом вырастаешь ты.

Визуальная составляющая спектакля переносит нас из Воронежа (здесь можно написать любое место) в город на Неве. Это прошлое, но сейчас оно плещется деталями, подробностями, милыми рисуночками, как твое настоящее. Это огромная, трудоемкая работа целого коллектива (художник **Ольга Галицкая**, художник по свету **Илья Пашнин**, видеорежиссер **Дмитрий Мартынов**, **Андрей Зуев**, иллюстратор **Аня Леонова**). И почему-то вспомнился бельгийский художник **Рене**

**Магритт**. Он называл свой стиль магическим сюрреализмом, а у режиссера Пачина и команды получился какой-то магический реализм. Не в значении волшебный, оторванный от жизненной правды, напротив, здесь важна именно память о настоящем, а в смысле завораживающего действия, от которого невозможно оторваться даже после финального поклона.

Спектакль «Счастливый неудачник» очень современный и ностальгический одновременно. Ивану Пачину важно было рассказать про поколение, о котором сегодня помнят недостаточно; про стихи, про человека, который так нежно и тонко схватил в охапку принадлежащее только ему и поделился с нами. Сделал он это изобретательно, без реверансов и сантиментов. И ты отчаянно, задыхаясь, понимаешь, что стал свидетелем чего-то прекрасного, чужого, но, одновременно, и твоего.

Наталья ГААГ  
 Фото Галины ФУРСОВОЙ

# УРОКИ МЕНЕДЖМЕНТА И ФАНДРАЙЗИНГА

«Национальная театральная школа» в Чебоксарах

**К**ак найти путь к сердцу современного зрителя? Что значит нести культуру в массы и можно ли сохранить баланс между традициями и новаторством? Об этом работникам театрально-концертных учреждений Чувашии рассказали преподаватели Санкт-Петербургского государственного университета и Российского государственного института сценических искусств. Уроки менеджмента и продюсирования прошли в «Национальной театральной школе» с 5 по 7 февраля на базе Чувашского государственного театра юного зрителя имени М. Сеспеля.

Уникальный проект, направленный на укрепление международных связей и эскалацию арт-пространства, реализован благотворительным фондом «Александринский» при поддержке Министерства культуры РФ, Президентского фонда культурных инициатив и Правительст-

ва Чувашии. Несмотря на то, что старт ему дан совсем недавно, в октябре прошлого года, к образовательному процессу уже подключились Дагестан, Татарстан, Бурятия, Башкортостан, Марий Эл, Коми, Карелия и Мордовия. На очереди – Армения и Республика Сербская.

Оказывается, для того, чтобы повысить спрос на спектакли и концерты, одних выразительных средств недостаточно. И даже именитая «Александринка», чье название уже давно стало брендом, ни на сезон не прекращает поиски новых форм взаимодействия с публикой. Например, к 190-летию здания театра в петербургском метро запустили состав из семи вагонов, воссоздающих исторические интерьеры театра, а по Невскому проспекту курсируют автобусы и троллейбусы с символикой юбилея. Об этом рассказал чебоксарским маркетологам директор коллектива Сергей Емельянов,

С. Емельянов, О. Николаев, С. Каликова







М. Сизова

который прибыл в столицу республики для заключения соглашения о сотрудничестве между **Министерством культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашии** во главе с министром **Светланой Каликовой** и **Александринским театром**.

Составление дорожной карты и структурирование материала, фандрайзинг (поиск дополнительных ресурсов в виде финансов или оборудования) и диалоги с первыми лицами культурной индустрии, среди которых режиссер-экспериментатор **Антон Оконешников** — словом, участникам, получившим свидетельство о повышении квалификации, было что почеспнуть. Кульминацией семинара стала презентация проектов, которые готовились в течение трех дней под кураторством **Ольги Трофименко, Марии Сизовой, Евгения Давыденко, Александра Дединкина, Евгения Благова** и **Андрея Ступникова**. Кроме лекций об актуальных тенденциях театрального процесса они провели тренинги и практикумы, направленные на продвижение культурного продукта. Слушатели узнали, что такое променад и плейбек, class act и site-specific, чем отличается режиссерский театр от актерского и каковы потребности публики XXI века.

«Наша программа называется «Театральные экскурсии». Ее суть заключается в том, что мы приводим горожан в некое истори-

ческое место, например, в особняк купца Федора Ефремова или этнопарк «Сувар» с деревянными языческими скульптурами, и устраиваем иммерсивное шоу. Действо разыгрывается прямо вокруг зрителей, так что каждый почувствует себя в центре событий», — поделились своими идеями участники инициативной команды.

Но ключевой, конечно же, была тема национального. С одной стороны, «Александринка», благодаря которой форум обрел жизнь и стремительно растет вширь, охватывая все новые и новые регионы страны, действительно именуется «Национальным драматическим театром России». Однако там играют исключительно на русском, тогда как труппы в республиках Поволжья и Приуралья, Северного Кавказа и Дальнего Востока уникальны тем, что дают спектакли на татарском и мордовском, азербайджанском и якутском. То есть в условиях современных реалий, когда на улице все реже слышен национальный язык, а молодежь забывает о своих корнях, именно они являются целебными источниками, питающими жизненной силой многочисленные этносы нашей страны.

Недаром основатель отечественной педагогики **Константин Ушинский** еще в XIX веке говорил о том, что народ существует, пока его язык — в устах. Такого мнения придерживался и создатель новой чувашской письменности **Иван Яковлев**, активно борющийся



С. Павлов



А. Дединкин

за то, чтобы в типографиях выпускали книги на чувашском, а за партами изучали его грамматику. «Мышление народа и все мирозерцание выражаются в его родном языке, и поэтому вне родного языка не может быть никакого разумного просвещения», — говорил этот выдающийся просветитель. К счастью, правительство республики делает все возможное для пополнения золотого фонда национальной драматургии свежими образцами. В конкурсе чувашских пьес, учрежденном в прошлом году, победу одержали уже маститые авторы **Арсений Тарасов** и **Николай Сидоров**, чьи произведения практи-

чески не сходят со сцены. Учитывая межрегиональный статус состязания, хочется надеяться на то, что в будущем откроются и новые имена. Соображениями по этому поводу поделился с главой Чувашии **Олегом Николаевым** и министром культуры Светланой Каликовой директор Александринского театра Сергей Емельянов, отправившийся после встречи с учащимися образовательного интенсива в Дом правительства.

Между тем, **Союз театральных деятелей Чувашии** под председательством **Сергея Павлова** бьет тревогу: как обратить подрастающее поколение лицом к националь-



Обсуждение творческих проектов

ному театру и вернуть эпоху, когда в кассу выстаивалась очередь, а у входа спрашивали лишний билетик? Коллеги из Северной столицы посоветовали пересмотреть репертурную политику и вопреки вековым традициям разбавить афишу русскоязычными спектаклями. Но не замедлит ли это процесс сохранения чувашского языка, даже если и увеличит выручку? Ведь **Иоаким Максимов-Кошкинский, Константин Иванов, Федор Павлов** и другие выпускники возглавляемой Иваном Яковлевым **Симбирской чувашской учительской школы** не только писали национальные драмы, стихи и либретто опер, но и переводили сочинения **Иоганна Вольфганга Гете** и **Михаила Лермонтова, Константина Бальмонта** и **Николая Некрасова**. Сам Иван Яковлевич перекладывал на родной язык тексты **Библии**, заинтересовавшие Британское и Иностранное библейское общество. Одним словом, вопрос остается открытым и требует конструктивного ответа. Тем более что время на его поиски есть: **Чувашский государственный академический драматический театр имени К.В. Иванова** и Чувашский государственный театр юного зрителя имени М. Сеспеля вступили в **Ассоциацию национальных театров России**, созданную под эгидой «Александринки».

Да и первым автором, выбранным для постановки в основанном в **1918** году Чувашском драматическом театре, стал не кто иной, как **А.Н. Островский**. И хотя на тот момент уже была издана поэма «**Нарспи**», признанная культурным символом чувашского народа, начинать все равно решили с пьесы «**Не так живи, как хочется**». Знакомство людей, трудившихся не поднимая головы в колхозах, с высокой классикой, герои которой вдруг стали такими доступными и близкими каждому — не в этом ли просветительская функция театра? Наконец, нельзя не вспомнить **Жана-Батиста Мольера** и **Федерико Гарсиа Лорку**, тоже превосходно прижившихся на русских подмостках, изначально чуждых для них. А до чего же хороша была **шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта»** — дипломный спектакль выпускников чувашской студии ГИТИСа **Нины** и **Николая Григорьевых, Валерия** и **Нины Яковлевых, Анны Кутузовой** и **Валериана Лебедева**, составляющих сегодня цвет национальной сцены. Получается, что актеры тоже учатся на переводном материале, постигая все многообразие жанрово-стилевой палитры и пробуя себя в мировой драматургии.

Мария МИТИНА  
Фото Сергея КОРОБКО

# ЗАХОДИМ В ТЕАТР — ПОПАДАЕМ В МУЗЕЙ

**В** марте — а это месяц, когда в Нижнем Поволжье уже пробивается молодая трава, Астраханский ТЮЗ отметил свое **90-летие**. Этот повод не мог остаться второстепенным для общественности, Театр юного зрителя все эти десятилетия являлся очень важной культурной площадкой, и его залы никогда не пустовали. Поэтому разделить радость праздника с тюзовцами пришли сотни горожан. Тем более что театр приготовил для зрителей очень специфический сюрприз — настоящий музей. Не выставку, не вернисаж, а именно музей, в котором представлена история ТЮЗа. Хотя, если внимательно присмотреться, не только ТЮЗа, но и города, и даже страны в целом. Ведь театр — это тоже своеобразное историческое зеркало происходящих процессов.

Идея вынашивалась давно. И носителем ее являлся народный артист РФ **Юрий**

**Владимирович Кочетков**, «патриарх» Астраханского ТЮЗа, работавший здесь с 1958 года. Актером, режиссером, художественным руководителем, а ныне — президентом Организации культуры и искусства. Основной посыл — театр с такой историей не может хранить ее в темном чуланчике, нужно делиться ею со зрителем. Да и с молодыми артистами тоже, пусть знают, что гениально играть могут не только они. Когда началась подготовка к празднованию юбилея, директор ТЮЗа **Инна Владимировна Москвина** определила в качестве главной цели: «Музей делать будем. Пора!».

И стали делать. И попутно — вспоминать. Ибо — было что.

Дело в том, что к 1933 году Астрахань оставалась чуть ли не последним поволжским городом, где ТЮЗа еще не было. Дру-

*Торжественная церемония перерезания ленточки*





Председатель областного правительства О. Князев осматривает экспозицию музея

гие театры имелись, общим числом 15, а вот ТЮЗа — нет. И тогда группа молодых актеров из самодеятельности радиокомитета во главе с **Николаем Гоголкиным** посидели, попили чаю, и решили... создавать новый театр для детей.

Одного энтузиазма для этого было мало, нужна еще и пьеса подходящая. И таковая нашлась — «**Путь далекий**» **Николая Шестакова**, которую уже с успехом ставили в Куйбышевском и Тульском ТЮЗах. Пьеса на злобу дня, антибуржуазная, идейно выдержанная. С нее и начали 11 марта 1933 года. И практически сразу перешли к репетициям спектаклей из сокровищницы русской классики — «Недорослю» Фонвизина, «Ревизору» Гоголя, пьесам Островского. Старт был более чем успешен. Молодую (а «отцам-основателям» было чуть за 20) тюзовскую труппу заметили. А как тут не заметить, если они выдавали до 30 спектаклей в месяц! И уже через полгода решением горкома ВКП(б) театру придали профессио-

нальный статус. Было учтено «большое политическое значение художественно-воспитательной работы среди детей». Даже выделили помещение. Которое, впрочем, оказалось временным — ТЮЗ неоднократно менял адреса, но зрители, к счастью, продолжали его находить.

Теперь обо всем этом подробно рассказывают экспозиционные стенды музея. И не только об этом. Стены фойе второго этажа ТЮЗа стали яркой летописью, 30-е годы переходят в 40-е, те — в 50-е и так далее. С уникальными фотографиями, текстовыми аннотациями, инфографикой. Со сценами из спектаклей, по которым многие зрители «серебряного возраста» могут вспомнить свое детство.

Особый интерес вызывают стенды с характеристикой 70–80 годов. Тот период в истории ТЮЗа был героико-романтическим. И сам ТЮЗ носил гордое имя 50-летия ВЛКСМ. Мальчиш-Кибальчиш, молодой коммунарь, пионер-герой, шолоховский



Труппа 1930-х годов

Нахаленок — вот они, такие знакомые персонажи, популярные во времена бабушек, которые сегодня приводят в ТЮЗ внуков. И рассказывают им про мозаичных буденновцев, которыми были украшены здешние стены лет 40 назад.

В Астрахани хорошо помнят, что ТЮЗ когда-то был настоящей кузницей артистических кадров. В Театре юного зрителя начинали свою деятельность народные артисты РСФСР **В. Козел** и **В. Заворотнюк** — лучшая трагистка СССР 80-х, а также заслуженные артисты РСФСР **Г. Банников**, **Т. Тузовская**, **Е. Фролкин**, **В. Степанов**, **К. Моисеенко**, **Г. Иноземцева**, **В. Бардакова**. Здесь торили творческий путь кинорежиссер **М. Пташук** и киноактер **Б. Невзоров**. И музейная хроника теперь колоритно передает сценическую атмосферу с участием молодых тогда артистов.

Стенды комплексно дополняют стеклянные столы и витрины, в которых ныне хранятся артефакты. Все настоящее,

Основатель Астраханского ТЮЗа Николай Гоголкин





Афиши 1930-х годов

как говорят в музеях — аутентичное. Афиши, программки, билеты, приглашения 50–60-летнего возраста. А рядом — костюмы, парики, элементы бутафории, многочисленные награды. Что любопытно — в формировании экспозиции довольно активно участвовали и астраханцы. Незадолго до открытия, в местных СМИ был кинут клич — музей ТЮЗа принимает экспонаты! И несколько пожилых горожан принесли свои коллекции афиш и фотографий. Теперь материала в залах заведующего литературной частью с лихвой хватит на несколько экспозиций. Поэтому принято решение их периодически об-

новлять. Будет расширяться и сама экспозиционная площадь — впереди работа над отражением еще одного интересного периода — начала 2000-х годов, когда Астраханский ТЮЗ кардинально обновлялся и перестраивался.

Главное — старт состоялся, интерес есть. И в Астраханском ТЮЗе сейчас думают над планом экскурсионной работы. Ведь театр с насыщенной событиями 90-летней историей не имеет права держать эту историю в темном чуланчике.

Сергей СИНЮКОВ  
Фото предоставлены театром

Эта рубрика появляется в нашем журнале редко. На этот раз она немного необычна. Второй сезон **Санкт-Петербургский молодежный театр на Фонтанке** проводит конкурс **«Верю!»** для обладателей Пушкинской карты, подводя за тем итоги по различным номинациям. Молодые люди, в основном, учащиеся различных учебных заведений, пишут рецензии на спектакли этого театра. Несколько рецензий на спектакли художественного руководителя **Семена Спивака**, поставленные более десятилетия назад и сохраняющихся в афише, мы публикуем в номере не только для того, чтобы отметить инициативу театра, но и с целью показать: как видят молодые зрители постановки, которые многие из нас оценили в момент их выхода.

Что привлекает сегодня молодежь? Не слишком ли часто мы говорим о том, что разделяет нас с ними? Может быть, и на этот раз театр демонстрирует свою притягательность для самых разных поколений?.. Есть над чем задуматься...

## ВОПРОС, ЗАДАННЫЙ ДЕСЯТИЛЕТИЯ НАЗАД...

**С**пектакль Семена Спивака «Криками из Одессы» — одна из «визитных карточек» Молодежного театра на Фонтанке — не сходит со сцены уже почти четверть века и пользуется неизменной зрительской любовью. Неслучайно в Молодежном сложилась традиция именно «Криками из Одессы», как завершающим ярким аккордом, закрывать театральный сезон, оставляя публику с нетерпением ожидать новой встречи с любимым местом (а именно такую роль Театр на Фонтанке постепенно начинает играть в жизни каждого, кто сумел «распробовать» его сотканную из гротеска и полутонов утонченную эстетику, сполна отраженную в «Криках из Одессы»).

Зритель, ищущий в спектакле Спивака привычную гротескно-комическую, беззаботно-праздничную Одессу анекдотов и кинокомедий, пожалуй, не будет вполне удовлетворен. Конечно, в «Криках» есть и остроумные шутки, и еврейские мелодии, и танцы (или даже пляски — зажигательные, отчаянные) — но атмосферу, в которую погружает сценическое действие, отнюдь нельзя назвать легкой.

Перед нами Одесса **Бабеля** (не только его пьесы «Закат», по которой и поставлен спектакль, но и «Одесских рассказов», с которыми сюжетно связано действие, и даже в

чем-то — изысканно-кровавой «**Конармии**») с ее темным гротеском, сочетанием мудрости старых раввинов и отчаянной разухабистости. Ощущается и напряжение уровня романов **Достоевского** и непроницаемой экзистенциальной пропастью... В спектакле действительно много крика, как и обещает его полисемантическое название, много движения — калейдоскоп из плясок и драк, музыки и страстных восклицаний — но есть в нем и тихий лиризм, и непередаваемая боль порванной струны **чеховского «Вишневого сада»**. «Крики из Одессы» веселят и пугают, шокируют и оставляют в недоумении.

Центральная тема спектакля, как определяет ее в одном из интервью сам Спивак, — «вечная» проблема отцов и детей, утрата связи между поколениями. Дети престарелого Менделя Крика, роль которого экспрессивно, на разрыв исполняет **Роман Агеев**, не могут принять и простить увлечение юной девушкой, обувшее их отца. Страстный, порывистый Мендель готов бросить свое дело, оставить без наследства сыновей и без жениха — дочь, однако стремления его романтической природы наталкиваются на интересы более рациональных детей. В статье 2018 года, посвященной 20-летию спектакля, театральный критик **Ю. Сальникова** чрезвычайно справедли-





«Крики из Одессы». Сцена из спектакля

во сравнивает пьесу Бабеля и постановку по ней с написанной позднее, в 1932 году, драмой Г. Гауптмана «**Перед заходом солнца**». Помимо сюжетной переклички (дети богатого вдовца Маттиаса Клаузена также не могут простить ему страсть к юной возлюбленной и разрушают счастье отца ради собственных меркантильных интересов) тексты Бабеля и Гауптмана роднит ощущение наступления новой, страшной эпохи (отраженное в названии обоих произведений), изображение постепенного расчеловечивания героев, утраты ими привычных для культуры прошлого гуманистических ценностей.

Действие «Заката» происходит в 1913 году, накануне наиболее страшных и трагических событий в истории России — Первой мировой войны и последующей за тем смуты революций и войны гражданской. Еще не пролились реки крови, молодые бабелевские герои еще не стали жестокими палачами или их жертвами, но в их словах, поступках, взглядах, в обаявшем персонажей отчаянном — как в последний день (и ведь и правда — в последний!) — веселье

ощутимо чувствуется готовность к кровавому пиру следующих лет. Это страшное ощущение удивительно точно удалось передать создателям спектакля, ни разу о том не проговаривающимся, не дающим зрителю ясных намеков, практически не привлекающим исторический контекст, но в то же время не просто в полный голос говорящим о катастрофе, а кричащим о ней — из Одессы. Сам выбор города, в котором происходит действие, выбор еврейской среды глубоко неслучаен, и здесь следует вспомнить пьесу **Григория Горина** «**Поминальная молитва**», события которой также относятся к началу XX столетия.

Сложилось так, что именно евреи всякий раз первыми и наиболее остро ощущали на себе дуновение ветра исторических перемен; и в этом смысле за спиной героев спектакля встает тень еще одного будущего события, более страшного для этой народности, чем все предыдущие — Холокоста.

Специфика театра, рассчитанного, согласно уже его названию, на молодежную аудиторию, заключается в том, что его спектакли неизменно должны удовлетво-



«Крики из Одессы». Сцена из спектакля

рять критерию актуальности. Конечно, в свете последних событий можно рассуждать о том, как утрата гуманистического начала, характерная для предреволюционной России, становится всё очевиднее для нас и сегодня, но «Крики из Одессы» не сходят со сцены уже несколько десятилетий, что невозможно объяснить влиянием наиболее «острой» повести. Пожалуй, начиная с поколения постмодерна с миром Бабеля нас роднит другое — ощущение утраты почвы под ногами, закончен-

ности, исчерпанности культуры, экзистенциальной тоски. «...Зачем шуметь, что еще не вечер, когда ты видишь, что перед нами уже нет человека?» — вопрошает Арье-Лейб, один из героев пьесы, роль которого в спектакле блестяще исполнил **Петр Журавлев**, — и мы в молчании останавливаемся перед этим вопросом.

Андрей ПЕТРОВ,  
студент 2 курса магистратуры  
филологического факультета СПбГУ

## «ВСЁ БЕРУ НА СЕБЯ»

... **У**виденное вновь представит перед глазами: и огромное пылающее колесо, и знамя, увенчанное крылом ангела и доспехами, и мантия Карла, и задорный танец под музыку «**Mesecina**» **Горана Бреговича**, и смех, и слезы Жанны; и всё это соединяется в один гимн о человеке и для человека, который, словно пробуждая серд-

це от спячки, открывает глаза на мир и просто помогает жить...

«**Жаворонок**» по пьесе **Ануя** — спектакль о суде над простой крестьянской девушкой, Жанной Д'Арк, прославившей в народе святой. Но не только о французской канонизированной героине — о человеке, его душе, его возможностях, о выборе в сложной жизненной ситуации, о вере.

Жан Ануй — драматург и режиссер, создатель интеллектуальной драмы. Особенность его творчества в том, что стержень пьес составлял конфликт идей, а не характеров. «Жаворонок» здесь — не исключение. Персонажи драматурга, как правило, нонконформисты с жадой жизни, немного наивные, в некотором смысле — максималисты, твердо верящие в свои идеалы.

Создатели спектакля «Жаворонок» выразили все особенности драматургии Ануйя полно и точно, воплотив в реальность уникальный и в то же время невероятно узнаваемый мир, действующий по жестким правилам и устоям. С первых же минут на глазах у зрителей начинается самая настоящая ИГРА.

Замысел режиссера соответствует замыслу автора. С разных ракурсов и точек зрения изучается вопрос существования «человека идеи» в мире конформистов. Жан-

на с самого начала отстаивает свои идеалы, свою правду и свои чувства, но ей противостоят недоверие, жестокость, а порой и пошлость. В спектакле возникают темы возможностей человека и смысла жизни, мотивации подвига, верности себе и самая главная для меня тема, идущая красной нитью через весь спектакль, — тема любви к человеку, как творению Божьему. Незабываемы чувства, когда ловишь себя на мысли: всё, о чем говорят со сцены — о тебе, о твоей жизни, о сегодняшнем мире.

Посмотрев спектакль более двадцати раз, я не устаю восхищаться блестящей, острой, живой игрой актерского ансамбля. На протяжении 20 лет спектакль не теряет озорства, поиска, задора, свежести. Каждый актер свободно ориентируется в материале, может позволить себе импровизировать, добавляя новые оттенки роли. Несмотря на свой реальный возраст, артисты преобразуются до неузнаваемости:

*«Жаворонок». Король — С. Барковский, Жанна — Р. Шукина*





«Жаворонок». Сцена из спектакля

в юном Карле невозможно узнать **Сергея Барковского**, а Жанна **Регины Щукиной** по-прежнему предстает перед нами той самой девочкой с косичкой.

Отдельная, важнейшая часть спектакля — его художественное и музыкальное оформление. Музыка боснийского композитора Горана Бреговича удивительным образом пронизывает весь спектакль. Она является воплощением Хода Времени, Божественного присутствия, Истории. Особенно ярким является момент первого появления деревянного колеса под музыку «Ederlezi». И множество образов и догадок создают декорации в виде металлических труб, словно вырастающих из земли или спускающихся с неба.

В этом спектакле есть некий парадокс, который открылся для меня совсем недавно. Ануй как бы намечает условия игры. Режиссеры спектакля эти условия игры принимают. Перед зрителем разыгрывается спектакль о Великой деве воительнице Жанне Д'Арк. Это достигается

с помощью приема ретроспективы (театра в театре). Всё, что мы видим, предельно условно и похоже на игру: отец лишь делает вид, что бьет Жанну, палач ходит и травит анекдоты (исключительная выдумка создателей спектакля), а также полюбившаяся фраза: «за черточку — нельзя!», имеющая в виду разделительную черту сцены и зала. Всё представляет собой игру, как у Ануя.

Парадокс и трагедия спектакля происходят в совершенно неожиданный момент. Но главное событие пьесы почти неуловимо изменено. У Ануя суд, дошедший до костра, внезапно прерывается, потому что один из персонажей вспоминает про забытый эпизод коронации, и Жанну отвязывают, она становится победительницей, что не соответствует истории, а говорит о торжестве игры, условности. В спектакль Молодежного театра, казалось бы, совершенно неожиданно для зрителя врывается реализм. Условность перестает существовать. Игра пе-

реходит в жизнь. Никто не спасет Жанну, никто не вспомнит о забытом эпизоде, не будет «счастливых концов, которым нет конца».

Жанна действительно погибает, проходя свой путь от начала и до конца. И в последней сцене зритель буквально на мгновение перестает дышать, потому что правила игры нарушаются! Казнь не могла произойти, но все-таки произошла...

«Жаворонок» — спектакль-открытие, спектакль-откровение, спектакль-исповедь с большой и длинной историей. К нему порой необходимо возвращаться вновь и вновь, чтобы зажечь ту самую искорку внутри каждого из нас, «которая и есть — Бог!»...

*Екатерина КОМАРОВА,  
студентка 2 курса Ленинградского областного  
колледжа культуры и искусства*

## ОСВЕТИВШИЙ МИР

**П**ока идешь до Молодежного театра на Фонтанке от Сенной, будешь проходить путями героев Достоевского и чувствуешь его взгляд из окна одного из домов. Эта близость автора и его персонажей заведомо настраивает на погруженное и камерное восприятие постановки.

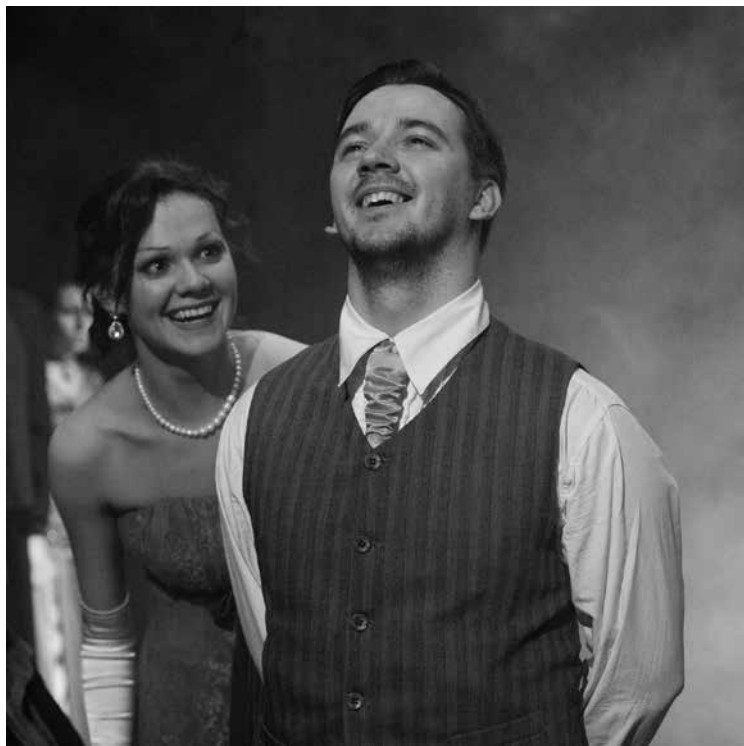
Малый зал театра почти без декораций. Две скамейки и черный экран. Гаснут лампы. Затем яркий сноп света охватывает центральное пространство сцены и фигуру, стоящую к нам спиной. Это князь Лев Николаевич Мышкин. Он стоит перед экраном, на котором разыгрывается кровавая бойня формата «**Minercraft**». Первый день Мышкина в реальном мире...

Режиссеры постановок романа «**Идиот**» ставили в центр зрительского внимания то Настасью Филипповну с ее «изломанной» судьбой, превращая роман в мелодраматическую историю, то князя Мышкина с его младенчески чистым взглядом на подурневший мир. В обоих случаях акцент был на одном герое, остальные персонажи помогали ему раскрыть характер. Кульминацией стала трактовка романа **Г.А. Тургеневым** в Ленинградском БДТ с эталонным Мышкиным в исполнении **Иннокентия Смоктуновского**.

Режиссер-постановщик спектакля Молодежного театра на Фонтанке **Семен Спивак** расставляет акценты по-своему. Роман «**Идиот. 2012**» состоит из 4-х частей,

но Спивак представляет лишь один день из жизни князя. Его Мышкин узнает жителей неведомого для него мира. Он всегда молча слушает монологи других, позволяя им полностью раскрыть себя. Возможно, режиссер выбрал такое сценическое воплощение романа, поскольку изначально работа актерского курса мастерской Спивака. Так каждый из юных актеров мог проявить себя. С момента первого показа прошло уже больше **10 лет**. Сегодня уверенно можно сказать, что студенческая студия стала цельным спектаклем с уникальной концепцией.

Зрители наблюдают галерею разнохарактерных персонажей. В начале, как и в тексте Достоевского, мы сталкиваемся с Парфёном Рогожиным (**Юрий Сташин**) и суетливым чиновником Лебедевым (**Гарий Князев**), которые уже при первом явлении зрителю проявляют главные черты: Рогожин, чуть не задушивший Лебедева, выдает тем самым свою пылкость и неудержимость, умолкший с одного рывка Парфёна Семёновича чиновник — подобострастие. Следом пред нами предстает генерал Иван Фёдорович Епанчин (**Андрей Некрасов**), глава семейства, человек казенный, но не без сердца, проникнувшийся судьбой князя Мышкина и решившийся позаботиться о неуклюжем юродивом. Дочери Епанчина, юные сестры (**Евгения Яхонтова, Дарья Вершинина, Юлия Шу-**



«Идиот. 2012».  
Настасья  
Филипповна —  
А. Варова,  
Мышкин —  
С. Барабаш

барева) и его жена Лизавета Прокофьевна (**Ксения Ирхина**) шутками, переглядыванием и смехом чудесно воплощают теплую атмосферу семьи. Словом, каждый из персонажей, даже такие эпизодические герои, как страдальчески смешной отставной генерал Ардалион Иволгин (**Николай Иванов**), бесшабашная «свита» Рогожина (**Павел Вересов, Владислав Бургард, Дмитрий Цуцкин**) и другие — успевают за несколько часов спектакля раскрыть характеры, узнаваемые и сегодня.

Отдельно стоит отметить роль Настасьи Филипповны (**Алиса Варова**). То смиренная, притихшая, то взбалмошная, опьяненная то ли вином, то ли собственным страданием, она демонстрирует весь спектр человеческих, женских чувств. Смысловая общность Рогожина и Настасьи Филипповны подчеркивается колористическими — в кульминационной сцене спектакля

оба героя одеты в кроваво-красное, что как будто предвещает будущее убийство.

Князь Мышкин (**Сергей Барабаш**) откровенно нам в немногих сценах, где доминантой становится он. Детская неуклюжесть заметна в его поведении в прихожей и кабинете генерала. Скромность — при виде дочерей и жены семейства Епанчиных.

Его сострадание проявляется в сцене, где он заботится о выходящей помешавшейся Настасье Филипповне. «Внезапной» характер Мышкина подчеркивается, в частности, его костюмом: он одет во все светлое, в то время как другие герои носят одежду всевозможных оттенков, но не светлых. Сергей Барабаш проникает в образ так, что даже его оговорка: «Если мы будем больны... бедны, я пойду работать...», — кажется естественной речью, сбивчивой в важную минуту под воздействием душевного трепета. Глубина, проник-



«Идиот. 2012». Сцена из спектакля

новенность в образ характерна для всех актеров спектакля.

В постановке бережно сохраняется авторский текст, модернистских элементов нет, за исключением экрана и демонстрирующей на нем игры в начале и в конце спектакля. Как и оригинальное произведение, спектакль Семена Спивака пронизан библейскими отсылками и аллюзиями на изобразительные сюжеты, например, на блудного сына. Припадающий в слезах к ногам матери Ганя напоминает персонажа с картины **Рембрандта**, только более отчаявшегося, иступленного от безвыходности.

В последней сцене, когда банда Рогожины уносит Настасью Филипповну, в ее позе угадывается аллюзия на картину **Ганса Гольбейна Младшего** «**Мертвый Христос во гробу**». Затем Настасью Филипповну поднимут по образу распятия.

Сценографический минимализм позволяет сосредоточиться на игре актеров и над-

сюжетной линии. Смыслообразующим началом в декорациях становится экран, он же выступает «вратами» в мир. Их несколько раз переступает Мышкин, будучи в гостях у Настасьи Филипповны, но в конце концов остается за ними. Батарей на экране садится и кажется, что мир, на обочине которого оказался Мышкин, без него рухнет. Композиция спектакля закольцовывается: в конце перед нами та же кровавая бойня компьютерной игры. Но на этот раз Мышкин уже не наблюдатель. Он разворачивается. Пулемет стороннего убийцы направлен прямо на него. Спустя несколько минут экран-врата открываются, выходят все персонажи, а Мышкин остается позади них, теряется, словно не выдерживает агрессии мира. Но было в его появлении что-то светлое, как сердце погибшего **Данко**, осветившее мир для других.

*Александра КОЛАБИНОВА,  
студентка 3 курса Санкт-Петербургской  
академии художеств имени Ильи Репина*

# БЫЛ, ЕСТЬ И БУДЕТ РОЖДАТЬСЯ ВНОВЬ

*Честным людям закон суров,  
Имена – чужой славе оплата.  
Ты можешь забыть богов,  
Но не забудь Герострата.*

**З**абить Герострата не получается, и название пьесы **Григория Горина** обладает той же иронией, что и неизданный закон Тиссаферна, просто высечено оно в условных веках, а не на городской площади. Забывать не получается, значит, нужно помнить, но как-то по-другому, как-то по-хорошему, чтобы проснулась отчаянная и частично наивная вера Клеона в людей. Артист театра **Владимир Маслаков** поставил «**Забить Герострата!**», сыграв роль поджигателя храма Артемиды.

Итак, мы поднимаем метафорический занавес (потому что в **Молодежном театре на Фонтанке** нет настоящего) и начинаем рассказ о спектакле.

Сначала — после выключенного света и третьего звонка — вы удивляетесь. Потому что в Эфесе IV века до нашей эры, конечно же, было море, но точно не было пляжных стульев, не было атмосферы курорта и мягкого, совсем не похожего на отблеск горящего храма, света. Потом вы продолжаете удивляться, потому что вы все-таки в театре. И еще потому, что впечатление от имени Герострат

«Забить Герострата». Герострат — В. Маслаков, Тиссаферн — Г. Косарев







«Забить Герострата». Клеон — П. Журавлёв, Клементина — Е. Дронова, Тиссаферн — Г. Косарев

продолжает не соответствовать сценической реальности. Тиссаферн и Клементина одеты не совсем по древнегреческой моде, их наряд намного ближе к нашему столетию, как и джинсы Герострата с его растянутым свитером. Возможно, это попытка позволить зрителю вписать себя в историю — заменить горинского Человека театра, а возможно — подчеркивание мысли, что «он был, есть и, к сожалению, будет рождаться вновь». Герострат из имени собственно постепенно становится именем нарицательным для тех, кто не будет считаться ни с людьми, ни с богами ради собственной славы.

Следующее важное несоответствие, которое бросается в глаза, если вы читали пьесу, — отсутствие Человека тетра. Это не так заметно, на самом деле, он и у Горина больше «нематериальный дух», видимый не всеми, подсказывающий цитаты и старающийся ни во что не вме-

шиваться. И в спектакле его реплики забирают другие персонажи, а основная задача — свидетельствовать о событиях, разбираться в их логике — выполняется зрителями, которые не могут давать советы Тиссаферну, но могут вспоминать, кто же на их веку был Геростратом, и объявлять антракт на эротических сценах. Наиболее ощутимо отсутствие Человека театра в финале спектакля, потому что Клеон подбирает чужой нож, и нет той самой, наполненной печалью сцены, где бывший архонт и последний честный человек на земле не может назвать имена тех, кто возводят новый храм.

Отсутствуют и горожане, но их вполне успешно заменяют стражники, которые так же желают убить Герострата, еще ливреи и белые перчатки — красивый символ невинности и готовности принести себя в жертву, ведь «каждый, кто убьет преступника до суда, сам достоин смерти». Эти перчатки неожиданно ис-

чезают, будто избегают быть запятнанными кровью.

Но, забыв об убийцах мнимых, вспомним настоящего — Клеона (**Петр Журавлёв**), который является центральной фигурой пьесы, вопреки названию и славе поджигателя храмов. Клеон — единственный честный человек в Эфесе. Он не считает Герострата героем, не пробирается тайком в его камеру, читает его записки только для дела, внимательно изучает состав преступления, дает мудрые советы, верит в торжество закона, стремится сделать все на благо города, пусть это и стоит ему должности архонта и расположения властителей Эфеса. Его единственное, вероятно, за всю жизнь преступление, заключается в убийстве самого Герострата, но отчасти это самозащита (по Горину, но не по спектаклю), отчасти — попытка спасти город от злодея, отчасти — верность своей клятве («Но пока я верховный судья, в городе будут соблюдаться закон и порядок!»), потому что на тот момент Клеон уже не является архонтом. Не то чтобы был смысл оправдывать преступление, ведь сам Клеон не допустил бы такого, но даже в этом он косвенно соблюдает закон: за свой поступок Клеон, как и полагается, наказан смертью.

Образ архонта абсолютно прекрасен в Молодежном театре. Его наряд строгий и белый (и в этом цвете отзвук повязки Фемиды), его слова ровные, а рабочее место аккуратно. Он не жует виноград, не говорит со слишком уловимыми восклицательными знаками, не курит искусственные сигареты. Он тот, кто победил дракона. Он вместо Герострата побеждает пространство и время, потому что тюремная дверь въезжает обратно на сцену, Герострат больше не смеется, преступники наказаны, а слова поджигателя оказываются правдивы. Возможно, люди запомнят Клеона только как человека, судившего Герострата, но, вопреки насмешке, это достойная память.

Помимо Клеона, очень запоминающимся является образ Тиссаферна (**Геннадий Косарев**), который ходит в светлом костюме (но не белом, он все же нарушает закон), вооружившись виноградом и выхватываемыми из воздуха цитатами. Он шутит про греков, любит свою жену и считает себя выше закона. А еще танцует, и есть в этом что-то неувлимо прекрасное, будто бы правители Эфеса и существуют только для того, чтобы танцевать, смеяться и принимать сложные взвешенные решения о закрытии окон.

Тюремщик забавен и жаден до денег, быстрее всех проходит стадию от ненависти до странной симпатии к Герострату. Клементина (**Екатерина Дронова**) немного теряется на фоне сильных мужских образов, но в этом тоже есть что-то правильное, ведь она — женщина, ради которой не сжигают храмов, но могут притвориться, что сожгли. А Герострат просто есть. Кричит, умоляет, шантажирует, продумывает хитроумные планы, становится профессиональным поджигателем храмов. Делает все, что должен, согласно своим принципам, в растянутом сером свитере и с такой же серой моралью, и умирает. В финале он, почти незаметный, лежит на сцене под светом софитов, ведь в конце концов спектакль не совсем о нем...

Действие заканчивается. Метафорический занавес опускается. Герострат умирает, умирает Клеон, Тиссаферн с Клементиной танцуют, а Герострат почему-то никак не желает забываться. И почему-то хочется верить, что Клеон не забудется тоже...

*Ольга МЕДВЕДЕВА,  
студентка 1 курса факультета теории  
и истории искусств Санкт-Петербургской  
академии художеств имени Ильи Репина*

*Фото Юлии КУДРЯШОВОЙ-БЕЛОКРЫС  
предоставлены театром*

## ЦАРСКАЯ МУЗЫКА

«Петр I» Ф. Уайлдхорна в Санкт-Петербургском Театре музыкальной комедии, «Иван Грозный» Ж. Бизе в «Санктъ-Петербургъ-опера»

**В** декабре 2022 года прозвучали два новых (неизвестных) музыкальных произведения о русских царях. Время такое: без усталости вспоминается история России. Все размышляют о судьбе страны в прошлом и будущем. Была эпоха, когда историю осмыслили в связи с «движением масс». Сегодня чаще анализируют по царствованиям, тем более, ярким. А кто будет спорить, что Грозный, Петр превращали Россию в сильное государство и личности были незаурядные?

Обе премьеры — событийные, хотя и по разным причинам. Первое событие — создан вместе с театром совершенно новый спектакль. Мюзикла про русского царя (любого) до сих пор не существовало в природе. Правда, жанр «Петра I» определяют неоднозначно: мюзикл-опера, сим-

фо-рок, симфо-джаз (так думает дирижер **Алексей Нефёдов**). С точки зрения театральной, постановка **Юрия Александрова**, сценография **Вячеслава Окунева** чрезвычайно зрелищны, эффектны. Публика воспринимает происходящее с воодушевлением, горящими глазами.

«Санктъ-Петербургъ-опера» по размерам камерной сцены и зала не может претендовать на масштабность. Тому же тандему Александрова-Окунева приходится проявлять чудеса изобретательности, чтобы показать кавказские горы и Кремлевские палаты. Там зубчики стены, там купол Василия Блаженного. Но здесь важнее иное: возрождение забытой оперы. Ее не увидел при жизни и сам композитор. История обнаружения партитуры, многоэтапная реконструкция «романти-

«Петр I». Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии. Петр — К. Гордеев





«Петр I». Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии. Досифей — Е.Шириков

ческой фантазии» сами по себе могут составить сюжет для художественного детектива. За последние десятилетия опера дважды была представлена в концертном исполнении (последний раз в 2002 г. в Театре Елисейских полей), но приоритет первой сценической постановки принадлежит, несомненно, «Санкт-Петербург-опере». И в том, и в другом случае, следует говорить о заслуге театров-первопроходцев.

Любопытно, что оба произведения пришли к нам издалека: «Петр I» из Америки, «Иван Грозный» из Европы. Музыка, идея отсюда — воплощение от нас. Отсюда противоречия структуры, музыкальной ткани. Борьба за концепцию «Петра I» началась давно. Композитор заинтересовался темой еще пять лет назад, во время первого визита в наш город. Он знакомился с российской версией собственного популярного мюзикла «Джекилл и Хайд», а затем и с Петербургом. В конечном итоге, в партитуре и либретто два героя: царь и построенная им столица.

В 2019 г. к Уайлдхорну приехал русский автор либретто **Константин Рубинский**. Он (в программке) рассказывает: планировал представить жизнь Петра после Великого посольства (то есть делового турне по Европе). Существовала легенда, будто Петра в Европе подменили — вот и получили мы «чужеродные» реформы. При всей выигрешности подобного драматургического хода он не восторжествовал. В свою очередь, Уайлдхорн хотел акцентировать любовную линию, как это сделал Бизе в «Иване Грозном», но этот вариант тоже был отброшен, хотя следы того и другого мотива можно найти в мюзикле. За четыре года репетиций поменялись четыре режиссера, и каждый внес свою лепту в структуру, текст.

Не берусь передавать все споры и разночтения, по крайней мере, между семью соавторами (композитор, либреттист, дирижер, четыре режиссера), но в результате главный контраст ощутим: между идейной линией Досифея и реформами Петра. Противостояние историческое, известное, сохраняющееся и поныне. Официальная, го-



«Петр I».  
Санкт-Петербургский  
театр музыкальной  
комедии.  
Сцена из спектакля



«Петр I».  
Санкт-Петербургский  
театр музыкальной  
комедии.  
Сцена из спектакля

сударственная идеология меняется ныне — в сторону «Досифея» (возврат к традиционным ценностям, отказ от оглядки на Европу, которая нас предала, и т.д.). Александров признает: «У этого человека [Досифея] своя правда». В то же время мы широко празднуем 350-летний юбилей Петра, «в Европу прорубившего окно», переломавшего традиционную Россию. Как примирить противоположности?

Создатели мюзикла стремились показать сложность, неоднозначность фигуры Пет-

ра, и это хорошо. До сих пор в большинстве итало-французско-немецких опер XIX века он выглядел, скорее, потешным гостем в Амстердаме, в русских операх, балетах — «памятником». В новом музыкальном опусе, начиная с фрагмента «Паранойя», император впадает в безумие:

**Петр:**

*Видно. Свободу  
Не ценит народ,  
Ставьте шпионов  
У каждого ворот,*

*Больше доносов. Допросов, Допросов!  
Тебя – запытают,  
А ты – больше нравишься мне мертвым!  
Все:  
Паранойя!  
Паранойя.*

С этой сцены Петр становится коварным, заманивает сына, чтобы замучить вместе с Досифеем и первой женой Лопухиной в застенках.

Хотя заговорщик Досифей тоже несколько компрометируется, когда катается в любовных судорогах по полу монастыря и собирается призвать ненавистных ему иноземцев для уничтожения Петра, но посмертно он производит сильное впечатление. В 22-й картине епископ прокликает Петра, возглавляя всех убиенных императором мертвых.

*Досифей:  
Эй, мертвецы,  
Я вас зову  
Из праха встать,  
Будить Неву,  
Все те, кого  
Тиран срубил –  
Прочь из могил!*

Этот мистический эпизод ассоциируется с вздыманием из могил многогрешных монахинь из «**Роберта-дьявола**» **Д. Мейерберга**. Позже Петр в ужасе восклицает: «*Господи, что творю. Ведаю ли, что творю?*» И в 29-й картине есть монолог Петра: «*Страшная мысль в голове. Вдруг всё это зря? Вдруг всё я сделал не так. Столько душ срубил. Сыном пожертвовал. А ради чего?*»

Само собой, Петра посещали сомнения, как всякого умного человека, творящего огромные дела, управляющего миллионами. Но на пути изображения Петра «неврастеника» есть другие бесспорные достижения. Например, «**Детоубийца**» **Ф. Горенштейна**, блестяще поставленный **Петром Фоменко** в **Театре им. Евг. Вахтангова** (**Петр-Максим Суханов**).

Петр под финал напоминает разбушевавшуюся зловещую половину Джекилла-Хайда. После мрачной картины строительства

Петербурга под знаком смерти звучит хор:  
*Здесь никто не будет жить, поверьте,  
Да мы и сами скоро подожем, братья, тут –  
Пустое место –  
Бренный труд,  
Пустое место –  
Проклянут,  
Пустое место –  
Сгинем тут!*

Нет спора, что Петербург волею Петра построен на болотах, но сразу после проклятий живых и мертвецов, после трагических сомнений самого создателя новой столицы помпезный хоровой апофеоз, официальный гимн городу в духе **Глиэра** (из «Медного всадника») выглядит не слишком органично:

*Через века  
Не боясь преград,  
Мы ведем наш фрегат,  
Священный наш фрегат –  
Наш Петроград,  
Наш Ленинград  
...Город Герой –  
Санкт-Петербург.*

Очевидно «перетягивание» каната композитором и театром, но в финале, явно «перетянул на себя» Театр. Юбилейно-исторический спектакль имеет свои законы и традиции, но как-то неловко. При этом нашлись критики, которые обиделись за нынешнюю столицу. В арии «На этой земле» Петр поет:

*Прости меня, Москва,  
Мне душно здесь.*

**Е. Хакназаров** в газете «Культура» опубликовал рецензию «Гонение на Москву» (9.12.2022). «Москва постылый, мрачный мир, полный угроз, косности и духоты». Критик не прав. И Москва, и Петербург получили каждый свое. Петербург – мертвый и пустой. И за что люди вновь гибли в блокаду?

Впрочем, оптимистично настроенному зрителю, вероятно, больше запомнятся богатые, яркие сцены в Успенском соборе, с золотым иконостасом, фресками: венчание

на царство мальчика Петра, свадьба с Евдокией Лопухиной, знакомство и венчание на царство с Екатериной, лирический дует Петра и Екатерины, ее песня над умирающим солдатом. А уж сцену Полтавской битвы тот же рецензент Евгений Хакназаров справедливо назвал «огненным шоу». Ядра, стремительно передвигающиеся по сцене на площадочках с длинными шестью, взрывы пестард, фейерверки. Зал в восторге.

В этом вся проблема спектакля: одни сцены тяготеют к романтической «легенде» от фильма с гениальным **Н.К. Симоновым**; другие от типичного американского мюзикла, где не суть важно, кто главный герой: Монте-Кристо, английский врач или вампир. Особенно американизмом повеяло от первого танца на балу у Меншикова. Русского в нем мало — скорее, рок-н-ролл. Третьи сцены — близки парадным концертам в Кремлевском дворце съездов былых времен.

Чтобы зритель не заскучал, мюзикл строится по принципу жанровых качелей. Издевательское венчание на «дурочке» Лопухиной — сцена конфликта с царевной Софьей, ее уводят, ссылая в монастырь. Почти фарсовый эпизод Великого посольства с фальшивыми, корыстными и глуповатыми голландцами, англичанами, немцами — заговор Досифея и т.д.

Мы не можем без юбилейных спектаклей. Празднование 350-летия со дня рождения Петра послужило толчком для спектаклей в Театре «**На Литейном**» («**Петр и Алексей**» по **Д. Мережковскому**), «**Вечера с Петром Великим**» по **Д. Гранину** в **ТЮЗе им. А.А. Брянцева**. Конечно, Театр музыкальной комедии представил наиболее мощный отзвук на царский юбилей.

Можно угадать, каких усилий это потребовало от труппы, постановочной части. К премьере было подготовлено два состава (на подходе и третий). Меня не поражает, что в спектакле заняты четыре лауреата «**Золотой Маски**» (не говоря уже об одном лауреате «**Золотого софита**» — **К. Гордееве**). Но как раз этот «**Золотой софит**» мне и дорог. Не потому, что я являюсь членом экспертного совета «**Софита**». Отличие меж-

ду **Кириллом Гордеевым** и **Иваном Ожогиным** (лауреат «**Золотой Маски**») показывает, в чем разница между критериями Москвы и Петербурга — разумеется, среди экспертов «**Маски**» тоже есть петербуржцы, но, скорей всего, не они задают тон.

Если говорить о монументальности, громовом голосе, победительности манеры, то здесь, безусловно, надо на первое место выдвинуть Ивана Ожогина (исполнитель премьеры), сыгравшего всех героев американских мюзиклов в России (Монте-Кристо, Джекилл и Хайд, Дракула и т.д.). Он чувствует типичный стиль жанра. Если иметь в виду психологическую проработанность, чело-вечность, обаяние, то Кирилл Гордеев (исполнитель генерального прогона) мне ближе. У него есть чувство юмора. Он умеет слышать и видеть партнера, а не позирует.

Что касается остальных героев и героинь, то я бы перемешал составы, добиваясь оптимального результата. В роли матери Натальи **Наталья Диевская** с ее мягким, лирическим вокалом, предпочтительнее исполнительницы премьеры (**Марии Лагацкой-Зиминой**). **Анастасия Вишневская** пела и играла оба спектакля. Ее «цыганский надрыв» смущает. Правда, сценическая Екатерина — персонаж условно мюзикловый, не имеющий ничего общего с исторической императрицей Екатериной I и Мартой Скарронской. Хотя в признании Петру при первой встрече, она намекает, что вовсе не такая святая, как в большинстве эпизодов мюзикла. Аналогично Евдокия Лопухина (особенно у **Юлии Дякиной**) более уместна в сцене венчания для «**Ревизора**» (похожа на Марию Антоновну). Ее глупость зашкаливает. Зато темперамент, жесткость интриганки царевны Софьи четко выявлен у **Агаты Вавиловой** (премьера), но менее внятен у **Аллы Прониной** (генеральный прогон).

Добрые критики писали, что в роли старообрядца Досифея удалось избежать красок «оперного злодея». Но он именно так написан и поставлен. Зловещий проповедник, безнравственный и лицемерный. Не скажешь, что **Дмитрий Ермак** играл его плохо. Он был в образе. Однако и **Александр Суханов** столь же зловец и опасен. Впрочем, су-



«Иван Грозный». Сцена из спектакля. «Санкт-Петербург-опера»

дя по всему, епископ Досифей (Глебов), действительно, — заговорщик, противник Петра и его нововведений, поддерживал идею воцарения Алексея. Был казнен и подвергнут страшным пыткам. Фигура мрачная и до конца не проясненная.

При отдельных возражениях весь ансамбль заслуживает уважения и, учитывая сжатые сроки выпуска спектакля, Юрий Александров сделал с актерами много.

Через две недели была сыграна в особняке барона Дервиза вторая премьера. Это вдвойне рискованно. Оперные театры города в последние годы алчно набросились на ивано-грозовскую тематику. Две «Царские невесты», два «Опричника». Есть с чем сравнить. Кроме того, петербуржцы слышали про Грозного больше, чем французы середины XIX века, когда была создана опера **Бизе**. И уж совершенно точно, массовый зритель знает композитора благодаря «Кармен». А «Иван Грозный», за исключением нескольких мелодических оборотов, с этим шедевром не имеет ничего общего.

«Иван Грозный» не должен бы появиться перед зрителем. Никаким. По легенде,

оскорбленный Бизе разорвал или сжег партитуру. Что же произошло? В 1856 г. директор Большой оперы Кронье предложил **Шарлю Гуно** либретто **Франсуа-Ипполита Леруа** и **Анри Трианона**. В 1863 году композитор, в свою очередь, передал либретто «Грозного» Бизе. Трудно сказать, почему Гуно отказался от этой идеи. А может и не отказался. Некоторые французские музыковеды полагают: опера была написана, но ее не хотели ставить — что ж либретто пропадать.

Гуно любил самые разнообразные сюжеты. Меломаны совершенно не знакомы с его оперным наследием, за исключением «**Фауста**», «**Ромео и Джульетты**». «**Миррей**», «**Окровавленную монахиню**», «**Сен-Мар**», «**Царицу Савскую**», «**Филемона и Бавкиду**», «**Голубку**», «**Лекаря поневоле**» петербуржцы могли видеть только в Оперном видеотеатре Российской национальной библиотеки. Некоторые наброски из заброшенного «Ивана Грозного» перешли в другие оперы Гуно. Например, хор казаков превратился в популярнейший марш солдат из «**Фауста**» (4-е д.), другие номера переключили в «**Царицу Савскую**» и «**Миррей**».





«Иван Грозный». Сцена из спектакля. «Санктъ-Петербургъ-опера»

Бизе тоже не сразу занялся «русской» оперой вплотную. Многие отвлекало от партитуры «Ивана Грозного». В частности, «Искатели жемчуга», которых «Санктъ-Петербургъ-опера» показал, единственный из столичных театров, в 2015 году.

Да никто и не жаждал в Париже сыграть эту постановочно сложную оперу (имеется в виду «Иван Грозный»). Директор «Лирической оперы» Леон Карвалье отказался от дорогого эксперимента в 1865 г., и Бизе пошел ва-банк, передал ноты в Большую оперу. Директор императорских театров **Камилл Дусе** выразил министру изящных искусств свое отрицательное мнение: возможно, молодой композитор «сможет выступить на высокой сцене Оперы более зрелым и при более благоприятных обстоятельствах».

Суждение обидное, особенно для молодого таланта, но доля истины в нем есть. В «Иване» Бизе еще только нащупывает свою индивидуальность. В музыке «Грозного» слышны мотивы, приемы Гуно, **Верди**, **Берлиоза**, **Беллини** и т.д. Нельзя сказать, что предложенный сюжет был особенно близок автору. В то же время он любил экзотику.

Для француза Россия, тем более, XVI века и Кавказ не менее экзотичны, чем Цейлон в «Искателях жемчуга», условный Восток в «Джамиле» и даже Шотландия XIV века («Пертская красавица»).

Оскорбленный двумя театрами, пылкий Бизе больше не возвращался к партитуре. Она, несомненно, была полной и содержала пять, хотя и коротких, актов. Возможно, он ее и сжег, но предыдущий, неполный вариант, сохранила вдова. После смерти ее второго мужа Эмиля Штрауса (1929), оставшиеся рукописи Бизе были переданы в Парижскую консерваторию душеприказчиком Штрауса. В 1943 г. «Иван Грозный» («Ivan le Terrible») был впервые исполнен в концерте (Театр на бульваре Капуцинок). Только в 1950 г. партитуру издали под названием «**Иван IV**», чтобы не путать с оперой **Рауля Гинсбурга** «Иван Грозный» и балетом на музыку **Николая Римского-Корсакова** (из «Псковитянки»). В дальнейшем опера ставилась в Германии, Швейцарии, во Франции (Большой театр Бордо, 1951), с большими купюрами. Более подробно историю мытарств «Грозного» рассказал



«Иван Грозный». Сцена из спектакля. «Санкт-Петербург-опера»

**Николай Савинов** в монографии «**Жорж Бизе**» из серии «**Жизнь замечательных людей**» (М., 2001).

При обращении «Санкт-Петербург-опера» в музей Бордо театр сообщил: у них партитура не сохранилась. Кстати, бордосцы исполняли премьеру в Париже. Только переписка с британским дирижером **Говардом Уильямсом**, подготовившем для медиа-группы ВВС полную версию оперы, позволила получить партитуру. На Галерной ее несколько подреставрировали. Финальную сцену 5-го акта Уильямс дописал по черновикам композитора. Понадобилось еще улаживать дела в Лондоне с авторским правом на редакцию произведения. В Национальной библиотеке Франции имеется только рукописное (сильно правленое) либретто и звукозапись экстракта из оперы, сделанного в 1958 г. на Радио Франции (с участием французских звезд: **Жанин Мишо**, **Мишелем Ру**, **Мишелем Сенешалем** и др.). Эта виниловая пластинка выпущена фирмой «Колумбия». Я слышал запись, и с тех пор мечтал услышать оперу полностью (не говоря уж о том, чтобы увидеть). Голос Жанин Мишо звучал великолепно.

На фестивале в Монпелье «Иван Грозный» был исполнен в концертной версии (1975), и сделана весьма достойная аудиозапись, с которой можно познакомиться на YouTube (Иван — **Джон Нобле**, Мария — **Жанетт Скавотти**). Эта версия партитуры звучит со сцены «Санкт-Петербург-опера». Какой вариант пели в Театре Елисейских полей в 2002 г., мы полностью не знаем, хотя и эта запись во фрагментах тоже доступна. Оперу пели албанка **Инва Мула** (знакомая по записям «Риголетто», «Мирей» и др.), бас-баритон **Людовик Тезье** (он поет во Франции почти всё). Видеозаписей не существует, и Александров предполагает сделать первую, в двух первых составах, закрепив свой приоритет.

Французские либреттисты скроили текст из нескольких традиционных «блоков». Идеальная героиня и ее похищение, некий inferнальный бас, которого укрощают крестом (вспомним сцену на ярмарке с Мефистофелем), коварный предатель (Юрлов), мнимая измена героини, клятва дружбы (на сей раз дует отца с сыном), клятва мести (трио), казнь главных героев, их спасают в последний момент.

Первая встреча Ивана с горной девушкой у источника явно заимствована из «**Девы озера**» Д. Россини.

Разумеется, Иван — тиран и страшными угрозами (убить всех детей черкесского племени) забирает Марию Темрюковну. Мимоходом присоединяет и всю область.

Оперный, почти водевильный, вариант присоединения Кавказа (Кабарды) в истории излагается совсем по-другому: кавказцы хотели спастись от крымских ханов с помощью сильной России. «В июле 1557 года к Ивану IV отправляется новое посольство от верховного князя Кабарды Темрюка — потомка легендарного Инала, родоначальника целого ряда адыгских княжеских фамилий, который, согласно легенде, прибыл на Кавказ из Египта. Русская летопись сообщала об этом визите: «А пришел от братии, от кабаргынских князей Черкасских, от Темрюка да от Тазрюта князя бити челом, чтоб их государь пожаловал, велел им себе служить и в холопстве их учинить...» Именно это посольство и заключенный летом 1557 года военно-политический союз стали точкой отсчета, от которой ведется история Кабарды в составе России. Кабардинские князья брали на себя обязательства всчески содействовать русским войскам на Кавказе... Политический союз России и Кабарды еще более укрепился после женитьбы Ивана Грозного на кабардинской княжне. В 1561 году царь послал к князю Темрюку Идарову сватов. Сватовство увенчалось успехом, и летом в Москву прибыл сын Темрюка, получивший при крещении имя Михаил Черкасский. В жены русскому царю он привез свою сестру по имени Кученей. Вскоре невеста была крещена и получила имя Мария, а 21 августа в Успенском соборе московского Кремля состоялось венчание. К Марии Темрюковне при русском дворе относились настороженно, ее не любили и считали, что она плохо влияет на царя» (подробнее на сайте «Это Кавказ»).

Однако вернемся к опере, названной театром «романтическая фантазия». Несмотря на мгновенное и насильственное завоевание Кавказа, Иван влюблен с первого взгляда, со страстью молодого юноши. Де-

вушка дала ему (гуляющему по горам инкognito) напиток из источника, а он ей вручил горный цветочек. Мария тоже была им поражена в самое сердце, хотя он и скрывал лицо под капюшоном походного плаща.

Далее нам показывают, как интриги, покушения на жизнь царя делают Ивана Грозным. Впрочем, уже в первой кремлевской сцене (2-й акт) звучат «нежные» (действительно, в спектакле так) крики вedomых на казнь. Если выбирать между Иваном и толстым, коварным боярином Юрловым, то мы, конечно, выбираем молодого, стройного красавца Ивана (так в театре).

Фамилия Юрлов встречается в хрониках (отец его получил прозвище Юрло), но реальный Иван Тимофеевич Юрлов уже в 1510 г. уехал в Великое княжество Литовское, никаких козней при дворе Грозного строить не мог. В финале хор, который только что пел славицу Юрлову и проклинал царицу-преступницу, через минуту поет:

*Справедливость!*

*Боже! Храни русскую землю!*

*Да здравствует царь и царица!*

Из либретто Ф.И. Леруа и А. Триана на историчны только Мария Темрюковна, черкесская царевна (Темрюковне даже поставлен памятник в Нальчике), и болельщик Грозного. На момент изображаемых событий девушке было 16 лет. Вся ситуация с насильственным похищением черкесской княжны и преследованием похитителей родными (отцом и братом) выдуманна от начала до конца. Она была честолюбива. В опере Мария (имя при крещении) изображена кротким ангелом. Исторические источники, напротив, отмечают ее жестокость и блудливость. Они стояли друг друга с Иваном. Правда, в основном, безобразничали порознь. Утверждают, будто идея опричнины принадлежит именно Темрюковне. Восемь лет второго брака Грозного были отмечены бесконечными казнями и репрессиями. Неожиданная смерть молодой женщины послужила поводом для новых казней. Иван IV предполагал, что ее отравили. А может быть, и сам от нее забавился. Кстати, первую жену точно от-

равили. Это доказывает современная экс-гумация останков и анализы, обнаружившие ртуть в большом количестве. Царь быстро охладил к хорошенькой черкешенке (кабардинке). В то же время, что за лирическая опера без трогательной лирической героини, жертвы? Даже Кармен, в конечном итоге, оказывается жертвой. Что касается болезни, то кризис в состоянии здоровья Грозного наступил в 1553 г., задолго до свадьбы на Темрюковне, поэтому он не мог упасть в обморок от «несчастной любви» к ней. У Ивана был целый букет болезней: эпилепсия, шизофрения, сифилис. Ко всему прочему, его пользовали английские врачи большими порциями ртути, что увеличивало депрессию, неврастению. Врачей, в основном, представляла английская королева Елизавета, что можно рассматривать как политическую диверсию. И какой русский царь обходился без паранойи?

Но это всё история, тоже не во всем доказательная, а опера и тем более фантастична. Оперу XIX века «меряют» популярными каватинами и дуэтами. В активном концертном репертуаре сохранился, как правило, один номер из каждой оперы Бизе, кроме «Кармен». Как водится, самые удачные вокальные номера принадлежат не главному действующему лицу. В данном случае, это серенада Молодого болгарина (так в тексте либретто) — он начинает 2-й акт в проходе зрительного зала и перед занавесом с неизменной мандолиной в руках — надо ведь дать время для перестановки декораций. Дуэт Марии и Булгарина из 1-го акта тоже хорош, хотя кокетство Марии с молодым человеком не соответствует ее характеристикам («невинная», «строгая»). Этот странный паж Ивана IV (пажи при русском дворе не были приняты) восходит к Урбану из «Гугенотов» и Оскару из «Бала-Маскарада». Музыкальные переключки с «Балом» находят специалисты в «Иване Грозном». Всё же театр существует не для музыковедов. Нормальный зритель не будет отмечать аккорды из «**Лоэнгринга**» Вагнера (конец 1-го действия), беллиниевские ритмы в 4-м действии. А в целом музыка оперы приятна, хотя и не оригинальна. Оркестровкой

Бизе славился уже в молодости. Разумеется, русского в этой опере нет ничего, если не считать несколько слайдов с видами Кремля от сценографа Вячеслава Окунева.

В «Санктъ-Петербургъ-опере» всегда выделялись низкие женские голоса, поэтому запомнилась, в первую очередь, **Лариса Поминова** с ее звонким голосом (Молодой болгарин) и **Кристина Метелица** (сестра Грозного Ольга). Последняя радуется своим глубоким контральто, когда спасает строптивую черкешенку от настырного жениха Ивана. Она (Мария именует ее святой) берет ее под покровительство свое и Бога (финал 2-го акта):

*Царь повелевает на земле,  
А Бог – повсюду.*

Правда, фраза Ольги: «Эта девушка принадлежит Богу!» — выглядит двусмысленно. Так говорят о принятии в монастырь, а речь идет о традиционном переходе царицы-иноверки в христианство. И с музыкальной точки зрения звучащий в этом эпизоде и во время венчания католический орган вряд ли уместен в православной Москве. Но откуда Бизе об этом знать?

Две арии Марии красивы, и сложные колоратурные пассажи первой арии исполнены **Олесей Гордеевой** достойно. Хотя, слушая француженку из аудиозаписи и, особенно, **Ивну Мулу**, понимаешь, что звучание голоса Марии должно быть мягче. Тогда ярче контраст с тремя низкими мужскими голосами (Иван, Темрюк, Юрлов). Ария Марии в кремлевских палатах (3 д.) странно построена. Борения чувства и долга перед родиной («Иван — наш тиран, Иван — господин моего сердца») переходят в арию с драгоценностями, напоминающую легкомысленную «арию с жемчугом» Маргариты из «Фауста». В дальнейшем, кавказская девушка исключительно жалобна во всех ситуациях с братом, мужем и толпой.

Сложность исполнения «Грозного» еще и в том, что он требует двух мощных басов и баса-баритона Юрлова. А сегодня басов дефицит во всем мире. Надо отдать справедливость, Грозный **Юрий Борщев** справляется со своей партией отлично. Он гораздо

лучше, чем французский исполнитель из аудиозаписи в Монпелье, который только рычит. Во втором акте у Ивана есть выгрышная ария (типа «Ратаплана» из «**Силы судьбы**»). Текст ее забавен. Оказывается, Грозный завоевывал земли лишь в поисках новой подруги. Другое дело, роль требует сложной актерской партитуры (свирепость, влюбленность, ревность, безумие). Иван сценический чаще всего красуется, словно участник ансамбля песни и пляски. Правда, Александров определяет жанр оперы как сказка. Я бы добавил: балетная сказка. Отсюда условная танцевальная пластика и у девушек-черкешенок в первом акте, и у «добра молодца» Ивана. Золотой сапожок картинно отставлен, руки в боки. Конечно, не надо играть иссохшего зловещего старичка, но молодого Петра из мюзикла тоже негоже.

С 3-го акта действие скроено по лекалам «хорошо сделанной» французской пьесы. Интрига Юрлова предполагает подставить кавказского патриота. Иван застаёт его с ножом в руках в собственной спальне. Мнимая измена любимой жены заставляет тирана упасть в обморок и впасть в безумие. Из болезни он выходит, как и в «**Набукко**» **Д. Верди**, только к моменту казни жены (в «Набукко» — дочери). Интриган Юрлов покорно вставляет свою шею между кремлевскими зубцами, терпеливо ожидая, пока все споят положенную славицу подлинному царю и палач с медвежьей головой отсечет самозванцу башку. Вопрос о реформах и завоеваниях Грозного в данном случае не встает.

Самая нелепая фигура в опере, как ни странно, — тенор Игорь (черкес!) — **Владислав Мазанкин**. Здесь он не герой-любовник. По обету спасаая Марию, юноша чуть ли не пешком доходит до Кремля с Кавказа. Не знает, как попасть во дворец. Первому встречному выкладывает, что собирается убить царя. Хочет резать собственную сестру, не разобравшись, кто царь; потом ее мужа. И как-то некстати, глупо попадает. Особо красивой арии у него нет. Ариозо «Зачем вы возвращаетесь — воспоминания о горах?» из 3-го акта вряд ли ув-

лечет публику. Темперамент актера скачивается разве что в «трио мести» с отцом и негодяем Юрловым (начало 2-го д.). У Мазанкина (партию должны исполнять еще **Сергей Алещенко** и **Ярамир Низамутдинов**) голос достаточно сильный, но звук резкий, «зажатый». Любопытно, что в финале оперы Игорь, только что выводимый на сцене в деревянном «ошейнике» для пытаемых преступников, через 2 минуты после несостоявшейся казни появляется на балконе с Темрюком по обе стороны от царя, как один из наиболее приближенных к Ивану лиц.

Из низких голосов привлекателен князь Темрюк-**Александр Коряков** (ламентно в 1-м д. и ариетта в 3-м). За пять маленьких действий он проходит стремительную эволюцию от владетеля Кавказских гор, патриота, мстителя до спасителя царя и царедворца. И в каждый конкретный момент князь положителен. Потому что по амплу резонер. Партия сложная, требует большого диапазона голоса. Правда, мелодраматически рыдать после похищения любимой дочери и долго расправлять плачток вряд ли уместно.

Александров в своем театре-бонбоньерке хочет достичь масштаба Мариинского Большого театра. У Бизе, вправду, есть несколько мощных ансамблей в финале каждого действия (а их, напомним, пять). Музыкально они звучат мощно, но на сцене слишком тесно, особенно в 1-м действии (1-й картине), когда смешались девушки, черкесы и русские солдаты. Однако масштабно мыслить не запретишь.

Любя свой камерный театр, режиссер периодически стремится вздохнуть свободно, на более просторной площадке. И не успев отдохнуть после второй премьеры, Александров мчится покорять Астану, ставить национальную казахскую классику «**Алпамыс**» композитора **Е. Рахмадиева**. Там, правда, не царь, а батыр, герой народного эпоса, но батыр — тоже самый-самый.

*Евгений СОКОЛИНСКИЙ*

*Фото с сайта Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии и «Санктъ-Петербургъ-опера»*

# ИСТОРИЯ ОДНОГО СОБЫТИЯ

Постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в Лондонском Королевском театре «Ковент-Гарден»

Это был уникальный спектакль, который соединил двух гениев: **Клаудио Аббадо** и **Андрея Тарковского**. О постановке «**Бориса Годунова**» в одной из передач «**Радио России**» рассказал непосредственный участник работы над спектаклем **Виктор Боровский**. Премьера состоялась в ноябре 1983 года.

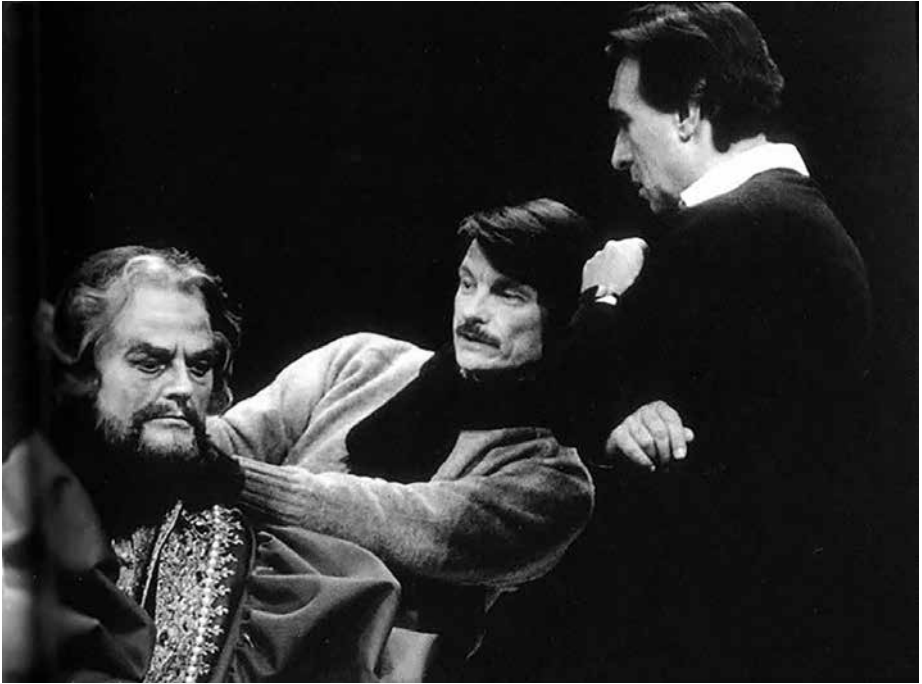
Виктор Боровский, кандидат искусствоведения, преподавал в **Ленинградском Театральном институте**, где читал историю русского драматического театра и вел спецкурс по истории музыкального театра, был одним из очень немногих, кто знал оперу, оперную режиссуру. Его первая профессия — дирижер. В 70-е годы Боровский был известным человеком в Ленинграде, тогда были очень популярны различные лектории, на его лекциях залы всегда были полны, он был первым, кто заново открывал слушателям искусство **Ф.И. Шаляпина** на лекциях-концертах звукозаписи в **Ленинградском Театральном музее**.

В середине 70-х Виктор Боровский был вынужден эмигрировать. Он оказался в **Лондоне** без средств, без связей и почти без английского языка, который в дальнейшем овладел в совершенстве и решил во что бы то ни стало сохранить свою профессию. Это ему удалось. Он стал профессором **Лондонского Университета**, консультантом Клаудио Аббадо при постановке русских опер в разных театрах Европы, написал прекрасные книги о **И. Стравинском**, Шаляпине и о семье **Комиссаржевских**. Последняя была издана на русском языке в **Петербурге**, а в журнале «Страстной бульвар, 10» была опубликована рецензия на эту книгу. Как только стало возможно, Виктор Боровский стал приезжать в Петербург и Москва, стал консультантом у **Валерия Гергиева** в **Мариинском театре**, участвовал в международных научных симпозиумах и т.д.

Но прежде, чем он занял в Лондоне свое достойное место, прошел не один год. Боровский брался за любую работу. Любовь к опере привела его в «**Ковент-Гарден**», куда он устроился курьером. И тут судьба ему улыбнулась. Произошла встреча, которая изменила всю его жизнь.

Рассказывает Виктор Боровский: «Англия — страна очень сложная, в те годы, когда я приехал, русская жизнь, русская культура, русские связи были очень слабые. Для того, чтобы доказать на Западе, что ты можешь работать в театре, что ты знаешь что-то в области оперы, объяснять людям, которые владеют этим миром, что ты будешь им полезен, требуются упрямство и удача. Только через два года произошла встреча, которая изменила мою судьбу. До этого я давал уроки, написал книгу в соавторстве с директором **Лондонского театрального музея графом Александром Павловичем Шуваловым**, она называлась «**Игорь Стравинский на сцене**». Эта книга не то, что открыла мне дорогу, но имя мое прозвучало. Параллельно я работал в «Ковент-Гардене», работа была физическая, и никто не знал, кто я и что я. Я не хотел смущать начальство театра, что, мол, русский профессор носит у них почту. Помоему, в **81-м** году Ковент-Гарден задумал осуществить новую постановку «Бориса Годунова» с художником **Колей Двигубским**, с режиссером **Андреем Тарковским**, который в это время находился на западе, и Клаудио Аббадо, согласившимся дирижировать этим спектаклем. (Спектакль был, естественно, на языке оригинала.)

Исполнителем партии Бориса был назначен **Роберт Ллойд**. Десять лет спустя в **Кировском театре в Ленинграде** (ныне **Мариинский**. — *Примеч. ред.*) восстановили эту постановку, и Ллойд приехал петь Бориса Годунова с русскими певцами. И этот тогда еще неизвестный бас, а сейчас зве-



Репетиция оперы «Борис Годунов» в Ковент-Гарден. Роберт Ллойд (Борис), Андрей Тарковский и дирижер Клаудио Аббадо. Лондон, 1983

зда в оперном мире, разговаривал со мной в столовой театра, пытался выжать из меня сквозь мой ломаный английский какие-то знания о Мусоргском, о Борисе Годунове, о Шаляпине, с клавиром подсаживался: а что это, а что это? Я, размахивая руками, приседая, охая, как зощенковский дворник, каким-то образом пробивался к нему, и Ллойд все это нравилось больше и больше. Английский мой укреплялся, я перестал бояться, что пропускаю артикли или отвечаю не в том времени. И когда пришла пора ставить спектакль, он сказал генеральному директору **Джону Туле**: я хочу работать только с Боровским, он будет готовить со мной эту роль.

Джон Туле, который тогда уже знал мое имя, сказал: ну, конечно, давайте. Я должен был подготовить редакцию оперы, которую они взяли. Аббадо — фанатик Мусоргского. Мне было известно, что до этого он устраивал **Фестиваль Мусоргского**

в **Ла Скала**, где работал над «Борисом Годуновым» с **Ю. Любимовым** и **Д. Боровским**. Но тут он решил, что хочет взять редакцию **Лама**, подробную, почти без купюр, восстановить все, как было у Мусоргского. При имени **Римского-Корсакова** Аббадо бледнел: он считал, что Римский-Корсаков испортил оперу. Назад к Мусоргскому! Я это все восстанавливал, сидели, выбирали куски. Аббадо присылал нам письма — это отрезать, это снять, это сделать в подготовке с Ллойдом. Это было самым трудным для меня. Там была одна фраза, которую Роберт никак не мог спеть: «Чего там дуры-бабы взвыли...» Этот переход от «бы» к «взвы» никак не удавался. Я потратил три недели, не жалея ни сил, ни времени. В комнату, где мы репетировали, вошли Клаудио с Тарковским. Представил. «Начинаем второй акт, пожалуйста». Борис спрашивает у сына Федора: «Чего там дуры-бабы взвыли?» Роберт пропел этот

кусок. Аббадо посмотрел на меня: «Я же посылал Вам письмо, это же вырезано». Мы с Ллойдом вышолзли из комнаты — трехнедельная работа пропала. Оказалось, что все переменялось, а мы про это не знали. Но, как бы то ни было, это были Андрей Арсеньевич Тарковский и Клаудио Аббадо. И работа началась.

Аббадо сидел в Лондоне пять недель, никуда не уезжая, хотя обычно певцы и дирижеры его ранга на месте не сидят. Никто не сидит на одном месте, как когда-то в Советском Союзе. Аббадо сидел, концертов не брал, никуда не летал. Залезал на колосники, проверял, как движется декорация Двигубского, ходил ко мне в класс на занятия с солистами, не пропускал ничего. Все делал, что мог. И мы понимали, что ему это очень важно. И все больше и больше устанавливался контакт между Тарковским и Аббадо. Дирижер был потрясен фильмом «Андрей Рублев», отыскал Тарковского в Италии и привез его в Лондон ставить «Бориса Годунова». Для Андрея Тарковского это была первая в жизни постановка оперы, к сожалению, и последняя. Это было наше счастье и, конечно, были трудности. Он не изучал того, что называется оперная режиссура. Его незнание традиций музыкального театра, незнание особенностей психики оперных певцов, незнание того, что есть традиционное в оперном театре, приводило иногда к чудовищным конфликтам, когда певцы кричали: «Не будем, не хотим, надоело, что такое, что же он не понимает — мы так не можем!» При этом Тарковский открывал вещи, которые интересным и талантливым исполнителям нравились. Постепенно конфликт исчезал, подменяясь, если угодно, каким-то вызовом, неизвестным силам, о которых певцы и сами не знали, на что способны.

В отличие от советского музыкального театра, где была постоянная труппа, где, например, в Большом театре можно было, не жалея средств, репетировать новый спектакль полтора года, платило государство, спектакли шли годами, в Ковент-Гардене как в любом западном театре —

пять, семь, максимум, девять спектаклей и все разлетались. Для нового спектакля создавалась новая труппа. Спектакль ставился быстро: три, четыре недели, пять считалось уже очень много. Причем, с репетиций певцы исчезали: где-то споют, возвращаются. Поэтому привычки к углубленной работе, к анализу не было. Профессионализм высок, лепят быстро, как в ресторане — съели новое блюдо и пошли дальше. Тарковский ничего этого не знал и знать не хотел. У директора театра глаза лезли на лоб, деньги таяли. Андрюша топил комнату с открытой форточкой, ничего знать не желал, требовал еще репетиций, еще поправок, требовал от Двигубского того или другого. Аббадо, который говорил, что ему нужны оркестровые репетиции и музыкальные поправки, порой тоже мотал головой, как привязанный бычок, но ничего не выходило. Тарковский делал по-своему, и были моменты, когда открывалось то, что мы знаем теперь под именем Тарковского. Он шел логикой фильма, он видел сцену как кинокадр, он располагал всё так, чтобы можно было снять. И этот его кинематографический подход уникально вдруг совпал с тем, что звучало в партитуре Мусоргского, на что отвечали ему певцы.

... Полутемная сцена, длинный помост, уходящий куда-то вверх. Пимен с Григорием где-то совсем наверху. Маленькая лампадка, которая почти не освещает сцену. Светом он действовал очень тонко. Меняя свет, менял настроение сцены, менял психологическое состояние, в которое втягивал зрителя. В тот момент, когда действие разворачивалось, он редко применял подвижные мизансцены, редко требовал от певцов резких перемещений, наоборот, они замирали, как в его фильмах неожиданно замирают в кадре и стоят, — как лошадь стоит в «Ностальгии» двадцать минут, как собака стоит. Вот эти замершие кадры, замедленная музыка создавали ощущение возникавшего русского ужаса. Тихо подпевал гобой первую тему, и началась опера. Это было пушкинское, дух предков. Сцена была мощная. Когда шла





«Борис Годунов». Борис — Р. Ллойд

сцена «Под Кромами», было движение, был крик. Он заставил западного зрителя, не знающего языка, незнакомого всерьез с тяжелой, трудной музыкой Мусоргского, взволноваться, принять этот спектакль. «Борис Годунов» имел громадный успех именно потому, что Тарковский и Аббадо договорились о чем-то «негласно». Вряд ли была у них твердая теория. Мне казалось, что Тарковский шел по наитию, я не думаю, что он шел с готовым планом. Он, вообще, поначалу ходил по театру с либретто в руках, пока я ему не сказал: ты возьми клавир подмышку, неудобно, певцы вокруг шлятся. Оказалось потом, что он и музыку знает и чувствует, и пропевает точно, и спрашивает все время, то к Аббадо, то ко мне подойдет: а вот это как звучит? И каким-то странным чутьем перерабатывал всё. И получалось, что он не иллю-

стрирует и не насилует музыку, а каким-то образом выстраивает свой видеоряд, который имеет касательство к тому, что Аббадо делал в оркестре, а певцы на сцене. Это была очень любопытная работа.

Работая потом с Аббадо в разных театрах над «Борисом Годуновым», я такого не видел. Не потому, что я абсолютно понимаю, что Тарковский тогда делал, и не потому, что я считаю его выдающимся оперным режиссером, а потому, что этот спектакль был поставлен уникальной художественной индивидуальностью. Бывают такие люди, которые войдут в комнату, скажут «здравствуйте», и это совершенно другое значение приобретает, вот так было с Тарковским. Так было, когда он ходил по театру: заходит на сцену, разговаривает с певцами, размахивает руками, делает какие-то волшебные перемещения. Че-

ловека, ни на кого не похожий, никому не равный, сам по себе. И унесший это все в могилу... Для меня этот спектакль остался таким памятным, таким близким и таким трогательным по сей день. Этот спектакль снят на видео, его можно посмотреть».

### **P.S**

Нет уже на свете ни Клаудио Аббадо, ни Андрея Тарковского, ни Виктора Боровского. К сожалению, великий дирижер Клаудио Аббадо больше не встретился с великим режиссером Андреем Тарковским, который никогда больше опер не ставил. Но для выдающегося специалиста в области мирового и русского оперного театра Виктора Боровского встреча с Клаудио Аббадо изменила всю его жизнь. Она оказалась очень важной и для итальянского дирижера. С этого момента без Виктора Боровского он не ставил ни одной русской оперы, не делал ни одной записи русской музыки. Когда этот рассказ В. Боровского о себе и о судьбоносной постановке «Бориса Годунова» в Лондоне записывался на радио, я не могла не спросить его о ставшей постоянной работе с Клаудио Аббадо. Как и почему это происходило?

**В.Б.:** Ведь никому из наших режиссеров или дирижеров не приходит в голову, ставя Верди, выписать из Италии человека, который знает итальянскую оперу, знает, как должно звучать итальянское слово в опере (у нас теперь опера тоже ставится на языке оригинала), чтобы он сидел рядом, работал с хором, солистами. Это только Аббадо такой безумец? Отчасти, да. Он считает, что, поскольку он по-русски не говорит, а уважение к русской музыке, к русской культуре у него громадное, и знает он ее потрясающе, считает, что ему нужен человек, который как тень сидит за его спиной. Иногда он делает всё сам, не спрашивает ничего, это не то, что я ему подсказываю, упаси боже. Но в какие-то минуты он поворачивается и спрашивает: как и что. Я же делаю свою работу с хором, с солистами, иногда с режиссерами. Это называется художественный консультант. Потом всё сходится — его работа и моя. В мои обязанности

входит, чтобы это была русская опера, чтобы не было «клюквы». Это сложно. Иногда режиссер, который придумал концепцию, от нее отступить не хочет, она ему нравится. И скажешь ему: так не бывает, так нельзя и по традиции культурной неверно, и по смыслу неверно. Порой получается убедить, порой нет. Тогда обращаешься к Клаудио, он всегда мой союзник. На конфликт идти не хочется, у всех амбиции, нервы, скандал не всегда нужен. То, что Аббадо регулярно возит меня с собой, видимо, происходит от того, что ему нужен покой и это — его уважение к русской культуре.

В крупных театрах Европы сидят на зарплате люди, которые называются странно — языковый тренер. Это люди с музыкальным образованием, которые должны сидеть к роялю и заниматься с певцами и хором соединением иностранного языка и музыкальной фразы, поскольку ты не можешь заставить певца выучить язык без музыкальной интонации. Невозможно сказать певцу: «Скорбит душа. Какой-то страх невольный...», — ты должен ему пропеть и сыграть. Когда они уже на сцене, а ты в зале, если ты ему подсказешь текст, он не узнает его, он его узнает только с мелодией, когда ты его пропеваешь. Поэтому для нашей профессии нужно оперу выучить наизусть. Никто ждать не будет: ты останавливаешь фразу и пропеваешь сходу там, где ты хочешь певца поправить. Так в оперных театрах Европы — в Вене, в Ковент-Гардене, в США в Метрополитен Опера происходит, там есть такие профессии. Ведь приезжают певцы разных национальностей с разным знанием иностранных языков. Это касается консультации для режиссеров, это уже зависит от самого режиссера, тут, конечно, человеческие комплексы вступают в действие: один режиссер хочет проконсультироваться и не боится; иной считает, что ему все известно, и нет необходимости обращаться за консультацией. Клаудио в этом смысле — исключение».

*Мая РОМАНОВА*

*Фото из открытых источников в Интернете*

## КЕМ ОН СТАЛ

**М**ы познакомились поздно, будучи уже вполне взрослыми людьми, на театральном фестивале «Белая вежа» в Бресте. К тому времени я хорошо знала и любила не только фильм «Белые росы», сценарий к которому написал этот известный драматург, но видела в разных театрах страны спектакли по его пьесам, где главными темами были Великая Отечественная война и история его родины, Белоруссии. Незнакомый драматург казался человеком очень серьезным и даже мрачноватым.

А оказался — совсем другим.

**Алексей Дударев**, со дня кончины которого не минуло еще сорока дней, с первой же встречи открылся как человек, о ком кто-то очень точно сказал: «мастер простых, жизненных историй, от которых перехватывает дыхание». Он и сам был простым, лишенным пафоса, самоуверенности, намек на «звездность», которой на самом деле обладал не только в родной республике, но и далеко за ее пределами. С ним было легко говорить на самые разные темы, мы с первой же встречи ощутили себя не просто ровесниками, родившимися, к тому же, под созвездием Близнецов, но людьми, как говорят, «одной группы крови».

Чаще случается, что люди одного поколения, выросшие в одно время, под влиянием и давлением жизненных и общественных обстоятельств, всякого рода перемен, начинают думать и воспринимать окружающее и окружающих почти полярно. И отдаляются друг от друга те, кто был близок и дружен. А бывает, что люди находят друг друга, переступив серьезный возрастной порог, и долгие годы общаются на одном языке, понимая друг друга с полуслова.

Почему Алексей Дударев был так прочно привязан к теме войны? Он говорил об этом не единожды в интервью, в наших разговорах и, наверняка, в беседах с самыми разными людьми. Вот так ответил на один из вопросов корреспондента несколько лет назад: «Цели у творчества не бывает, бывает



Алексей Дударев

только само творчество. Высказывание самого себя — это, наверно, и есть цель. Да, в основном я пишу на военную тему. Почему? Тема Великой Отечественной войны в республике — незаживающая рана, каждый третий белорус погиб. Это наш крест. Мы все этот крест на себе несем. И не важно, легкая вам судьба выпала или тяжелая. За удачливой и безоблачной жизнью всегда угадывается более тяжелый крест, чем даже у тех, кого рок не раз заставлял страдать. У меня одно желание: хотя бы выполнить задачу-минимум, не ухудшить свою душу, с которой я пришел в этот мир. Хотя бы чуточку ее улучшить. Это и есть пронести свой крест достойно. Мой крест — мои произведения... Я и сборник избранных пьес назвал «Крест». Писал на основе рассказов отца, других фронтовиков, тех, кто был в плену, в партизанах, а также матери, бабушки и сестер, живших под оккупацией, испытавших долю беженцев. Также «пропускал через се-



К. Лавров и Г.А. Товстоногов на генеральной репетиции спектакля «Рядовые». 1985

бя» лучшую литературу о войне — произведение В. Быкова, — я горд, что довелось с ним общаться, — А. Адамовича и Я. Брыля».

В разных, удаленных друг от друга местах росли мы, но видели одно: однополчан, которые приходили к нашим отцам, прошедшим войну «от звонка до звонка»; безногих инвалидов, передвигавшихся по улицам на подставках с «утюгами» в руках; воспоминания о сожженных в избах белорусских деревень и местечек мирных стариков и детей. Мой отец, как и Дударев, был родом с **Витебщины**, где сгорели в одной из изб и его родители. И на наши детские вопросы о том, что такое война, ответы получали одинаковые: «Вот этот полуразрушенный дом... вот этот человек с «утюгами»... вот этот человек, с которым мы четыре года делили грань между жизнью и смертью... вырастешь... — узнаешь».

Мы выросли, начали читать подоспевшую к этому времени великую «лейтенантскую прозу», общаться с теми, кто знал все на собственном опыте. И это осталось навсегда. Не могло не стать незаживающей раной для такого человека, как Алексей Дударев, по праву называвшийся живым классиком белорусской литературы еще задол-

го до того, как вышел мгновенно полюбившийся зрителям фильм **Игоря Добролюбова** «Белые росы» по сценарию Дударева с **Всеволодом Санаевым, Стефанией Станютой, Николаем Караченцовым, Галиной Польских, Борисом Новиковым**.

Не знаю, так ли это, но, кажется, именно такой сценарий, бытовая история о переселении деревенских обитателей в многоэтажный дом, полная юмора, но и драматизма запутанных человеческих отношений, привлекла к молодому драматургу внимание театральных режиссеров. 80-е годы прошли для многих театров страны под знаком пьес **«Вечер», «Порог», «Свалка», «Рядовые»**. Спектакли были разные, ставили их режиссеры от **Георгия Александровича Товстоногова** до начинающих, но в той или иной мере в каждом из них хотя бы на мгновения возникало то, что было для Алексея Дударева самым главным. В довольно давнем интервью на вопрос: в чем же секрет его творчества? — он отвечал, что нет никакого секрета, а есть искренность, жизненность, проникновенность, эмоциональность. «Иногда замечаю, что люди в зале не скрывают слез. А чтобы вызвать эмоции, нужно проникнуть в душу. Это ценно в любые времена».



«Вечер». Сцена из спектакля. Забайкальский краевой драматический театр. 2004

Алексей Дударев искренне и эмоционально говорил о себе, о чувствах и мыслях, которые не умерли в людях его поколения, а в последующие перешли хотя бы частично, хотя бы на уровне неосознанной генетической памяти, от которой не свободен никто, даже те, кто не ведает этого. Потому так важно пробудить эти корешки, которые ушли глубоко под землю и ждут момента прорастить осегающей веточкой прошлого, подарившего тебе будущее. Он свято верил в то, что рано или поздно «слово отзовется». И то ли в шутку, то ли всерьез говорил всего каких-то пять-шесть лет назад в интервью **Ольге Максимовой**: «Хотя кто-то считает, что пишу сказки. Ну и пожалуйста! Я вообще думаю, что лучше жанра, чем сказка, человечество еще не придумало. И не придумает».

А как иначе? Ведь он был наследником тех, кто искренне считал, что рожден, «чтоб сказку сделать былью»...

В 35 лет Алексей Дударев получил **Государственную премию СССР**, и это казалось так же невероятно, как и естественно. Кроме творчества всегда был деятельно занят в общественной жизни Белоруссии: в 1987 году стал **секретарем Союза театральных деятелей БССР**, в 1992 году его выбрали пред-

**седателем** Белорусского союза театральных деятелей, и он оставался на этом посту три десятилетия. Возглавлял солидный белорусский журнал «**Мастацтва**». С 2003 по 2013 год был художественным руководителем **Драматического театра Белорусской армии**, в котором не только ставились его пьесы, но и сам он порой выходил на сцену, вспоминая годы своего актерского прошлого.

Алексей Дударев человек покоряющего обаяния, умный, светлый, не отступающий от своих нравственных ориентиров ни под каким давлением. Но при этом не только казался, но был деликатным, мягким, человечным, наделенным чувством юмора и самоиронией. Наш общий близкий приятель рассказал, что в тот момент, когда пьесы Дударева одна за другой начали ставиться в разных театрах, он помечал на карте СССР красными флажками, где они идут, и однажды прокомментировал это словами: «Я продвинулся по территории СССР значительно дальше, чем Гитлер...»

В последние годы Дударев болел, мы общались редко, но неожиданно судьба преподнесла щедрый подарок: пьесе «**Не покидай меня**» опубликовали в журнале СТД РФ «**Иные берега**» после того, как спектакль **Драматиче-**



«Не покидай меня». Аля Ладысева — Е. Конурина, Ядвига Гурская — И. Чеботаева, Зина Батын — Е. Соловьева. Самарский академический драматический театр им. М. Горького

ческого театра Белорусской армии был показан в программе фестиваля «Соотечественники» в Саранске. Оценили пьесу немногие, говорили, что она слишком напоминает «А зори здесь тихие» Бориса Васильева по содержанию. Это не так: да, схожими оказывалась ситуация девушек-разведчиц, не понимающих, к чему их готовят; так же погибли они, но разве в этом дело?.. Пьеса была написана и глубоко прочувствована человеком другого поколения, не прошедшим войну, но по рассказам, воспоминаниям, послевоенному детству в Витебщине ощущавшим постоянно ее боль и ужас.

Спустя годы журнал, в котором была опубликована пьеса, попался на глаза режиссеру, художественному руководителю Самарского академического драматического театра им. М. Горького Валерию Гришко. Наш с Дударевым ровесник, сын офицера, прошедшего Великую Отечественную, он обладал тем же генетическим кодом и не мог не поставить глубоко волнующий, до слез трогательный спектакль. Премьера совпала с датой Победы в пандемию — ее показали по самарскому телевидению и вы-

ложили в Интернет с вступительным словом режиссера. Валерий Гришко говорил о своем отце, о детстве и духовном родстве со многими из тех, кто родился спустя несколько лет после окончания войны, и — о необходимости помнить о прошедших этот ад, питая эмоциональными чувствами благодарную память...

Валерия Гришко не стало 12 мая 2022 года. 27 февраля 2023-го ушел из жизни Алексей Дударев. Они дружили недолго, но прочно. А для меня были дорогими и близкими людьми не только в общении, но в мыслях о том, что они где-то рядом. Может быть, и потому еще, что Дударев говорил о себе, а оказалось, о нас и о тех, кто есть, непременно есть где-то: «Я всегда любил жить в придуманном мире. В прошлом, в истории, в фантазиях. Это не есть хорошо — нормальный человек привязан к реальности. Однако именно это помогло мне стать тем, кем я стал».

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из открытых источников в Интернете и архива Самарского отделения СТД РФ

## «МИРА И ГОРЯ МИМО...»

К 85-летию со дня рождения Рудольфа Нуреева

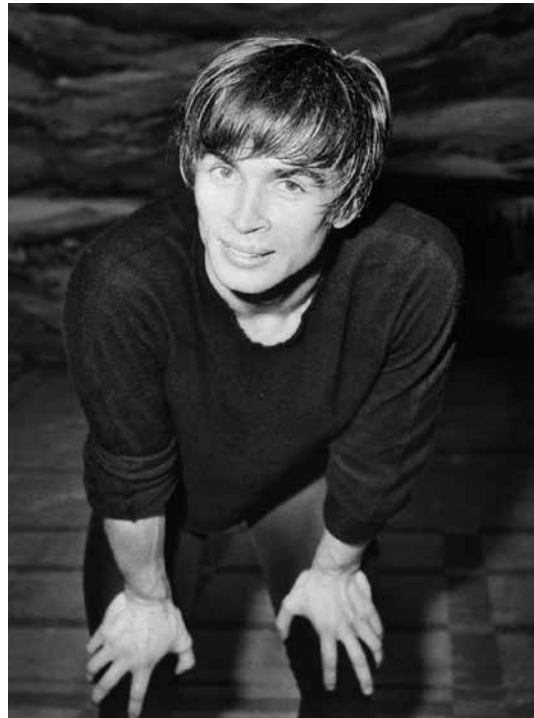
**В** средней школе Уфы, где он учился и подступался к балетной азбуке, его называли побирушкой и ходячим скандалом. В **Ленинградском хореографическом училище**, куда поступил в 17 лет и за три года освоил грамоту академического танца, — выскочкой и деревенщиной. А он упрямо твердил, что станет первым танцовщиком мира. Первый сольный выход на сцену — в **«Журавлиной песне» Загира Исмагилова и Льва Степанова**, созданной **Ниней Анисимовой** на основе народного эпоса, — в 1955-м, во время Декады Башкирского искусства в Москве. Последний — в Ленинграде, в **«Сильфиде» Хермана Левенскольда** — в 1989-м, когда главный балетмейстер **Театра имени Кирова Олег Виноградов** организовал его двухдневную гастроль. Потом — Казань, родина матери, **Фариды Нуреевой**: здесь «выскачка» встал за дирижерский пульт и, благословенный **Гербертом фон Караяном** и **Леонардом Бернштайном** на новом поприще, продирижировал **«Щелкунчиком» Чайковского** в **Театре имени Мусы Джалиля** и сюжетой из балета **«Ромео и Джульетта» Прокофьева** — в филармонии.

Три города в судьбе «неистового Руди» — Уфа, Ленинград и Казань — значили не меньше, чем все мировые театральные столицы, покой которых он будоражил своим танцем, своими постановками, своими гениальными озарениями в вымышленном мире на сцене и показной бравадой в мире реальном. Кажется, тайна его творчества и состояла в этом «двоемирии»: жизни бытовой, повседневной и жизни воображаемой, фантазийной. Поэзия и проза, мечта и действительность, сценические подмостки и городские тротуары разделялись, как утро и вечер, как день и ночь. Рефлектирующий романтик уживался в нем с откровенным хулиганом. Аристократ — с парвеню. Художник —

с вандалом. Первый танцовщик мира — с банальным выскочкой, то и дело лезшим на рожон.

Он не любил приютов, предпочитал дорогу. Родился в поезде и презирал остановки. В Уфе мальчишкой взбирался на высокий холм, чтобы оттуда «проводить» железнодорожные составы, мысленно отправляясь с ними в неведомый путь. Повзрослев и пощупав королевской поступи мостки самого того что ни на есть Императорского театра — **Мариинского** — Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова, любил запереться в комнате, включить Бранденбургский концерт Баха и, усевшись на пол, возить по

Рудольф Нуреев





*Рудольф Нуреев*

*Рудольф Нуреев и Марго Фонтейн*





нему игрушечный паровозик. На гастролях в Париже, откуда не вернулся в СССР, купил себе детскую железную дорогу и ткани для сценических костюмов. Чемодан улетел, он — остался. Мир детства и мир театра, пожалуй, единственно уживались в нем гармонически, любые другие — вступали в неколебимый спор.

Ребенок не думает о политике, артист думает о ролях. Он не был диссидентом, когда в 1961-м спонтанно принял решение остаться в Европе после своих первых триумфальных гастролей. Жадно хотел танцевать. Все и сразу. Сравнивал с собой птицей, которая должна летать и видеть сады соседей, чтобы, вернувшись, рассказать об увиденном дома. Прыжок и полет прорастали в его сознании из детства, из впечатлений семилетнего мальчишки, впервые попавшего в театр на балет «Журавлиная песнь»: «Что-то зажглось во мне, что-то особенное, очень личное. Что-то случилось со мной, меня унесло далеко от того жалкого мира, в котором я жил, прямо на небеса. С того момента, как я попал в это волшебное место, мне показалось, что я действительно покинул реальный мир и родился вновь где-то далеко от всего, что я знал, во сне, который разыгрывается для меня одного... Я не мог произнести ни единого слова».

Он оказывался центром притяжения «во сне» под огнями рампы и оставался одиноким в «жалком мире» реальности. Занавес разделял бытие надвое: на маскарад и на убежище. Царить на сцене в карнавальном вихре сверкающих рас и прятаться в гостиничном номере между перелетами и переездами из одного театра в другой — было для него состоянием привычным и желанным, но часто маскарад и убежище путались местами. Тогда он «затихал» в лучах софитов, открывался без остатка перед зрительным залом — как на исповеди, а после забывался в ночном угаре: «у маски ни души, ни звания нет, — есть тело». Публичность и одиночество, вступающая в спор, лишали приюта душу, и он, зная это, скрывал страдания за бесконечными эскападами и безостановочным тан-



Рудольф Нуриев

цем — одновременно. Птица летела к солнцу, чтобы опалить крылья.

Вечный странник, путешественник, пилигрим, он всегда думал о своих истоках, и в постоянных перемещениях по Белому свету, танцую один спектакль за другим (в 1975-м — 300 за 12 месяцев), свободно дышал лишь на балетном подиуме — там, где не стеснялся обнажить себя до последнего нерва, излить одинокую душу, сказать о себе все. Его реальной жизнью стал театр: там он жил свободным, искренним, счастливым. Тогда как везде, кроме сцены, носил маску и прятал себя, настоящего, от других. Будто про него, «летающего татарина», «Чингисхана балета», написал **Иосиф Бродский**:

*Мимо кристаллиц и каплиц,  
мимо храмов и баров,  
мимо шикарных кладбищ,  
мимо больших базаров,  
мира и горя мимо,*



Рудольф Нуреев

*мимо Мекки и Рима,  
синим солнцем палимы,  
идут по земле пилигримы...  
...За ними ноют пустыни,  
вспыхивают зарницы,  
звезды встают над ними,  
и хрипло кричат им птицы:  
что мир останется прежним,  
да, останется прежним,  
ослепительно снежным,  
и сомнительно нежным,  
мир останется лживым,  
мир останется вечным,*

*может быть, постижимым,  
но все-таки бесконечным...*

Бесконечность вольного пути художника, постижение мира и себя в нем — вот что не заслоняет во времени имени Нуреева. «В каждом, кто выйдет на сцену после меня, будет жить частичка меня», — эти его слова поистине пророческие.

Сергей КОРОБКОВ

Фото из открытых источников

Издано при поддержке  
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10**

**№ 7–257/2023**

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 № 6-256/2023



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

«Фредерик, или Бульвар преступлений»  
в Самарском академическом театре драмы им. М. Горького  
«Отелло» в Чеченском государственном драматическом  
театре им. Х. Нурадилова

## ФЕСТИВАЛИ

XXIV Брянцевский фестиваль детских  
театральных коллективов

## ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Дядя Ваня» в МХТ им. А.П. Чехова

## ГОСТИ МОСКВЫ

Альметьевский татарский государственный драматический  
театр и Мирнинский театр Республики Саха (Якутия)

## ВСПОМИНАЯ

Юрия Яковлева

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

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