

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-276/2025



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

В последние числа февраля в Москву пришли солнечные дни, запахло весной. Это не может не радовать, потому что весна всегда несет с собой пробуждение — мыслей, чувств, надежд, фантазий. И наш журнал старается поддерживать это настроение.

В февральском номере «Страстного бульвара, 10» читатели узнают о жизни театральной России, о премьерах, событиях, героях публикаций из разных точек страны. Все они служат верой и правдой своим коллективам, умножая славу актерского братства российской провинции, богатой талантами.

Два материала посвящены важной дате — 150-летию со дня рождения великого Мастера Василия Ивановича Качалова. Невозможно было не вспомнить и о выдающемся собирателе, создателе Музея, прославленного во всем мире — Алексее Александровиче Бахрушине, чей 160-летний юбилей мы отметили 12 февраля.

Гостем редакции журнала стала композитор Резеда Ахиярова, автор музыки оперы «Сююмбике», открывавшей в нынешнем году Шаяпинский музыкальный фестиваль в Казани; музыкальному театру посвящен и материал о юбилейном вечере основателя Камерного театра «Санкт-Петербург Опера» Юрия Александрова.

Много интересного произошло за прошедшие месяцы наступившего года, но еще больше ждет нас впереди — фестивали, премьеры, лаборатории, мастер-классы.

В «Страстном бульваре, 10» расширяется круг авторов, среди которых не только опытные мастера, но и студенты театроведческого факультета ГИТИСа, — молодая смена набирает силы, и мы готовы всегда помочь ей в этом.

Ждем настоящей весны! Пусть она принесет всем добро и свет!



Ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ



На обложке: «Анджело. Игра в бесконечность» в Губкинском театре для детей и молодежи

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

150-летие В.И. Качалова.
Н. Кузнецова

2

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Резеда Ахиярова
(Казань). Л. Лаврова

64

МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ

«POLVERONE
(Солнечная пыль)»
в Большом театре кукол.
(Санкт-Петербург) Т. Ткач

128

В РОССИИ

Владимир.

А. Овсянникова-Мелентьева
Губкин. Н. Почернина
Курск. К. Чекалёва
Тамбов. М. Матюшина
Ульяновск. С. Гогин
Якутск. В. Фёдорова

6
10
15
21
24
31

ЛИЦА

Владимир Рецетпер

(Санкт-Петербург).
М. Романова
Алина Покровская
(Москва). Е. Глебова
Сергей Кабайло
(Нижний Новгород). К. Золина

69
76

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО

Ю.А. Бахрушин.
Воспоминания.
К. Алексеева

134

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Вишневый сад»

(Театр «Студия театрального
искусства»). Л. Лебедина

42

«Плохие хорошие»

(Московский драматический
театр имени А.С. Пушкина).

В. Фёдорова

45

«Соборяне»

(Московский драматический
театр имени Н.В. Гоголя).

М. Пащенко

52

Татьяна Попова

(Орел). М. Филин

90

Янина Дрейлих

(Тольятти). А. Игнашов

95

Юрий Лапшин

(Саратов). И. Крайнова

101

Нелли Галченко

(Орел). М. Филин

107

Алексей Макаров

(Мурманск). О. Чернышёва

111

ГОСТИ МОСКВЫ

Пензенский театр юного
зрителя. Е. Глебова

119

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«На дне»

(Александринский театр).
Ю. Савииковская

58

СОБЫТИЕ

Первая Всероссийская научно-
практическая конференция
«Качаловские чтения»
(Казань). Р. Копылов

159
159

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Центральный академический
театр Российской Армии.
Н. Старосельская

139

МИР МУЗЫКИ

75-летие основателя
Камерного музыкального
театра «Санктъ-Петербургъ
Опера» Юрия Александрова.
А. Матусевич

153

ЮБИЛЕЙ

Ольга Торопова (Ярославль)

62

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Григорий Спектор
(Москва)

159

Геннадий Косарев
(Санкт-Петербург)

159

ЛЕГЕНДА РУССКОГО ТЕАТРА

11 февраля — число, особенно памятное и дорогое для каждого, кто причастен к истории отечественного театра, будь то актерская братия или многочисленные поклонники театрального искусства. В нынешнем году — **150-летие** одной из величайших легенд, **Василия Ивановича КАЧАЛОВА**. Выдающийся мастер, о котором еще в дореволюционной России **Константин Сергеевич Станиславский** говорил, что уступает Качалову в ролях **чеховских** персонажей, ушел из жизни в **1948** году, и сегодня мало найдется тех, кто видел его на сцене **МХАТа**. Но в многочисленных хроникальных сюжетах запечатлен его облик, остались радиозаписи неповторимого голоса, множество воспоминаний о человеке и артисте, мастере художественного слова, которые читаются и перечитываются.

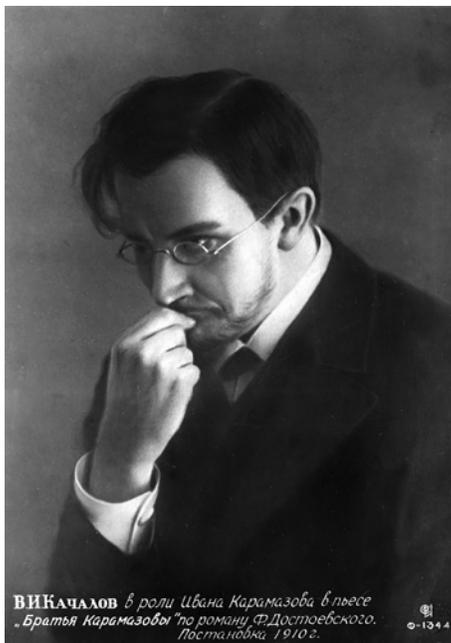
И, как водится, у каждого остается в памяти то, что наиболее близко. Так на всю жизнь запомнилось, уверена, не мне одной, описание известным в ту пору театральным критиком **Юрием Беляевым**

сцены из спектакля начала **1911** года «**Братья Карамазовы**», в котором Качалов играл Ивана: «Это где-то около пекла. В полутьме. Подле экрана, по которому шаркаются странные тени. Качалов читает и, кажется, будто самые паузы посылают ему реплики. В театре тишина. Голос дьявола и голос большой совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются. Я слышал твердый голос Люцифера и слышал другой, слабый, виляющий... И когда этот первый голос замолчал, этот маленький плаксивый голос вдруг заговорил о всечеловеке и приобрел силу и экстаз победного клика».

В этой оценке своеобразно отразилось и было поколеблено мнение **Д.С. Мережковского**, считавшего, что для **Достоевского** не может существовать рампы: есть «система зеркал», где Смердяков отражается в Черте, Черт — в Иване, Иван — в Великом инквизиторе. Судя по описаниям спектакля **Вл.И. Немировича-Данченко** «Братья Карамазовы», именно эта бесконечность отражений и наполняла подтекст роли, бли-

В.И. Качалов





стательно воплощенной Качаловым. И получала все более углубленный смысл много позже, когда спектакль уже не существовал, а Василий Иванович включал эпизод разговора Ивана с Чертом, длившийся более **20 минут**, в свои концертные программы.

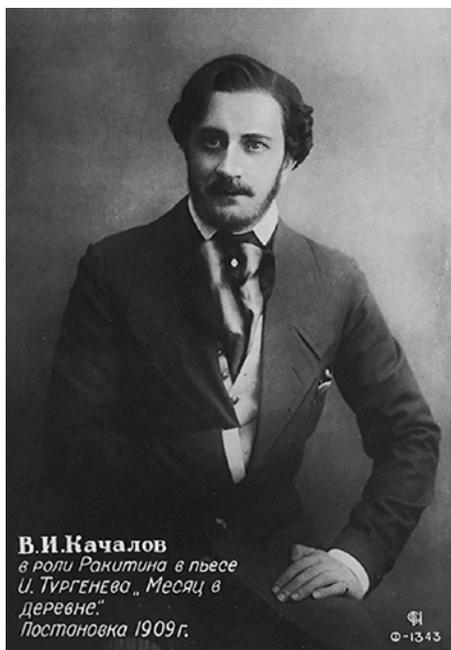
О сильнейшем впечатлении от одного из таких вступлений великого мастера написал в своей книге **«Удивление перед жизнью» Виктор Розов.**

Поколениям 40–50-х годов рождения не посчастливилось видеть Василия Ивановича Качалова на сцене, бывать на его концертах, но осталась щедрая возможность всматриваться в многочисленные портреты, созданные им образы (такие разные, ни в чем не повторяющиеся!), слышать в старых записях этот поистине волшебный голос, в котором влюбляешься не только в тембр, а в красоту и точность каждой интонации, «отделку» каждого слова, заставляющей проникнуться богатством «великого и могучего» нашего родного языка, почти уте-

рянных сегодня, в новом столетии. Как писал **Виталий Виленкин** в книге **«Качалов»**, когда он «выносил на эстраду свой знаменитый «Кошмар Ивана Федоровича», это было не только демонстрацией одного из высших достижений качаловского артистического мастерства, но и продолжением его давнего спора с Достоевским и новой фазой его страстного приятия великого писателя».

Это замечание представляется очень существенным: не было в работе легендарного артиста однажды и навсегда усвоенных и закрепленных мыслей, чувств. Менялось время, события, люди и, осмысливая своих героев, их существование в новых жизненных, общественных, социальных условиях, Василий Иванович Качалов порой пересматривал свое отношение не только к персонажам, но и к их создателям.

Это происходило не со всеми «великими стариками» Московского Художественного театра — вслушиваться, по словам любимого Качаловым Блока, в музы-



ку времени, чутко улавливая меняющиеся ритмы.

... Листаю статьи и воспоминания о Василии Ивановиче Качалове, подолгу рассматриваю фотографии в жизни, в ролях, с близкими ему людьми, коллегами. Любуюсь обликом истинного аристократа духа, невероятным обаянием личности и снова вспоминаю описание из книги В. Виленкина: «Обаяние, как дар особой привлекательности, было у Качалова подлинно **артистическим** даром. Оно скорее лишь сказывалось в его внешнем облике и сценических данных, чем ими определялось. Казалось, что именно для выражения, для проявления какой-то внутренней гармонии даны ему и статность фигуры, и пластичность жеста, и лишенная всякой слащавости мужественная, одухотворенная красота, и этот прославленный во всех возмож-

ных сравнениях голос, пленительный и завораживающий, поражающий своим диапазоном и неисчерпаемым разнообразием красок».

Василия Ивановича Качалова по праву называют легендой. Многочисленная научная и мемуарная литература выразительно запечатлела, может быть, самое главное в его личности и творчестве: неустанность напряженного труда над каждой ролью, поиск соотношения той или иной личности с временем создания конкретного спектакля, будь то пьеса или инсценировка русской или зарубежной классики. Точность воссоздания не просто человека, а характера, попавшего в определенную среду. Личности — непременно крупной, мыслящей, обладающей эмоциональным богатством и тонкими, все вокруг улавливающими чувствами.



„ГОРЕ ОТЪ УМА“ А. С. Грибовова. Моск. Худож. Театр.
Чацкий — В. И. Качалов
Изд. А. А. Горожанкина, Москва.



„У ЖИЗНИ ВЪ ЛАПАХЪ“ КНУТА ГАМСУНА. М. К. Т.
Бастъ—В. И. Качалов.
Изд. А. А. Горожанкина, Москва.

Для молодых актеров это могло бы стать настоящей школой, возможно, началом пути к подлинной, а не сиюминутной славе.

*Когда ты загнан и забит
Людьми, заботой иль тоскою;
Когда под гробовой доскою
Все, что тебя пленяло, спит;
Когда по городской пустыне,
Отчаявшийся и больной,
Ты возвращаешься домой,
И тяжелит ресницы иней, -
Тогда – остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днем ты не постиг...
... Ты все благословишь тогда,
Поняв, что жизнь – безмерно боле,
Чем *quantum satis* Бранда воли,
А мир – прекрасен, как всегда.*

Виленкин пишет, что в минуты одолевавшей тоски Василий Иванович читал этот отрывок из «Возмездия» Александра Блока и часто включал его в свои концертные программы.

Не сделать ли эти строки девизом не только для актеров, а для всех нас?

И в этом будет, быть может, главный урок потомкам Легенды русского театра...

Наталья КУЗНЕЦОВА

Фото из открытых источников в Интернете

ВЛАДИМИР. Гимн подвигу

Во Владимирском академическом театре драмы состоялась премьера монодрамы «Я — русский Солдат», поставленной Яковом Рубиным (он же сценограф и художник по костюмам) по повести Бориса Васильева «В списках не значился» в инсценировке Ольги Гуниной. Спектакль приурочен к 80-летию Победы в Великой Отечественной войне. В роли Николая Плужникова Роберт Непогода.

Сценографическое решение довольно простое, но очень смысловое. В черном кабинете выгородка, обтянутая то ли пленкой, то ли тканью красного цвета с объемной фактурой. Именно в этой фактуре и заключается глубокий смысл. Это — ОБЩАЯ кровеносная система главного героя и... Брестской крепости: «Крепость не пала: она просто истекла кровью. Он — последняя ее капля...» Эта же выгородка обозначает и место дейст-

вия — Брестскую крепость с оплавленной красной кирпичной кладкой после многомесячного противостояния.

Действие начинается как экскурсия. На сцену выходит современный молодой человек в джинсах и кроссовках и начинает свой рассказ: «Историки не любят легенд, но вам непременно расскажут о неизвестном защитнике, которого немцам удалось взять только на десятом месяце войны. На десятом, в апреле 1942 года. Почти год сражался этот человек. Год боев в неизвестности, без соседей слева и справа, без приказов и тылов, без смены и писем из дома. Время не донесло ни его имени, ни звания, но мы знаем, что это был русский солдат».

В неспешном рассказе об этом месте и перечислении исторических фактов и цифр нет эмоциональной оценки, поскольку молодой человек родился намного позже и тех страшных событий, к счастью, не застал. Потому все, о чем он нам рассказыва-

«Я — русский Солдат». Николай Плужников — Р. Непогода



ет, как и для большинства представителей современной молодежи средни легенде (авторы спектакля именно так определили его жанр — легенда). Но ведь легенды на пустом месте не появляются.

И только один предмет сразу вроде «не вписывается» в эту мирную картину — кольчуга. Но уже с первой секунды, когда актер оставляет ее на авансцене, спектакль приобретает некую символичность. Кольчуга — артефакт, который ассоциируется с русскими богатырями. И когда ее фрагменты появятся на солдатской шинели главного героя, он станет тем самым русским Богатырем и Героем, для которого защищать родную землю — не пустые слова, а честь и долг. За полтора часа сценического времени неопытный лейтенант в исполнении Роберта Непогоды становится взрослым Мужчиной, Защитником крепости, Защитником Родины, совершающим Подвиг.

Николай Плужников, с одной стороны, собирательный образ, а с другой — живой, реальный человек, которому свойственно бояться. Да, он испытывает чувство страха и ужаса во время бомбежки, но с каждым днем в нем крепнет единственное правильное решение: прожить как можно дольше и защищать Крепость до последней капли крови. Поэтому на первом плане — Человек и история о том, как оставаться им в любых обстоятельствах. Так в повести Бориса Васильева, так в спектакле владимирцев.

Актер вместе с режиссером рассказывают без лишнего пафоса, просто и честно, о тяжелых испытаниях, которые могут пройти далеко не все. И при этом не переступают ту тонкую грань, за которой так легко скатиться к громким лозунгам или отстраненному пересказу. История Николая Плужникова рассказана Робертом Непогодой искренне и с пониманием сути происходящего. Тут уместно отдать должное режиссеру, поскольку сыграть правдиво то, что никогда не переживал, достаточно сложно (куда легче воспроизводить знакомые эмоции и физические состояния). А потому так важно, чтобы рядом был режиссер, который направит и подскажет, как и

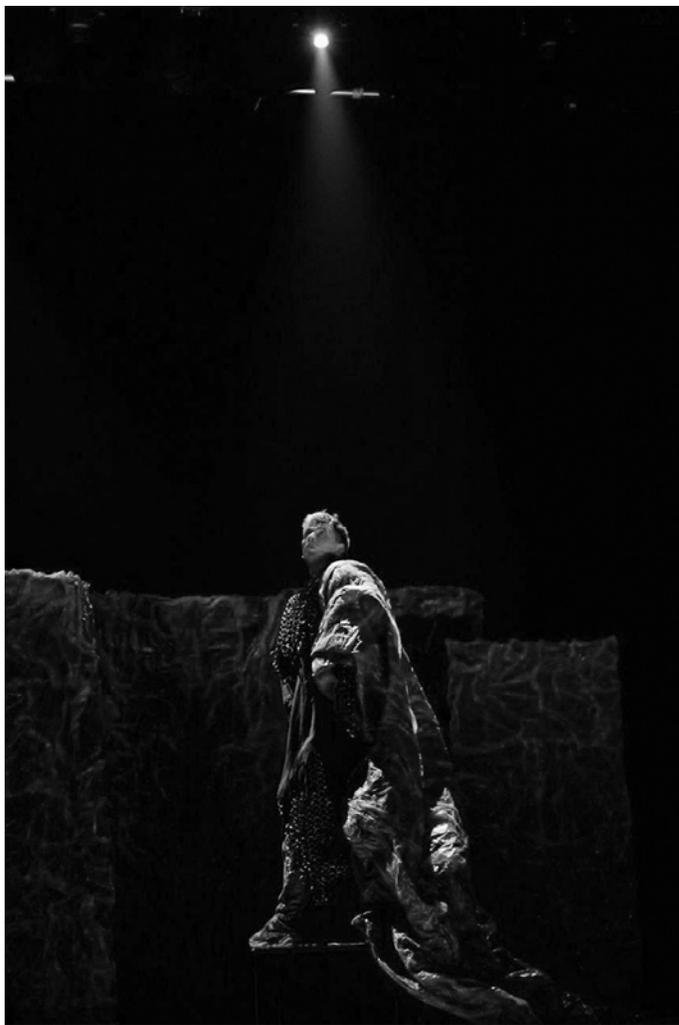


Николай Плужников — Р. Непогода

что нужно сделать, если не хватает профессионального и жизненного опыта, будет вместе с исполнителем искать выразительные средства для передачи нужного физического и психологического состояния. А когда актер — практически ровесник своего героя (Плужникову — 19, Роберту — 25), это важно вдвойне.

Роберт Непогода владеет мастерством перевоплощения, одним движением или интонацией являет перед зрителем других персонажей. И мы видим Сальникова, Миру, Степана Матвеевича, Федорчука...

Спектакль получился очень камерным. В нем нет многоминутных бомбежек, цветных и световых эффектов, которые



*«Я — русский Солдат».
Сцена из спектакля*

очень часто сопровождают постановки, повествующие о Великой Отечественной. Звуковое, шумовое и световое оформление не усиливает эффект трагизма, а «подсвечивает» человеческую драму и события, в водоворот которых попал главный герой.

Это был первый спектакль режиссера Якова Рубина, который я видела. Но даже по одной постановке понятно, что он ничего не бросает на «полуслове». Как

у **А.П. Чехова** — если в первом акте на стене висит ружье, то в последнем оно обязательно должно выстрелить. Яков Рубин всё закольцовывает, возвращая зрителя к началу, протягивая через всю постановку ассоциативную ниточку и «завязывает узелок на память» зрителю только в финале.

Таким «узелком» стала последняя мизансцена — герой закутывается в красную ткань (она же кровеносная система) и про-



Николай Плужников —
Р. Непогода

износит слова о последней капле крови. Так Крепость и ее Защитник становятся одним целым. Памятником.

Для актера эта монодрама первое большое испытание на профессионализм. И не только потому, что это первый моноспектакль в актерской карьере Роберта Непогоды, но еще и потому, что текст Бориса Васильева и события, о которых рассказывается, не терпят фальши.

Для Якова Рубина этот материал особенный, поскольку его отец родом из **Белоруссии**, и в семье есть пропавшие без вести в Великую Отечественную. А лично для меня эта постановка стала гимном Подвигу, Героизму, Патриотизму, Любви к Родине и Русскому Солдату.

Ассоль ОВСЯННИКОВА
Фото Константина ФЕДЯЕВА

ГУБКИН. Что наша жизнь? Игра в бесконечность...

Спектакль «Анджело. Игра в бесконечность» был выпущен в Губкинском театре для детей и молодежи под занавес 2024 года. Года, который был отмечен двумя юбилейными датами: 460-летием Уильяма Шекспира и 225-летием Александра Сергеевича Пушкина. Премьера стала своеобразным приношением двум гениям: главный режиссер Ирина Суханова соединила в спектакле тексты шекспировской трагической комедии «Мера за меру» и написанной по ее мотивам пушкинской поэмы «Анджело».

Вовлечение зрителя в смысловой план спектакля режиссер проводит смело — как шахматная королева, имеющая пра-

во на любой ход. В образе старухи Вечности Ирина Суханова появляется на сцене с монологом о человеке и времени, чтобы затем обернуться нашей современницей, прочесть 77-й сонет Шекспира о немоллимом беге времени, представить зрителю английского барда и солнце русской поэзии, свести их в шахматном поединке, напомнить о том, что оба они любили древнюю игру, поведать историю написания поэмы «Анджело», не принятой современниками и высоко ценимой самим Пушкиным... Некоторая избыточность и перенасыщенность пролога спектакля, конечно, объясняется режиссерским миссионерством Ирины Сухановой: для того, чтобы говорить о важном, ей нужен зри-

«Анджело. Игра в бесконечность». Марианна — В. Коденчук, Анджело — Н. Мантур



тель-собеседник, понимающий историко-литературный контекст спектакля и принимающий ее правила игры.

Интерпретация режиссера не обходит, конечно, такие мотивы «Меры за меру» и «Анджело», как свобода и ответственность, закон и справедливость, власть и личность. Но в большей степени Ирину Суханову интересует вечная война света и тьмы, добра и зла, когда «дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей».

«В мире есть черное и белое, но мы забываем о том, что это есть в каждом из нас, – отмечала режиссер в одном из интервью после премьеры спектакля. – Внутри человека происходит непрерывная борьба. У каждого из нас своя роль на шахматной доске мироздания и у каждого своя функция. Только одержав победу в своей личной партии, человек переходит на другой уровень. Если партия каждого будет разыграна правильно, поменяется мир».

Действие спектакля разворачивается не в пушкинской «Италии счастливой» и не в придуманной Шекспиром Вене, но в некоем условном вневременном пространстве. Сценография **Анны Плаховой** лаконична и образна. Разделенная надвое и расчерченная в шахматную клетку наклонная плоскость, одна часть которой представляет собой лестницу, а другая – крутой скат, для кого-то становится местом восхождения к божественному началу, для кого-то же таит угрозу падения с вершины иерархии. А во чреве вращающегося помоста, словно в нижнем ярусе средневековой мистерии, разворачиваются картины ада: здесь томятся несчастные жертвы лукавого Эроса Клаудио (**Артем Жуков**) и Джульетта (**Ева Васюткина**), здесь обретается не различающий ни добра, ни зла, не боящийся ни бога, ни черта вечный арестант Бернардин (**Евгений Калашников**), здесь цветет вызывающе алым цветом, нагло протягивае руки сквозь прорези в завесе, бесцеремонно хватая и тянет к себе невинность торжествующий грех.



Вечность — И. Суханова

Ирина Суханова komponует тексты таким образом, что «высокий» план спектакля представлен, в основном, пушкинским слогом, а бытовые, фарсовые сцены – языком Шекспира. Притон сводни Переспелы – это нравственное дно человеческого бытия. Городской щеголь Луцио (**Игорь Суханов**) в губкинской версии лишен ореола идеолога распутства (как, впрочем, и способности к сочувствию, побуждающей его помогать Клаудио и Джульетте). Он скорее напоминает лихого бродягу, которому ничего не стоит затеять поножовщину с недалеким констеблем Локтем (**Евгений Калашников**). Сводник Помпей в искрометном исполнении **Виктории Леонтьевой** предстает совершенно беспринципным



Герцог Дук — А. Долбилов

демагогом, нравственно невменяемым существом неопределенного гендера. Ну а сама бандерша в исполнении **Татьяны Куниной** — изящная, красивая, прочувствованно поющая под гитару — воплощение порока под маской эстетизма.

Глядя на разгул низменной стихии, добрый Дук (а в исполнении **Анатолия Долбилова** герцог действительно добр и несколько простодушен в доверии к своим местоблюстителям), сокрушаясь, покидает герцогство:

Моя вина — я дал народу волю!

Тиранством было бы его карать

За то, что я же разрешал им делать:

Ведь не карая, мы уж позволяем.

Появление безупречного слуги закона Анджело (**Назарий Мантур**), тщательно расправляющего петли виселицы, сопровождается выходом старухи Вечности с корзиной, которая потом, полная голов капусты, окажется у Палача (**Сер-**

гей Швырков). Игра принимает зловещий оборот, и Анджело чувствует себя королем положения. Тонкий, словно вытянутый в струну, узкое, бледное лицо аскета, чуть приподнятый подбородок, плотно сжатые губы — Назарий Мантур невероятно органичен в роли фанатика принципа *Dura lex, sed lex*.

Поединок Анджело с Изабеллой (**Полина Прохоренко**) начинается на лестнице: он сверху и свысока смотрит на просятельницу, она, постепенно поднимаясь по ступеням, все более горячо убеждает его проявить милосердие к брату Клаудио, избранного для показательной казни за прелюбодеяние. Анджело смущен страстной проповедью монастырской послушницы, его голос начинает дрожать, кажется, что судорога исказит лицо наместника, наконец, он спускается по лестнице, чтобы быть ближе к Изабелле.



«Анджело. Игра в бесконечность». Сцена из спектакля

В следующей сцене он будет охвачен безумием, не сможет произнести слова молитвы, в мерцании красного света, в дрожащих полотнищах ему будет мерещиться Изабелла в образе ведьмы, будут соблазнять суккубы и инкубы... И не в силах побороть в себе демона Анджело начинает жестокую игру с Изабеллой, преисполняется уверенности в правоте и силе мужских желаний.

Образ, который создает Полина Прохоренко в роли Изабеллы, вызывает ассоциации со средневековыми блаженными. Хрупкая девичья фигурка, тонкие руки, взлетающие к небу, умоляющие, отталкивающие, твердая убежденность в словесном противоборстве с Анджело и в утешении брата, прощение грешника в финале. Страшный нравственный выбор, который предлагается героине — девичья честь или жизнь брата — молодой актрисой прожит на высокой трагедийной ноте.

Острый драматизм, насыщенность разнообразными событиями, широкая амплитуда переживаний сопровождают все первое действие спектакля, которое завершается эффектно и целомудренно решенной пластически сценой ночного свидания Анджело и оставленной им жены Марианны (красивая, чувственная роль **Виктории Коденчук**), заменившей Изабеллу. Второй акт сначала предлагает зрителю счастливую развязку в пушкинской версии, когда возвратившийся на престол герцог Дук, благодаря мольбам Марианны и Изабеллы, проявляет милость к падшему Анджело, а затем подробно показывает те же события в шекспировской трактовке. Пожалуй, это несколько утяжеляет и тормозит действие спектакля, но для режиссерского замысла было важно показать развернутую картину победы милосердия, прощения и христианской любви.



Анджело — Н. Мантур,
Изабелла —
П. Прохоренко

Финал спектакля поставлен Ириной Сухановой впечатляюще. Герои выстраиваются по клеточкам шахматного поля, в мелодическую ткань спектакля, выдержанную **Натальей Арситовой** в традициях западноевропейского мелоса, роковым образом вторгается песня «**Крылья**» группы «**Наутилус Помпилиус**» с рефреном-вопросом: «Где твои крылья, которые нравились мне?» Шекспир и Пушкин пожимают друг другу руки в знак того, что партия

окончилась вничью, изысканный танец актеров, в композиционном центре которого Ирина Суханова взмахивает фалдами плаща, как крыльями, сопровождается аплодисментами зрителей...

Игра окончена. Битва за сердца людей бесконечна.

Наталья ПОЧЕРНИНА
Фото Марины РЕМИЗОВОЙ

КУРСК. Обещание счастья

Новый год в Курском государственном драматическом театре им. А.С. Пушкина начался с премьеры по любимому курским зрителем А.Н. Островскому. Режиссер Вячеслав Сорокин, для которого это уже седьмой спектакль на нашей сцене, выбрал пьесу «Красавец мужчина» — произведение по-прежнему актуальное. К счастью, оно не столь популярно и, следовательно, не отягощено стереотипными ожиданиями. Кроме того, Вячеслав Сорокин меняет жанровую направленность пьесы. Если у драматурга она заявлена как комедия, на курской сцене мы видим мелодраму. Комедийное бережно сохранено режиссером, но оно работает здесь не как исцеляющий смех сквозь слезы, а как антитеза тому, какие ужасающие нравы скрываются за этой веселостью и напускной легкостью суще-

ствования, когда всё можно купить, продать, заложить. Даже человеческую честь.

С экспозиции, с первого движения поворотного круга сразу обращает на себя внимание оформление сцены (художник-постановщик Александр Кузнецов, художник по свету Людмила Лунёва). Белоснежные античные статуи — такие же точеные и «идеальные», какими кажутся представители праздного света: беспрекословно счастливые женщины, красивые мужчины, состоятельные и влиятельные друзья. Очень много прожекторов и пастельных тонов — практически больничная чистота, беспечность, выхоленность, лоск. В этом «стерильном» интерьере обитают товарищи главного героя: Пьер (Александр Аве, Дмитрий Рыжиков) и Жорж (Александр Курицкий, Никита Комягин). Удивительно одинаковые, внутренне пустые,

«Красавец мужчина». Аполлон Окоёмов — М. Тюленёв, Зоя Окоёмова — Е. Цымбал





Зоя Окоёмова — Е. Цымбал, Никандр Семёныч Лупачёв — С. Репин, Аполлинурия Антоновна — Л. Мордовская

одетые и подстриженные по последней моде, буквально синхронизированные. Не личности, но типы. Герои своего времени, которые знают, как неплохо прожить эту жизнь, и максимально пользуются тем, что дала им природа: молодостью, внешностью, манерами. Насколько они хороши, настолько и настораживающи. Очень точно превращаются они из живых людей в декорации, в интерьер летнего клуба. И они уже не праздные моты, а наблюдатели, циничные психологи, а как только подвернется случай — вовремя поданная рука и вовремя предложенный досуг.

На протяжении действия, присматриваясь ко всем четырем исполнителям далеко не главных ролей, мы разрываемся между отвращением, вызванным этими образами, и пристальным интересом к деталям тонкой психологической игры. И, несомненно, бесспорным украшением спектакля становится постоянная спутница молодых завсегдатаев клуба — Певица **Марии Нестеровой**.

Живое и горячее исполнение романсов — это и эпиграфы к сменяющимся сценам, и атмосфера прожигателей жизни, и болезненная грань между страстными чувствами и сокрушительной беспринципностью. Героиня Нестеровой — женщина, которая может глубоко прожить боль и так же глубоко может ее причинять вedomому мужскому сердцу. Это Женщина в максимальном ее эмоциональном проявлении, в совокупности всех чувств, порывов и страданий. Музыкальное оформление **Павла Горбунова**, выбор романсов и аранжировок позволили увести героиню далеко от простого исполнения, сделать «невольным резонером», участницей сценического конфликта.

Таким образом, мелодрама уже с первых минут привлекает нас второстепенными персонажами, убедительностью обстановки, и мы с нетерпением ожидаем появления носителей главного конфликта. Ожидаем долго. Характерная для Островского



Наум Федотыч Лотохин — А. Колобинин, Сосипатра Семёновна — Г. Халецкая

неторопливость завязки здесь, пожалуй, наиболее выражена, чем в других пьесах классика, игравшихся на курской сцене. Первые две сцены — затянувшаяся (абсолютно оправданно) экспозиция, показывающая, с каким обществом мы имеем дело. Классический сюжет воспринимается вне временного потока, ведь пороки и слабости, выведенные в образах, неизменны, а носители их по-прежнему живут среди нас.

Непосредственно активное действие начинается с приезда красавца-мужчины Аполлона Окоёмов (Михаил Тюленёв) и воссоединения после долгой разлуки, как всем кажется, с любимой и любящей супругой Зоей (Елена Цымбал). Нас лишают классической и ожидаемой расставовки «положительный-отрицательный» в этом дуэте. Островский, а за ним и Вячеслав Сорокин, по-новому дают зазвучать мотиву любви и верности. То, что сейчас принято называть абьюзивными отноше-

ниями, очень убедительно изображено Михаилом Тюленёвым.

Аполлон не задумывается о чувствах Зои, стараясь поправить финансовое положение через новый брак, и превращает жизнь — свою и близких — в театр. Он манипулирует супругой, изображая жертву обстоятельств, и одерживает победу. Ничуть не утяжеляющим общую картину символом этой победы становится огромный золотой лавровый венок, на котором балансирует над сценой Окоёмов, ожидающий согласия жены на роковую и оскорбительную для нее аферу. В конце первого действия лавр венчает беспринципного триумфатора. А вот в финале спектакля, подобно возносящемуся ангелу, с великодушно протянутой к Аполлону и будто бы дарующей прощение рукой, в лавровом венке уверенно воспаряет над всем прогневившим окружением Зоя. Воплощение торжествующей нравственности и чистоты (не-



Зоя Окоёмова — Е. Цымбал, Фёдор Петрович Олешунин — Д. Баркалов

изменно правдоподобна в таких образах Елена Цымбал). Отомщенная, и, как она сама говорит, всё равно желающая заплатить любимому супругу за зло добром. Но... Это имитация счастливого финала. Типичное для комедий Островского ощущение благополучной развязки здесь нивелировано, ведь Вячеслав Сорокин ставит мелодраму.

Поначалу складывается впечатление, что героиня Елены проходит некий путь развития, переосмысляет любовь к мужу. Но как в завязке мы не рады ложному счастью Зои, так позже не верим в ее просветление. Финальный монолог героини звучит, казалось бы, выстраданно, но, вслушиваясь в логические акценты, расставленные Еленой Цымбал, мы осознаем, что она не «прощает», а «просит», а в фразе: «Постарайтесь быть порядочным человеком и доставьте мне счастье опять полюбить вас», — уже приняла и полюбила. Непростительная легкомысленность Зои и ее синдром жертвы и дальше бу-

дут мучить ее. И все же положение победительницы, морально поднявшейся над красавцами, игроками, интриганами, кажущееся на этих качелях из лавра таким прочным, тоже обманчиво. Если Аполлон оттолкнет протянутую ему руку, Зоя снова отчаянно сорвется в бездну. Будет ли нам ее жаль — вопрос открытый. Признаться себе в том или ином ответе на него — непростое испытание для зрителя, которое скажет о смотрящем даже больше, чем о главной героине.

Органично работающий с труппой Вячеслав Сорокин, как бы банально ни звучало, снова создает идеальный ансамбль. Женщины, которые стремятся найти свое счастье и, возможно, даже не всегда осознают, как общественные ожидания и навязанные стереотипы влияют на их выбор и стремления, представлены не только Зоей. Это и яркая, прогрессивная Аполлинария Антоновна (**Людмила Мордовская, Наталия Комардина**), вперед комической раскрепощенности которой выводится



Пьер — Д. Рыжиков, Певица — М. Нестерова, Жорж — А. Курицкий

личная драма недолголюбившей в прошлом женщины. Это и эффектная, деятельная, без сомнения эмансипированная Сосипатра Семеновна (**Галина Халецкая, Оксана Бобровская**), эдакий «бог из машины», вершащий правосудие. И очередная жертва Аполлона Сусанна Сергеевна (**Дарья Ковалёва**), которая излечивается быстрее Зои и по-настоящему великолепна не столько в гротескной сцене обмана Оболдуева, сколько в нежных отзывах о своей недавней сопернице Зое.

Когда эти три женщины начинают действовать, события чрезмерно ускоряются и приобретают водевильный характер. Героини с умопомрачительной скоростью либо меняют, либо сбрасывают с других маски. Вячеслав Сорокин точно уравновешивает первое и второе действия, не давая второму преобладающим путем избрать комедию. Вовремя водевильная игра заканчивается, и конфликт вновь становится острее и психологически сложнее. Гротескно смешное, пестрое, неправдоподобное, сме-

няется правдоподобным страшным, разрушительным. Отсюда — и цветовая гамма: небесно-голубая, «чистая» Зоя, сочные наряды Аполлинару и Сосипатры, яркие пятна в наряде притворяющейся Сусанны, обилие корзин с цветами в комнате сестры Лупачёва — и обманчиво светлые наряды, отливающие золотом галстуки и жилеты роковых красавцев-искусителей (художник по костюмам — **Мargarита Рузанова** — несомненный мастер художественного символа и исторической детали).

Мужские образы так же каноничны, но одновременно с этим не скучны. Хорош классический предприимчивый «хищник» Никандр Семеныч Лупачёв (**Юрий Архангельский, Сергей Репин**), «чужими руками загибающий» желаемое, используя Окоёмов. Налицо изношенный развратом, циничный, вкрадчивый — он настоящий демон, но не карикатурный, а реалистичный. Если Аполлон в спектакле — всё же отчасти человек зависимый, одержимый неправильной, извращенной, но привлекатель-



Аполлон Окоёмов — М. Тюленёв, Зоя Окоёмова — Е. Цымбал

ной идеей, то Лупачёв — «окончательный злодей», нравственный преступник.

Находкой спектакля стала роль Олешунина в исполнении **Дмитрия Баркалова**. Актер сосредоточил в герое целый каскад эмоций, которые вызывает ответную реакцию зрителя. В финале мы так и не можем определиться, как смотреть на Федора Петровича: с иронией или с сожалением, усмехнуться от его кратковременной обманчивой победы или посочувствовать. Но самое главное — Дмитрий Баркалов безукоризненно и естественно соблюдает равновесие, заданное режиссером, и Олешунин от действия к действию меняется в соответствии с замыслом спектакля. Показательно, что у артиста в репертуаре есть роли, близкие к данной, но он не прибегает к самоцитированию ни в одной ипостаси Олешунина.

«Классический барин» Лотохин в исполнении **Эдуарда Баранова** и **Андрея Колобинина** создает замечательный, искро-

метный, живой тандем с Сосипатрой Семеновной. Этот ослепительный и гармоничный дуэт тоже является украшением спектакля, воплощением житейской мудрости зрелого поколения, рационального созидательного начала и готовности выковать счастье небезразличных людей своими руками.

Вячеслав Сорокин психологически точно показал эпоху, когда патриархальные ценности устарели, а на первый план вышли умелые и ловкие дельцы, проповедующие культ денег и обесценивающие нравственный капитал человека. «Новые идеалы» не остались во времени Островского, и каждый век по-своему готовит почву для этих прекрасных цветов зла. Но в любую эпоху красота, лишенная нравственности, должна быть развенчана.

Кристина ЧЕКАЛЁВА

Фото предоставлены театром

ТАМБОВ. Опустошающее одиночество

Сказать, что произведения латиноамериканской литературы крайне редко можно увидеть на тамбовской театральной сцене, это ни сказать ничего. Постановка Тамбовского молодежного театра «Дождь из желтых цветов», драматургическую основу которой по мотивам шедевра Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» оригинально и талантливо создал Андрей Галамага, стала для современных — от мала до велика — поколений театралов Тамбовщины не просто первым знакомством на подмостках с захватывающим литературным миром страны другого полушария Земли, но для многих, особенно молодежи, настоящим открытием малоизвестного пласта мировой культуры.

И как замечательно, что Молодежный театр, возглавляемый художественным

руководителем **Виктором Федоровым**, начал это знакомство, хотя и с достаточно сложного для восприятия, но великого произведения Маркеса. Восхождение на этот литературный Эверест, как показали сыгранные спектакли, оказалось, по мнению побывавшей на них публики, упоительным и захватывающим дух событием. Высоко оценило премьеру «Дождь из желтых цветов» и компетентное жюри фестиваля «Итоги сезона», проводимого Тамбовским отделением **Союза театральных деятелей РФ**. Этот спектакль члены жюри единодушно назвали самым значимым в конкурсной афише, присудив ему премию в номинации «Событие».

Интерес просвещенной аудитории Тамбова и области к новой постановке Молодежного театра несомненен. Без

«Дождь из желтых цветов». Полковник Аурелиано Буэндиа — А. Демидов, Рената Ремедиос — Т. Хвостова





«Дождь из желтых цветов». Сцена из спектакля

условно, для какой-то части публики материал, возможно, и сложноват да и продолжительность спектакля более трех часов отпугивает. Но зрители, которые захотели погрузиться и понять этот «опыт театрального прочтения текстов Маркеса» (так заявлен жанр в программке), потянули за собой и других. Отчего залы на спектакле «Дождь из желтых цветов» не пустуют.

И действительно, помимо мистических колумбийских поверий и сказаний, в постановке есть немало того, что увлекает публику. Режиссер **Дмитрий Ефремов** смог весьма удачно расставить акценты в этом густонаселенном материале. В спектакле занята практически вся труппа театра. Зрителей с первых минут захватывает непростая история жизни и любви Хосе Аркадио Буэндия и Урсулы Игуаран, замечательно сыгранных **Юрием Фитисовым** и **Дарьей Синюковой**. Ирония, присущая роману Мар-

кеса, соединяющая «да» и «нет» практически в каждом персонаже, хорошо передана артистами при создании их сценических образов. Фитисову удается убедительно показать взросление своего героя от пылкого, по-детски шумного и увлекающегося юноши до сломенного годами и бездействием старика. Особенно ярким и объемным получился персонаж у Дарьи Синюковой. Ее Урсула — хранительница рода, источник силы, старающийся напитать, поддержать многочисленное потомство. И трагедия героини — видеть, как мощь ее усилий выхолащивается и иссякает с каждым поколением.

Несмотря на то, что перед публикой разыгрывается трагедия рода Буэндия, спектакль выстроен так, что он не оставляет гнетущего ощущения, а больше настраивает на философское осмысление человеческих взаимоотношений и бытия. И как замечательно, что все



Амаранта Урсула — Е. Солонцова, Аурелиано Вавилонья — А. Паршин

это не теряется в эпизодах с пестрым латиноамериканским танцевальным карнавалом, всполохами врывающегося в канву действия. Целостному восприятию многопланового спектакля способствует не только отличный актерский ансамбль, но и фантазийно-мистическое, с латиноамериканскими мотивами оформление сцены художником **Елизаветой Егоровой**, и экзотические костюмы героев, и световое решение мизансцен **Александрой Бобровой**, и видео-формление **Ильи Балакина**. Большую роль в спектакле играют яркие танцевальные номера (хореограф **Ник Шония**) и органично сплетающиеся латиноамериканские и современные мотивы музыкальное оформление, сделанное **Сергеем Суровым**. Успех спектакля в слаженности и взаимопонимании постановочной команды.

Хотя актерский ансамбль и играет важнейшую роль в спектакле, но все же нель-

зя не отметить и особо сильные работы артистов: **Ангелины Лукьяновой** (Амаранта), **Елены Федоровой** (Смерть), **Александра Демидова** (Аурелиано Буэндия), **Валентины Демидовой** (Ребека), **Татьяны Хвостовой** (Ремедиос), **Сергея Демидова** (Аурелиано Печальный). Цепочка опустошенных судеб и страшных одиночеств их персонажей, которую составляет появляющееся то тут, то там среди достаточно зловещих для этого декораций фантастическое, но такое реальное в своей грусти существо — Смерть в завораживающем исполнении Елены Федоровой. Она заставляет зрителей, особенно молодых, хотя бы начать осмысливать проблему влияния бездуховности на жизнь человека.

Маргарита МАТЮШИНА
Фото Вадима ПАНОВА

УЛЬЯНОВСК.

Гении неподвластны царям

Легенда об отравлении Моцарта придворным капельмейстером Сальери невероятно живуча, хотя подтверждений в реальной жизни не нашла. Во всяком случае, врачи настаивали на естественной смерти Вольфганга Амадея. Более двух столетий спустя, в мае 1997 года, миланский суд, заслушав свидетелей обвинения и защиты, оправдал Сальери «за отсутствием состава преступления». Этот судебный процесс инициировала **Миланская консерватория**, откликнувшись на возмущение, которое вызвала в Италии театральная постановка по пьесе англичанина **Питера Шеффера «Амадей»**. Спектакль по этой пьесе — первая премьера 2025 года в **Ульяновском областном драматическом театре имени И.А. Гончарова**.

Что не позволено историку, то позволено художнику, в том числе драматургу. «Амадей» — современный парафраз на тему легенды о насильственной смерти Моцарта от руки завистливого итальянца. **Александр Пушкин**, написав на эту тему одну из своих «**Маленьких трагедий**», сделал это столь талантливо, что легенда получила новое, усиленное звучание. Легенда о Моцарте и Сальери в ее современном воплощении — это повод поговорить об актуальных вещах: о причудах славы, о несоответствии таланта и его признания, о зависти в творческой среде, о взаимоотношениях художника и власти.

Это спектакль о том, как выдающаяся посредственность, преследуя подлинный талант, убивает его, потому что он —

«Амадей». Орсини-Розенберг — Д. Бухалов, Фон Штрек — Ю. Гогонин, Иосиф II — В. Злобин, Ван Свитен — И. Поляков





«Амадей». Моцарт — А. Курзин

«другой» и не вписывается в отжившие стандарты эпохи.

Постановщик спектакля **Максим Копылов** существенно сократил довольно большую пьесу, убрав из нее второстепенных персонажей и массовку. Остались Сальери, Моцарт и его жена Констанция, трое ключевых вельмож и император Иосиф II. Минималистичной стала и сценография, впрочем, ее компенсируют пышные костюмы венских аристократов (художник по костюмам **Дина Тарасенко**).

Противопоставление Моцарта среде, в которой он был вынужден жить и творить, визуально подчеркивается контрастом костюмов: Моцарт (**Александр Курзин**) — в белом легком одеянии, не стесняющем движений, он — «белая ворона» в рыжем парике, тогда как на императоре и его придворных — массивные, изысканные одеяния и сложно устроенные, «фундаментальные» пари-

ки. И двигаются они совершенно по-разному: вельможи не ходят, а неторопливо и веско себя несут, эмоциональный Моцарт летает по сцене. Тут помогает сама актерская фактура: Курзин невысокий, худощавый, подвижный как ртуть, хорош в пантомиме, и не исключено, что резкий, высокий, заливистый смех Моцарта он позаимствовал у актера **Тома Халса**, сыгравшего заглавную роль в фильме **Милоша Формана «Амадей»** (1984, восемь «Оскаров»).

Вельможи в спектакле говорят, словно отвешивают слова для истории, говорят и действуют с оглядкой на монарха, в отличие от них Моцарт у Курзина — естествен, не чужд грубоватой шутке, чрезвычайно доверчив (он так и распознал злой умысел у Сальери). Он искренен, даже когда целует руку императору. Когда Моцарт заигрывает с Констанцией, для него это радостное развлечение, когда же Сальери пытается соблазнить



Сальери — М. Варламов

Моцарт — А. Курзин, Констанция — В. Шевченко





«Амадей». Сцена из спектакля

замужнюю уже Констанцию, для него это — проект мести щедро одаренному сопернику.

Весь спектакль погружен в музыку Моцарта, вокальную и инструментальную, она звучит постоянно. Режиссер нашел любопытную метафору сочинительства: Моцарт (и Сальери тоже) берет ведро с кистью и рисует нотные знаки этой кистью на нотном стане, который тянется вдоль пола авансцены. Швабра символизирует редактирование музыкального текста, когда она в руках художника, и государственную цензуру — когда она в руках директора императорского театра. Еще одно необычное режиссерское решение: Моцарт, интригами Сальери лишенный заказов и частных уроков, оказывается на грани нищеты, и его парик превращается в шляпу для подающих (впрочем, то, что Моцарт опускался до нищеты, тоже является вымыслом).

Основа сценографии — огромный, нависающий над сценой крест — не претен-

дует на новизну решения, но выполняет свою символическую роль. Повествование ведется от имени Сальери (**Максим Варламов**), который в юности заключил сделку с Господом, пообещав славить его музыкой до конца своих дней, если тот сделает его композитором. Свое композиторство он воспринимает как миссию служения небесам, но, как он говорит в пьесе, «дух смердящего тлена, должно быть, исходил от меня, когда я сочинял свою мертворожденную музыку».

Бог Моцарта и Бог Сальери — разные сущности: Моцарт получил свой радостный, искристый талант безо всяких сделок, просто так, и посвятил его людям, поэтому его музыка с годами звучала все ярче, а музыка Сальери, написанная для славы, «забывалась совершенно». Поэтому массивный крест над сценой — это, скорее, бремя зависти, которое влачит Сальери; то, чем он расплачивается за свою тяжеловесную славу, обретенную в результате сделки.



«Кабала святош». Мольер — В. Кустарников, Арманда Бежар — М. Прыскина

Максим Копылов придумал зрелищный финал: музыка приходит к Сальери в момент смерти Моцарта, и он ее записывает. В этом есть «рифма» с финалом пушкинской маленькой трагедии, где есть отсылка к легенде о том, что **Микеланджело** якобы умертвил натурщика, чтобы естественнее изобразить умирающего Христа.

Основной конфликт пьесы и спектакля — конфликт между Моцартом, «блистательным музыкальным гением», и Сальери, который в финале называет себя «пресвятым покровителем посредственности». Слава, к которой стремился Сальери, оказалась вторичной: «Помянут с любовью Моцарта — помянут с ненавистью и меня! Чем громче будет его слава, тем сильнее будет мой позор». Все это, подчеркнем, есть литературно-драматическая спекуляция на тему мифа, потому что в жизни, как утверждает та же Википедия, «Сальери был одним из самых

известных и признанных композиторов своего времени и не менее прославленным педагогом, оказавшим большое влияние на многих композиторов XIX века, а главным образом на самых известных своих учеников — **Людвига ван Бетховена, Франца Шуберта и Ференца Листа**».

Другой важный конфликт, который разворачивается в пьесе, — конфликт между свободой творчества и запросом власти. Свободный творческий замысел натывается на императорский указ или административный запрет, и Моцарту постоянно приходится лавировать.

В связи с этим нельзя не вспомнить еще один спектакль Ульяновского драмтеатра — «**Кабалу святош**» **Михаила Булгакова** в постановке **Олега Липовецкого**. Его премьера состоялась осенью 2015 года, спектакль, увы, шел недолго и нечасто, хотя во многом это была выдающаяся работа, в том числе благодаря роли



«Кабала святош». Сцена из спектакля

Мадлена Бежар — Е. Шубенкина, Лагранж — А. Храбсков





Людвик Великий — В. Злобин, Архиепископ де Шаррон — В. Чукин

Мольера в исполнении **Владимира Кустарникова**.

Теперь-то видно, что между этими спектаклями много общего: Кустарников тоже невелик ростом, худ и подвижен, получается, и здесь огромный талант оказался волей режиссера помещен в тщедушном теле. В основе «Кабалы святош» лежит легенда о предполагаемом кровосмешении, но главная тема — все-таки о взаимоотношениях гения и верховной власти. Свободный талант, внимающий одному лишь Богу, — угроза земной власти и авторитету кесаря. Кустарников сыграл гения, предельно уязвимого в отношениях с королем и вынужденного наступать на горло собственной песне, чтобы угодить монарху и сохранить театр (в реальной жизни пьесы Мольера запрещались неоднократно, некоторые — на годы). Совпадение это или нет, но обоих королей — Иосифа II и Людовика Великого — сыграл **Виталий Злобин**. В уста Людовика режиссер даже вложил слова ре-

ального, причем высокопоставленного, современного чиновника от культуры, дающего нелепые ценные указания «работникам культурного фронта».

Умер ли Моцарт от почечной недостаточности, от брюшного тифа или иной болезни, умер ли Мольер от психосоматического заболевания в результате депрессии или от иных причин — оба они (во всяком случае, в их литературном воплощении) погибли, изнуренные бесконечной борьбой с косностью, цензурой, завистью, ханжеством. Как любил говорить один начальник регионального управления культуры, «культурой управлять нельзя».

Сергей ГОГИН

Фото предоставлены
Ульяновским драматическим театром
имени И.А. Гончарова

ЯКУТСК. Театр высоких широт

Я оказалась в Якутске в разгар зимы — декабрь, на термометре — минус 44 градуса. Потом потеплело. До минус 38. Морозная дымка. Короткий день. Укатанные скользкие дороги — и проезжая часть, и тротуары. Закутанные спешащие горожане. Зато в помещениях жарко. Видимо, перед выходом на мороз надо буквально зарядиться теплом. Несмотря на обстоятельства — экзотика для москвичей, привычная зимняя погода для жителей столицы самого большого региона России, — в Государственном академическом русском драматическом театре имени А.С. Пушкина привычный аншлаги. Театр любят, а он оправдывает ожидания своих зрителей. Сильная труппа, много молодежи, режиссеры, воспитанные в своем коллективе и пригла-

шенные. Спектакли, поставленные всеми признанным мастером, выдающимся якутским режиссером, выпускником ГИТИСа, учеником А.А. Гончарова Андреем Борисовым. Уютное, ухоженное здание, порядок. Художественный руководитель и директор в одном лице, к тому же отличный актер, который, как правило, исполняет небольшие роли, но всегда запоминается — Александр Лобанов, всей душой болеющий за родной театр. В общем, все слагаемые успеха налицо.

Предложенный приглашенным критикам репертуар удивил и порадовал — классика, да какая! Два спектакля по произведениям Пушкина — год юбилейный, и театр с достоинством носит его имя. Сегодня в репертуаре редко встречающийся на драматической сцене «Руслан и Людмила».

«Руслан и Людмила». Сцена из спектакля





«Руслан и Людмила». В центре Людмила — Д. Рокачёва

ла» и ставший необыкновенно популярным в последнее время в российских театрах «Евгений Онегин». «Маскарад» Лермонтова — тоже значимая дата, 210 лет со дня рождения автора, а также «Женитьба Бальзамина» Островского.

На моей памяти я впервые вижу юношескую романтическую пушкинскую поэму «Руслан и Людмила» на драматической сцене, показанную для почтенной публики вечером, хотя и указано, что доступно посещение по Пушкинской карте. В зале много пар среднего возраста, лет 35–40. Слушают и смотрят, затаив дыхание, с неослабевающим интересом.

Как хочется праздника, сказки, красивых декораций — вспоминаю, как раньше аплодировали таинственному волшебному убранству сцены, когда открывался занавес в **Большом театре** на «**Лебедином озере**». И здесь, в ГАРДТе, соединение проекций, которые при умном использовании добавляют красоты, таинственности и объема видеоряда, органично сосу-

ществующие с элементами декора (художник-постановщик **Андрей Волков**, видеоконтент **Михаила Самсонова**). По бокам сцены у кулис — каменные истуканы, благообразный старик читает с детства знакомое — «У лукоморья дуб зеленый...». А потом пир, где скромными средствами достигается ощущение многолюдности, торжественности. Тут всё соблюдено — огорченные угрюмые отвергнутые прекрасной Людмилой и ее отцом Ратмир, Фарлаф и Рогдай; девушки, готовящие Людмилу к встрече с женихом; смена декораций, полумрак опочивальни и похищение новобрачной.

Иллюстративность? Нет, бережное прочтение, живое и убедительное воспроизведение перипетий волшебной истории, превращение литературных персонажей в героев из плоти и крови, умеющих сильно чувствовать, страдать, умиляться, гневаться... Встреча со знакомыми с детства персонажами радует, восхищает, превращает вполне взрослых и умудренных жи-



«Евгений Онегин». Сцена из спектакля

тейским опытом людей в восторженных детей, слушающих волшебную сказку, где герои красивы и храбры, добро побеждает зло, которое так просто не сдаётся и принимает разные обличья...

Чудеса, невероятные превращения, огромная говорящая голова, таинственные идолы, уродливый и, одновременно, забавный колдун Черномор, злобная Наина, витязи, каждый со своим характером, амбициями. Прекрасные девы в покоех Черномора, русалки – буквально обрушиваются на зрителя, вовлекая его в игру, в сказочный мир. Создатели спектакля постарались дать «возможность зрителям насладиться не только всей красотой поэзии величайшего поэта в нашей истории, но и удивительной чарующей атмосферой Древней Руси. Спектакль являет собой истинное славянское фэнтези, опирающееся на многовековую историю нашей Родины», – написано в программке.

Непросто существовать в мире сказочном, но режиссер **Андрей Габьшев**, ко-

торый является и автором инсценировки, нашел вместе с актерами убедительный способ пребывания их на сцене. Не жизненная правда и психологическая достоверность, а особая форма общения, декламации текста, молчаливого существования на сцене под звучащие пушкинские строки. И вот перед зрителем настоящий герой Руслан – русоволосый красавец, поражающий сдержанной мужской силой и особой статью (**Иван Данилевский**). Красавица Людмила **Дарья Рокачёвой**, мудрый Финн **Владислава Мичурина** и порывистый юноша Финн **Сергея Дерюгова**; ведьма Наина – злобная карга **Галины Кондрашовой**, и она же – спесивая красавица в молодости (**Александра Салих**). Интересно решены витязи, каждый из них имеет свой характер и ухватки – Рогдай **Евгения Кузьмина**, Фарлаф **Ильми Шумкина**, Ратмир **Александра Кабунова**.

Особо хочется отметить уродливого колдуна Черномора в исполнении **Александра Сердюкова**: согбенная фигура, выпу-

ченый огромный искусственный глаз, эдакое недремлющее око, веревочная борода, пугает, но и... забавляет. Конечно, впечатляет, ошеломляет огромная голова со светящимися глазами и устами, из которых вырываются клубы дыма. И понимаешь, что сказка, театральные эффекты, но поддаешься магии чародейства.

Безусловно, надо отметить одну из главных особенностей спектакля — постановщику А. Габышеву удалось сохранить ироничный тон автора. Все вроде по сказочно-взаправдашнему, но в то же время — юмор, легкое подтрунивание пронизывают спектакль. Насмешка автора над сюжетом, страстями, самим собой, стала одной из основных смысловых составляющих постановки, добавляя ей живости и обаяния.

«Евгений Онегин» поставлен **Дмитрием Бурханкиным** к **225-летию** Пушкина, что отмечено в программке, и обозначен как «сцены из романа». Премьера состоялась в ноябре **2024** года. Полагаю, что именно оглушительный успех спектакля **Римаса Туминаса «Евгений Онегин» 2013** года, одного из шедевров мирового театра, вызвал пристальное внимание к этому, ранее очень осторожно допускаемому на подмостки произведению гения. В прежние десятилетия «Евгений Онегин» на сцене был не более чем чтением по ролям в исторических костюмах. Но уже в сезоне **2023–2024**, при просмотре спектаклей, представленных на «**Золотую Маску**», обнаружилось около десятка «Евгениев Онегиных», полноценных спектаклей разных театров.

Бурханкин соединил пиетет и бережное, уважительное отношение к авторскому тексту с вольным полетом режиссерской фантазии и добился впечатляющего результата. Роман на сцене стал живым, энергичным, увлекательным. История любви, измены, дружбы, предательства, искренности и заблуждений, широкая картина русской жизни и нравов XIX века обрела плоть, кровь и при точности в передаче атмосферы чувств, эмоций давнего времени, прозвучала свежо и современно.

Бурханкин уверенно создает свою вер-

сию пушкинского шедевра, полную живых эмоций, трепета, иронии, серьезных размышлений, изобретательных массовых сцен и неожиданных решений. Остроумно соединяется повествовательность — как жалко пропускать каждую строфу (что, увы, неизбежно при перенесении прозы и стихов непосредственно на подмостки), каждую предложение и сценическое действие. Постановщик сажает у правой и левой кулисы за маленькие столики с настольными лампами актеров, мужчину и женщину, одетых в современные костюмы и даже переговаривающихся о нынешних проблемах (**Алла Бузмакова** и **Илья Данилевский**). В нужные моменты, деликатно, не нарушая хрупкой художественной ткани спектакля, они читают необходимый авторский текст. А потом появляется и сам герой романа — **Степан Федоренко**. Во фраке и цилиндре он входит в зрительный зал, смотрит на сцену — скушающий посетитель светских мероприятий. За ним слуга несет массивное, обитое бархатом кресло. Звучит: «Театр уж полон; ложи блещут, / Партер и кресла — всё кипит»... И актер, исполняющий роль Онегина, продолжает: «Всех пора на смену, / Балеты долго я терпел, / Но и Дидло мне надоел»...

Так Онегин мгновенно становится «добрым приятелем» всех, сидящих в зрительном зале, словно невидимыми нитями затягивает пришедших на спектакль на сцену в пестрый, очень живой, изменчивый мир той давней жизни, где чувства свежи, молоды, пронзительны и так близки тем, кто пришел в театр. Потому что меняются интерьеры, архитектура, средства передвижения и мода, остаются эмоции, переживания, страдания и извечный бой с такой непредсказуемой жизнью и неожиданными коварными и назидательными поворотами судьбы.

Главным элементом оформления (художник — маститый **Борис Шлямин** из **Нижнего Новгорода**) стала мощная конструкция в центре сцены — массивное основание некоего монумента, чья вершина уходит под колосники. Серо-бежевые по-



«Евгений Онегин». Татьяна — М. Ларина, Онегин — С. Федоренко

тушенные тона сооружения. Ощущение основательности и солидности. Многоступенчатое основание, к нему подвигает лестницу один из слуг и меняет таблички с датами, вместе с произнесением банального: прошло столько-то лет...

Порой используется это сооружение и чисто утилитарно: отодвигается дверца в основании, появляется огонь в камине. Это конструкция — и точка построения мизансцен, и условное изображение Петербурга, и символ мощной империи, и просто некий условно-театральный элемент, который будит воображение зрителя, заставляя дорисовывать картины той, прошлой и все же знакомой нам жизни...

И вот уже появились персонажи, пространство сцены задышало, наполнилось красками, ароматами, пульсацией... Дворянские девушки бегают веселой стайкой,

поют, приплясывают. Веселая кутерьма в сцене именин Татьяны — двое детей, приветствуя именинницу, читают стихи... Пушкина. И про дворового мальчика, отморожившего пальчик — трогательно, живо, забавно. Онегин выглядит инородным телом на фоне этой сельской многолюдной привычной идиллии. Он и держится нарочито, надменно-отстраненно, к нему даже подвигают стол, потому что он не желает как все присесть и приступить к трапезе.

Спектакль динамичный, живой, веселый, стремительный, точный и внятный в передаче ярких моментов романа. Возникают эпизоды жизни героев, лишь упомянутые автором — тут и похороны «дяди самых честных правил», эскизно решенная сцена деревенских похорон — хоть и грустно, да всё развлечение в монотонном течении де-

ревенской жизни. Судьба матери Татьяны, Прасковьи Лариной (**Вера Келле-Пелле**), ее встреча и жизнь с бригадиром Дмитрием Лариным (**Эдвардас Купшис**). Заботы дома, налаженный быт, две дочери — вся эта простая семейная картина придает живость и объем рассказанной истории.

Дуэт очаровательной Ольги (**Дарья Рокачёва**, запомнившаяся исполнением роли решительной и озорной Людмилы) и поэта Владимира Ленского (**Семен Романенко**) полон юношеского очарования и нежной влюбленности. Поэтому как-то особенно жаль внезапно и нелепо оборванной этой ниточки жизни. Режиссер изобретательно и тактично решает сцену дуэли: соперники скрываются за кулисами, раздаётся звук выстрела и упавшего тела, а зритель сам дорисовывает страшную картину внезапной гибели юного романтика.

Конечно, главная линия — Татьяна-Онегин прежде всего привлекает внимание, и тут необходимо сказать об особой трепетности и изобретательности постановщика. Тоненькая, хрупкая Татьяна, романтическая девушка, пребывающая в выдуманном книжном мире, изящно двигается, словно летает по сцене. Хореограф **Евгения Талецкая** выстраивает пластические сцены, которые дополняют, раскрывают поэтическое слово. Знаменитая сцена письма Татьяны. И снова строки поэта оживают, наполняются особенным театральным смыслом, метафоры буквально материализуются.

Сначала, конечно, печально насмешливый, увиденный заново сквозь дымку прожитых лет рассказ Няни (**Татьяна Медвинская**) о том, как ее, 13-летнюю отдавали замуж, а прощя, отправляли в работницы в семью чужую... А затем письмо, которое все мы учили наизусть в школе, одновременно получая главный пушкинский урок воспитания чувств.

У Пушкина в той главе, где поэт рассказывает о письме Татьяны, о мглени юной влюбленной девушки: «И между тем луна сияла / И томным светом озаряла / Татьяны бледные красы...» Можно прочесть эти такие простые, но полные смы-

сла и поэзии строки. А можно и так: театральная Татьяна подтягивает к себе лодку, в которой... огромный светящийся шар-луна! Машет рукой ведущим — те гасят настольные лампы и уходят. Ну, всё готово: она одна, светит луна, в руке перо. Сколько наивной прелести, трепета в чтении ею письма! Сколько поэзии и нежности! Осталась только пронзительность свежих чувств деревенской барышни, юного влюбленного создания. Прелесть первой и, как оказалось, сильной и страстной любви на всю жизнь.

Позже, когда сраженный ее красотой, достоинством, расцветшей женской притягательностью Онегин начнет писать ей письмо, читать слова признания, перед нами на экране-кисейной занавеске появится огромное, во все зеркало сцены лицо Татьяны, на котором будут видны ее полные муки и отчаянья глаза, и безнадежность, и трагическое одиночество — неожиданный, но такой впечатляющий прием. А где-то внизу, на планшете сцены, будет мучиться такой маленький и жалкий Онегин. «А счастье было так возможно, так близко!»

Здесь есть и Зарецкий (**Дмитрий Трофимов**), и Гильо, слуга Онегина (**Дмитрий Юрченко**), и Анисья, ключница в доме Онегина (**Наталья Лукьянова**), и княжна Алина, кузина Прасковьи Лариной (**Александр Антюхова**), и генерал (**Александр Лобанов**, директор и худрук театра, красивый человек огромного роста с пышными усами значителен и импозантен, такому не изменишь и против такого не пойдешь!). Но кроме этих традиционных персонажей есть еще одна фигура — женщина в белом платье и белом кокошнике по имени Хандра — она, властная и уверенная, «подобно английскому сплину короче: русская хандра» уводит за собой несчастного Онегина. Хандрить...

В этом продуманном до мелочей спектакле, поставленном Дмитрием Бурханкиным с большим уважением и пиететом к автору, с необходимой режиссерской свободой и даже дерзостью, с озорством под стать самому насмешнику автору, важна каждая составляющая: и стильные, проду-



«Маскарад. Нина — М. Слепнёва, Арбенин — И. Данилевский

«Маскарад». Сцена из спектакля



манные, красивые костюмы **Ирины Титоренко** и **Наталии Яковчик**, хореография Евгении Талецкой — актеры прекрасно двигаются, вальсируют, совершают сложные перестановки, подчиняясь воле режиссера, сочинителя выразительных мизансцен. Словом, сцены из романа предстали большим, сложным, увлекательным, поучительным и завораживающим путешествием в историю, в литературную страну, в глубину чувств. Школа чувств и жизни.

«**Маскарад**» поставлен в марте 2024 года. Режиссер **Владимир Гранов** тогда еще возглавлял драматический театр **Вологды** (в настоящее время оставил этот пост). Спектакль получился вызывающе пестрым, энергичным, витальным, даже нахальным, похожим на шкатулку с секретом. Сюрпризы начинаются сразу. На сцене — высокая узкая стена серо-зеленого оттенка, но она вдруг превращается в крутую лестницу, заканчивающуюся площадкой, приподнятой над планшетом (художник **Александр Дубровин**). Карты использованы в оформлении, добавляя красок, зловеще напоминая о ежевечернем поединке с судьбой, который затягивает в свои сети участников этой трагической истории. На площадке лихо выплясывает подвижный, вертлявый, словно бескостный и наглый негр, обозначенный в программке как афроамериканец, в буйно-курчавом парике (**Александр Сердюков**). Он же в финале окажется таинственным Неизвестным, этот карточный джокер, шут, перевертыш, насмешник, гаер. И весь спектакль построен на неуловимом балансировании между явью и мороком.

Евгения Арбенина играет **Илья Данилевский**, признанный гранд-премьер. Статный, по-мужски привлекательный, умело сочетающий внутреннее кипение страстей и внешнюю сдержанность, даже порой холодность, он как никто подходит для роли Арбенина, игрока, умеющего держать себя в руках за карточным столом. История любви, предательства, подозрительности, готовности к обману и лжи становится страшной метафорой самой жизни, безжалостной и беспощадной к че-

ловеку, маленькой песчинки на просторах мироздания. Посреди бесконечного праздника — маскарада; азарта карточной игры, где порой на кону стоит жизнь; бала, где можно петь, слушать музыку, вальсировать и освежаться мороженым с ядом, проходит жизнь — коварная искусительница...

Нина **Марии Слепнёвой** вовсе не покорная овечка на заклятие, в ней чувствуется характер, но и она, вступившая в мрачный круговорот смертельной карусели, бессильна против ударов судьбы. Прекрасно «выписаны» апологеты карточной игры: Афанасий Казарин (**Дмитрий Трофимов**), игрок и демон. Отчаявшийся и тут же утешившийся беспечный Князь Звездич (**Евгений Кузьмин**). Нелья не сказать и о замечательном Шприхе. Адам Петрович — сама угодливость, своеобразный «мелкий бес», тихий искуситель в исполнении **Александра Лобанова**, яркий и такой выразительный и запоминающийся персонаж на фоне пестрого калейдоскопа самых разных характеров. И все эти страсти яростной ревности, холодного бешенства, отчаянья и покаяния разворачиваются на фоне внешне безмятежной и такой привлекательной картины веселой и беззаботной круговерти светской жизни, где царит очаровательная Хозяйка бала — актриса **Александра Антюхова**.

Тут необходимо сделать важное историческое отступление: 50 лет назад в театре уже обращались к драме Лермонтова, постановщиком которой стал легендарный режиссер Якутска **Борис Афицинский**. Нину сыграла **Александра Антюхова**, исполнившая в нынешнем спектакле спустя полвека роль Хозяйки бала. А спектакль посвящен не только юбилею автора, но и 100-летию народной артистки РСФСР **Нины Константиновой**, сыгравшей полвека назад, в 1974 году, роль баронессы Штраль. В нынешнем спектакле эту роль исполняет **Екатерина Нарышкина**, которая убедительно показывает, как невинная шалость, потакание своим желаниям, забота о собственной репутации приводит к гибели чистого существа, невинной жертвы самомнения, амбиций, мелочных интриг.



«Как Миша Бальзаминов за счастьем ходил». Павла Петровна Бальзаминова — К. Зыкова, Миша Бальзаминов — А. Сердюков, Матрёна — Т. Медвинская

«Как Миша Бальзаминов за счастьем ходил», комедия по пьесам А.Н. Островского «Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» и «Женитьба Бальзаминова», поставленная в 2023 году к 200-летию автора Дмитрием Бурханкиным, выглядит очаровательной и трогательной историей о погоне маленького человека за счастьем.

Со времен Гоголя маленький человек в чести у русских писателей, а сегодня — у режиссеров театра и кино (всем помнится не стареющий фильм Константина Воинова «Женитьба Бальзаминова»). Бурханкин создает свой вариант истории о наивном и простодушном Мише Бальзамине. Большой удачей стало назначение на эту роль Александра Сердюкова. Пластичный, подвижный, обаятельный, в роли Бальзаминова Сердюков продемонстрировал умение быть убедительным в самых не-

ожиданных, как бы надбытовых ситуациях, оставаясь, как говорилось на уроках литературы, типичным представителем определенного социального класса и психофизического типа.

В чисто театральных сценах самых причудливых мечтаний бедного Миши он выглядит так же убедительно, как и в сценах встреч с потенциальными невестами. Режиссер не стремится погрузить своих персонажей в густой реалистический быт. Сваха, проницательная Акулина Гавриловна Красавина (Алла Бузмакова) появляется в стильных современных брючных костюмах, ведет себя по-деловому. Томящаяся от скуки, безделья и женского одиночества пышнотелая Домна Евстигневна Белотелова (Наталья Лукьянова) оказывается в белоснежных одеяниях в странном ящичек-сундуке... в воде. То ли утопленница, то ли экстравагантная богачка, сходящая с ума



«Как Миша Бальзаминов за счастьем ходил». Миша Бальзаминов — А. Сердюков

от бессмысленности и пустоты своего бесцельного существования.

Весь спектакль строится на соединении ткани пьес Островского и современной усмешки постановщика, который словно подмигивает зрителю и говорит: мы-то с вами понимаем, что все это сон, мечты неустроенного, страдающего от своей бедности и ненадежного общественного положения бедного чиновника. На этом контрасте и выстраиваются мизансцены и с сестрами Пеженовыми (**Екатерина Зорина**, **Мария Ларина**) и с Анфисой Антрыгиной (**Екатерина Нарышкина**), и с маленькой Павлой Петровной Бальзаминовой (**Ксения Зыкова**), и с простой и грубоватой кухаркой Матрёной (**Татьяна Медвинская**).

Постановочная команда (сценограф **Борис Шлямин**, художник по костюмам **Оксана Богданович**, художник по свету **Никита Смолов**, хореограф **Алла Бузмакова**) помогает созданию особой, не бытовой,

но подчеркнута театральной атмосферы.

И начинается спектакль неожиданно — просыпается Миша-мечтатель, видевший «вещие сны», но оказывается, что на огромной лежанке под одеялом не он один — тут и мамочка, и кухарка. Все они тут, в тесноте, возможно, и в обиде. Но это их мирок, из которого трудно выбраться к вождьленному, являющемуся во сне богатству и благополучию. И как символ несбыточного счастья, которое и может осуществиться только по мановению волшебной палочки, возвышается в центре сундук, внутри обитый белый стеганым атласом. Именно в нем и обнаружится позже Белотелова. Бирюзовый плащ Бальзаминова, который символизирует шикарную жизнь, а, скорее, его погружение в сказку, что спасет от убожества реального мира, будет победно развеваться, когда Миша взмоет под колосники, навстречу своим мечтам...

Каждая встреча с этим театром радует и удивляет. Театр бережно относится к своей истории. В репертуаре есть пьеса «Сорванец» уже забытого драматурга **В. Крылова**, о котором с приязнью отзывался **Чехов**. Милый водевиль разыграли в Якутске любители в **1890** году перед Иркутским генерал-губернатором **А.Д. Горемыкиным**. Это представление считают началом русского театра в городе, и в память о нем к **130-летию** постановки спектакля в **2021** году (из-за пандемии выпуск премьеры был отложен) состоялся показ этой пьесы в Русском театре. Она до сих пор украшает репертуар. Искрометная «**Барышня-крестьянка**» продолжает линию классики. Есть еще «**Капитанская дочка**», «**Дни Турбиных**», «**Яма**». За последние годы театр выпустил пьесы и инсценировки по произведениям **Чехова, Булгакова, Гончарова, Островского, Куприна, Пушкина**. Особое место в репертуаре занимают исторические постановки о славном и драматическом прошлом сурового края.

К **70-летию** Победы в театре вспомнили один из героических и драматических эпизодов и обратились к теме **АЛСИБА**. С **1942** года Америка через Аляску начала переправлять в СССР истребители, которых так не хватало на фронте. Аэробомы вылетали из Фэрбенкса и транспортировались до Красноярска, а оттуда — на поля сражений, на Запад. В Якутске был перегон. На этом спектакле (а он до сих пор в репертуаре) зал всегда полон, овации нескончаемы, а на глазах зрителей слезы. Среди них нередко сидят и потомки тех, кто работал на авиабазах.

Пьесу «**Два берега одной Победы**» с подзаголовком «хроника любви, жизни и подвига» написал местный драматург **Владимир Фёдоров**. Есть в спектакле и реальные персонажи. Это Александр Покрышкин (**Степан Березовский**), впоследствии трижды Герой Советского Союза. **Александр Лобанов** создает

образ полковника Мазурука, командира перегоночной авиадивизии. Спектакль поставил **Андрей Борисов**.

«**Запасной аэродром**», тоже поставленный по пьесе **Владимира Фёдорова**, названный «историей одной судьбы» — исторический спектакль о строительстве аэродромов заключенными колымской, чукотской и якутской части ГУЛАГа. Находясь в тяжелейших условиях, заключенные делали все для Победы в Великой Отечественной войне. Режиссер-постановщик — также **Андрей Борисов**.

«Историческую» линию продолжает и спектакль по пьесе **В. Харыскачала** «**Страсти по ямщику**». Жанр обозначен как «народная быль» и поставлен **Андреем Борисовым** как притча, где этнографическая точность соединяется с истине шекспировской широтой охвата событий и характеров.

Театр целенаправленно готовит себе и новых зрителей, поэтому так внимателен к юным театрам. В его репертуаре девять спектакля для детей. Яркие, музыкальные, они с восторгом принимаются публикой лет от пяти и старше. «**Золушка**», «**Золотой ключик**», «**Незнайка**», «**Приключения Алисы**» и другие. Живой, ищущий коллектив Государственного академического русского драматического театра имени А.С. Пушкина оправдывает любовь зрителей. Его залы полны, а спектакли дарят радость встречи с настоящим искусством.

Валентина ФЁДОРОВА

Фото предоставлены ГАРДТ им. А.С. Пушкина



«Вишневый сад». Сцена из спектакля

СЛУЧИЛОСЬ ТО, ЧТО СЛУЧИЛОСЬ...

Почему каждый раз «Вишневый сад» смотрится по-новому? Этот вопрос хочется задать на любом спектакле по известной пьесе **Чехова**. Найти в нем то, что греет душу, заставляет задуматься о смысле жизни и сделанном выборе между достоинством и практической выгодой.

В постановке **Сергея Женовача** на сцене «Студии театрального искусства» все события связаны с предлагаемыми обстоятельствами пьесы, задающими психологический стиль игры, который в других театрах сегодня встречается нечасто и тем дороже ценится.

Антон Павлович Чехов не делил персонажей на положительных и отрицательных. В каждом из них он находил те характерные черты, которые определя-

ют индивидуальность и вызывают неподдельный интерес. Вот и в спектакле **Сергея Женовача**, строго следующего за автором, достоверный реализм поражает правдой чувств и бережным отношением к тексту. Начиная с пролога, возникает тревожное ощущение безрадостного финала, связанного с продажей вишневого сада, а значит, с потерей или обретением персонажей чувств собственного достоинства и чести.

Старый лакей **Фирс** в исполнении **Юрия Горина** неспешно раздвигает красный занавес, за которым открывается пустое пространство барского дома с кирпичными стенами и деревянными ставнями. Он ждет долгожданных гостей с поезда. «Моя барыня приехала», — радостно сообщает **Фирс** горничной **Дуняше**. Рабочие вносят

корзины, сундуки, баулы, ящики, оставляя все это добро на авансцене, а уберут все лишь после отъезда Любви Андреевны (**Ольга Калашникова**).

Эта выразительная задумка сценографа **Александра Боровского** закольцовывает настоящее и будущее чеховских героев, ничего не делающих для спасения усадьбы. Что это, инфантильность или невозможность поверить в то, что родной дом перестанет принадлежать им? Дело тут не столько в деньгах и заложенной за долги усадьбе, сколько в памяти о прошлом и связанным с этим чувством достоинства, которое не продается.

В режиссерском видении Сергея Женовача тема достоинства проходит красной нитью, отчетливо проявляясь в каждом герое. Это достоинство есть у Ваври (**Дарья Муреева**), бросающей ключи от дома под ноги новому хозяину, Лопухину. Оно есть и у Ани (**Елена Кондакова**), готовой зарабатывать на хлеб уроками

ми. У брата Раневской, Леонида Андреевича Гаева (**Алексей Вертков**), который, зная отношение богатой ярославской бабушки, не поедет к ней просить денег, а отправит Аню. И искренне не понимает сестру, любящую и жалеющую человека, обобравшего ее до нитки...

В давнем спектакле **Анатолия Эфроса** в **Театре на Таганке** упомянутая Гаевым реплика о порочности Любви Андреевны расцветала пышным цветом, когда между Раневской и Лопухиным возникало явное влечение. В спектакле Сергея Женовача ничего подобного не происходит и не может произойти, потому что Ермолай Алексеевич, которого мальчишкой в прихожую не пукали, теперь, желая Любовь Андреевну и искренне желая ей помочь, понимает: не он зависит от Раневской, а она — от него.

В его сознании не уместается, как можно пренебрегать доходом в 25 тысяч рублей от сдачи в аренду поделенного на

«Вишневый сад». Сцена из спектакля





Лопехин — И. Янковский

участки вырубленного сада. Для наглядности Лопехин чертит на песке разработанный план будущей территории, но Раневская не собирается обсуждать эту тему, всем своим видом выражая пренебрежение к замыслу губительного для нее проекта. Вишневый сад для нее — не просто память о прошлом своих предков, гибели сына, это нечто большее — сама жизнь, от которой она не может отказаться.

Сцена в ожидании торгов поражает режиссерским замыслом, одновременно простым и трагическим в своем звучании, точнее, в молчании собравшихся, словно на поминки, обитателей дома. На этом фоне возбужденный Лопехин (**Иван Янковский**) смотрится как загулявший барин, которому море по колено: это он, а не кто-то иной осуществил мечту, купив вишневый сад! Ему ни на миг не приходит в разгоряченную голову подумать, как на это отреагируют хозяева усадьбы, поскольку победителей не судят.

Только немного обидно, что не захотели пить шампанское в его честь. Даже бедный студент Петя в драных галошах отказался притронуться к шампанскому, посоветовав на прощание Лопехину слишком не размахивать руками.

Случилось, что должно было случиться. Деньги оказались сильнее памяти сердца. Лучи света из открытых окон освещают уходящих в небытие взявших за руки непрактичных брата и сестру. Следом за ними рабочие унесут кофры, сундуки, коробки, и только старик Фирс будет блуждать по опустевшему дому. Так хотелось бы помочь, да некому...

Любовь ЛЕБЕДИНА
 Фото Александра ИВАНИШИНА
 предоставлены театром



«Плохие хорошие». Сцена из спектакля

ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО, А ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО

Человек на протяжении своей жизни мучительно пытается отделить зерна от плевел, уяснить: что такое хорошо, а что такое плохо. Помнится, даже крошка сын к отцу пришел и задал этот сакраментальный вопрос. Но ответ оказывается либо слишком примитивным и банальным, либо вовсе ставит любознательного в тупик.

Вот и прелестная леди Уиндермир в день своего совершеннолетия — ей исполняется 21 год! — счастливая, очаровательная, любящая и любимая юная жена и мать полугодовалого сынишки Джерарда в начале пьесы **Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермир»** твердо знает, что люди делятся на плохих и хороших и уж она-то научена своей строгой тетушкой-воспитательницей отличать дурное от хорошего, а в финале, пройдя через шокирующие испыта-

ния, задумчиво резюмирует: «Мир один для всех. Добро и зло, грех и невинность идут в нем рука об руку».

Впрочем, она, возможно, говорит об этом немного другими словами. Постановщик спектакля **«Плохие хорошие»**, художественный руководитель **Московского драматического театра имени А.С. Пушкина Евгений Писарев** резонно решил, что перевод текста признанного мастера парадоксов и блестящих афоризмов Уайльда сегодня выглядит несколько тяжеловесным и многословным, и пригласил мастера создания сценических версий и изящных остроумных высказываний **Сергея Плотова** для превращения классической пьесы в искрометный текст, вызывающий живую реакцию, смех у современной публики, привыкшей к стремительным ритмам, коротким и емким сентенциям.

Одной из удач этой работы стала трансформация служебной фигуры дворецкого Паркера в если и не главное, то важное и запоминающееся лицо этого спектакля. Изысканный и очаровательный **Марк Кондратьев** сдержан, умело прячет свое отношение к происходящему и к героям этой истории, чуть насмешлив, сопровождает действие игрой на пианино и милыми забавными песенками, еще более смешными от того, что исполняет их с бесстрастным лицом «на полном серьезе». Стоит отметить прекрасные вокальные данные Марка Кондратьева и умение, оставаясь, вроде бы, как персонажем второго плана, твердой рукой вести лихо закрученную интригу.

Паркеру первым появляется на авансцене в самом начале спектакля и произносит: «Одно я знаю точно — тот, кто не перевел свой телефон в авиарежим, попадет в ад». И надо отдать должное, это заявление возымело силу — два раза я была на спектакле, но ни разу не раздался ни один телефонный звонок!

Спектакль балансирует на грани изысканно-театрального зрелища и трогательной мелодрамы, одно с другим прекрасно уживается, дополняя и оттеняя ситуации и сюжетные повороты. Время от времени герои застывают в живописных позах, воздевают руки, закидывают их, простирают вперед, чем-то напоминая нарочито картинные мизансцены немого кино. Позы и чувства чересчур аффектированы, но ирония, буквально разлитая в спектакле, лишь подчеркивает нешуточные переживания молодой, наивной и чересчур правильной леди Уиндермир, искреннюю и трепетную любовь лорда Дарлингтона, и наивную взрослость, правильность и благородство лорда Уиндермира.

С большим вкусом и удовольствием Писарев выстраивает комические сцены, и здесь ему помогают режиссеры по пластике **Альберт Альбертс** и **Александра Конникова**. Блестящий сольный номер — явление герцогини Бервик в дом леди Уиндермир. **Ирина Бякова** не жалеет сатирических красок, лихо совмещая суетливость

«Плохие хорошие». Сцена из спектакля





«Плохие хорошие». Сцена из спектакля

старой сплетницы, стремление урвать от жизни все, что плохо и хорошо лежит. Кажется, что ее остренький носик уже приник ко всем замочным скважинам, обнюхал все угощения, все предметы. А чего стоит ее просто цирковой номер, когда, словно в забытии — глаза боются, а руки делают! — деловито герцогиня Бервик открывает довольно объемную сумку, висящую где-то на бедре, и ловким движением фокусника сыпает в нее с хозяйской тарелки так понравившееся ей печенье! Ее много, герцогини Бервик, она вездесуща, влезает во все разговоры, с невинным видом говорит гадости обо всех и продолжает разыгрывать трогательную заботу об окружающих.

Ее дочь Агата в исполнении **Ляли Анпиловой** поначалу кажется милой дурочкой, взрослой девицей, продолжающей изображать послушного и благовоспитанного подростка при энергичной, напористой и лицемерной матери. Однако в мгновение ока Агата меняется, получив предложение руки и сердца от богатого Хоппера. Тон ее становится жестким и непререкаемым.

Эффектны сцены мужчин высшего обще-

ства, таких разных, но вместе дающих убедительный портрет скучающих, прожигающих жизнь любителей «клубнички» и злословия. Это наивно-глуповатый, чуть заторможенный, но такой обаятельный в своем простодушии Огастус **Алексея Рахманова**. Злого «мальчика», въедливо-пронырливо-го мистера Сесила с особым шармом играет **Никита Пирожков**. Это он замечает оставленный леди Уиндермир в квартире лорда Дарлингтона веер, он раскручивает интригу, готовый уличить всех и во всем. Чуть раньше в доме Уиндермира он, Сесил, невольно подчиняясь властной и умеющей манипулировать людьми миссис Эрлин, знакомит ее со своей тетей. **Инна Кара-Моско** в роли леди Джедбер — прекрасный образец светской дамы, готовой осудить любого, но моментально тающей от лстивых слов и комплиментов миссис Эрлин.

Мистер Дамби **Андрея Сухова**, неторопливо-ленивый, сдержанно-насмешливый являет собой олицетворение стабильности и покоя, которое так выгодно оттеняет суету неутомной молодежи. Он иронично комментирует сумасшедшие выходки



Миссис Эрлин — В. Исакова, Леди Джедбер — И. Кара-Моско

Хоппера, не забывая и посмеяться, и одернуть молодого горячего австралийца. Его валяжность и умение не придавать значения пустякам и шалостям молодежи так необходима на вечеринке у Дарлингтона. И, конечно, нельзя не восхититься огненным Хоппером (**Иван Лёшин**, во втором составе **Николай Рысев**), для которого был придуман и блестяще осуществлен и тем и другим актерами смешной, дурацкий и невероятно привлекательный танец кенгуру, который актеры с присущими им юношеской силой и энергией в бешеном темпе исполнили, смешно подпрыгивая, выбрасывая ноги, превратившись в некое мочуе существо, с невероятной скоростью мчащееся по сцене, увлекая за собой благовоспитанных дам и мужчин, поддавшихся этому напору молодой силы и удали. В танцах Хоппера, к месту и не к месту вставляющего истории о славной Австралии, приняли участие на вечеру у леди Уиндермир и джентльмены всех возрастов, и достопочтенные леди: леди Плимдэйл (**Екатерина Ключкова**), леди Статфилд (**Эльмира Мирель**), всё та же вездесущая

герцогиня Бервик и солидная, чопорная, что не исключает некоего озорства, позволяющего подумать о том, сколь игрива была в свое время эта ныне благообразная и кокетливая леди Джедбер.

А во втором действии своими сольными пробежками из кулисы в кулису в самые неподходящие моменты, демонстрация Хоппером опьянения оживляют действие, принимающее серьезный и непредсказуемый оборот.

Но вся эта карусель, весь этот яркий мирперевертыш, все эти танцы, хороводы и пробежки Хоппера лишь прекрасный антураж, обрамление основной картины — поединка молодой светской дамы, воплощения приличий, и дерзкой нарушительницы всех правил: поединок леди Уиндермир (**Евгения Леонова**) и миссис Эрлин (**Виктория Исакова**).

Молодая актриса Леонова стройна, мила, хороша собой, ее прелестное, словно фарфоровое личико в обрамлении затейливой прически притягивает взоры. Немного кукольно-манерная в первой сцене с влюбленным лордом Дарлингтоном, жи-



Маргарет — Е. Леонова

вым и порывистым (**Кирилл Чернышенко**), она предстает образцовой дамой — наивной и трогательной. А Дарлингтон, искренний в своем чувстве, но при этом не лишенный изящества и обаяния, просто непревзойденный сценический герой-любовник, элегантный и невероятно привлекательный. На его фоне правильный, суховатый, закованный в броню приличий и предрассудков лорд Уиндермир (**Дмитрий Власкин**), чересчур серьезный хранитель семейной тайны, кажется несколько пресным, но вместе с женой они представляют убедительный дуэт идеальных героев. И если в финале Маргарет Уиндермир начинает понимать, что мир не так прост и однолинеен, то ее супруг, напротив, лишь укрепляется в верности усвоенным постулатом о «плохом и хорошем».

Героиня Евгении Леоновой проходит непростой путь познания мира на протяжении спектакля. Возбужденная появлением якобы соперницы, она не может себя заставить оскорбить ее и лишь пытается говорить колкости, мечется между любовью к мужу и желанием наказать его, а вер-

нее, снова заставить полюбить себя, ибо, по ее мнению, он изменил ей. Поступки леди Уиндермир — суэта обиженной и растерянной девочки, пока она не встречается в квартире лорда Дарлингтона с миссис Эрлин, не пытается сопротивляться, тоже по-детски, капризно и беспомощно, но не может не попасть под ее обаяние. А по-настоящему взрослой леди Уиндермир становится в финале, когда осознает, как прямолинейны были ее представления о мире, и в чем истинное благородство. Ее нежность по отношению к миссис Эрлин — знак начала пробуждения мудрой женщины во вчерашней резкой и смешной девочке.

И рядом Женщина в высшем смысле этого слова. Виктория Исакова, возможно, сыграла одну из лучших своих ролей, ибо здесь сошлись зрелый талант актрисы, мастерство в передаче тонких нюансов и оттенков чувств, высококлассная драматургия, точный режиссерский рисунок, поддержка самых разных, но очень убедительных партнеров, которые, как настоящая свита, с удовольствием «играют королеву». Удивительный баланс в расстановке сил на сцене.



Миссис Эрлин — В. Исакова,
Артур Уиндермир — Д. Власкин

Надменная, защищенная броней легкого цинизма и огромной внутренней силы, негибачаемым характером, презрением к окружающим, миссис Эрлин появляется впервые на балу в шикарной бархатной накидке и эффектным темно-голубом платье, скромном, глухом, закрытом — его обладательница кажется даже излишне смиренной. И только когда она поворачивается, изумленному зрителю открывается ее обнаженная спина, а края платья сдерживают две черные блестящие перепонки, лишь подчеркивающие пикантность наряда. На голове у нее то ли шляпка, то ли парик — странные черно-блестящие пряди, в которые вплетены стразы, уложенные в изысканную прическу. В финале окажется,

что это замысловатая шляпка. Миссис Эрлин теперь уже в действительно строгой блузке с высоким застегнутым воротничком, длинной юбке и светлом пальто с черным рисунком скидывает шапочку, и по плечам свободно рассыпаются красивые каштановые волосы, завитые крупными кольцами, такие же, как у Маргарет Уиндермир, одетой по-домашнему, но тоже в черно-белое. Они как двойники, особенно, когда идут из кулисы в кулису вдоль рампы по двум параллельно расположенным на разном уровне — одна чуть выше, другая чуть ниже — широким ступеням. По конструкции, придуманной **Максимом Обрезковым**. Мать и дочь. И каждая вынесла из этой истории — опасного приключения, чреватого катастрофой, — свой урок: миссис Эрлин узнала, что у нее есть сердце, и в нем живут любовь и готовность к самопожертвованию. А Маргарет Уиндермир поняла, как сложен мир, как не прост человек. Исакова ведет свою роль сдержанно, сразу выделяясь на фоне других посетительниц бала в честь дня рождения хозяйки дома. Насмешливая и бесстрашная, она словно идет по минному полю. Для нее великосветский прием — это битва не на жизнь, а на смерть за свое будущее, за свое место в обществе. В финале она совершает, наверное, первый хороший поступок в жизни, и он приносит ей счастье обретения себя.

Веселая кутерьма, острые пикировки, насмешки, яркие мизансцены, прекрасная музыка (ее автор все тот же несравненный Паркер — Марк Кондратьев) — все соединилось в спектакле и завершилось мощным аккордом любви и благородства.

Веер леди Уиндермир, который героиня не раз демонстрирует в начале спектакля — один из тех важных предметов, так любимых драматургами, которые позволяют обнаружить тайные струны, движущие человеком. Платок, украденный у Дездемоны в «**Отелло**», браслет, потерянный Ниной в «**Маскараде**», веер, забытый в комнате лорда Дарлингтона неосмотрительной и неискусной леди Уиндермир. Этот веер, чуть было не разрушивший семейное счастье супругов Уиндермир, не привел к

фатальным последствием, но многое изменил в жизни героев пьесы.

И, конечно, нельзя не сказать о двух волшебниках, без которых не состоялось бы это феерическое зрелище, собирающее аншлаги и так отличающееся от того, что предлагают нам другие театры.

Это художник Максим Обрезков, сегодня, пожалуй, самый востребованный и разносторонне одаренный, работающий и в драматическом, и в музыкальном театре, оформляющий интерьеры, праздники и много чего, чем покоряет публику. Он создал на сцене Пушкинского театра мир странный, волнующий. При входе в зал зрителей встречает серый занавес, на котором проекция портрета Уайльда, красавца с волнистыми волосами. Потом мы видим героев, но словно в дымке. Но вот поднимается еще один занавес — перед нами нарядная светлая гостиная богатого дома. Внезапно на возвышении, сзади высвечиваются две фигуры — это гости. И снова поднимается занавес — перед нами герцогиня Бервик с дочерью. Ступенчатый подиум представляет три уровня: собственно пол сцены, первая — довольно широкая из кулисы к кулисе поверхность и, наконец, третий уровень, широкая площадка, которая позволяет гостям, новым действующим лицам появляться эффектно, сразу привлекая к себе внимание.

Это пространство может сжиматься — как, например, в сцене ночного кутежа мужчин, когда тяжелые занавеси, за которыми спрячутся леди Уиндермир и миссис Эрлин, ограничивают верхнюю площадку, оставляя узкий проход, по которому время от времени будет внезапно пробегать неутомный Хоппер.

Пространство, как и люди, обманывает, заставляет менять угол зрения на происходящее, тонкие полупрозрачные занавеси размывают контуры... При этом несколько предметов мебели — стулья, столик, диванчик, пианино, бюро — выглядят очень достойно, солидно и уместно в гостиной конца XIX века.

Ну а вторая волшебница — **Виктория Севрюкова**, непревзойденный мастер

сценического костюма, делающая женщин неотразимыми, мужчин элегантными и уверенными в себе, а зрителей одаривая ни с чем не сравнимым пиршеством красок. Шляпы с перьями, изумрудный и фиолетовый цвета туалетов, не менее изысканный жемчужно-серый наряд героини, перья, кружева, бархат, костюмы, сюртуки мужчин...

Думаю, Уайльд был бы в восторге от пиршества красок, стильности, продуманности, изысканности и бездны вкуса и лукавства создателей.

И последнее, но очень важное. Премьера спектакля **«Плохие хорошие»** состоялась **25 декабря 2024 года**, в день **110-летия** со дня открытия **Камерного театра**, созданного **А.Я. Таировым** в бывшем купеческом доме на **Тверском бульваре**.

Евгений Писарев бережно хранит все, связанное с прекрасной и трагической историей таировского театра. В фойе в стеклянных витринах — сценические костюмы **Алисы Коонен**. На первом этаже при входе в зрительный зал — мемориальная доска памяти А.Я. Таирова и А.Г. Коонен.

К 100-летию Камерного театра в **2014** году был подготовлен спектакль по специально написанному сценарию, в котором возродились сцены из постановок Таирова, история самого театра.

Через **10** лет Писарев решил восстановить историческую справедливость и дал возможность увидеть свет рампы последнему, не родившемуся детищу А.Я. Таирова, одного из лучших российских режиссеров XX века. Последним, так и не увидевшим свет рампы, закрытым на генеральной репетиции стал спектакль Таирова **«Веер леди Уиндермир»**. Роль миссис Эрлин репетировала Алиса Коонен.

Приношение памяти Мастера превзошло самые смелые ожидания. Билеты не достать до конца сезона.

Валентина ФЁДОРОВА
Фото Георга АРУТЮНЯНА,
Юлии ГУБИНОЙ и Полины КАПИЦЫ
предоставлены пресс-службой театра

БОЛЬШАЯ ПРОЗА В ЗЕРКАЛЕ СЦЕНЫ

Спектакль Полины Агуреевой по роману Н.С. Лескова «Соборяне» идет в сопровождении камерного оркестра «Солисты Москвы», дирижирует Юрий Башмет. Можно догадаться, что из-за его концертного графика постановку на сцене Московского драматического театра имени Н.В. Гоголя могут давать нечасто. Февральским показом в рамках VI Зимнего международного фестиваля искусств отметили год со дня его премьеры. Спектакль мужает: делается более размеренным (длится теперь минут на двадцать дольше) и звучит по-настоящему значительно.

Когда-то обращение театра к крупной прозе вызывало особое внимание: в этом видели провозглашение новых драматургических и сценических задач. Можно вспомнить, что в 1930-х в МХТ пьесу по «Мертвым душам» сочинял М.А. Булгаков, тогда же осваивали романы Л.Н. Толстого... То, что одним из главных героев «Воскресе-

ния» оказалось «Лицо от автора» (В.И. Качалов), говорит нам, как непросто давалось превращение прозы в пьесу, на позволяя вовсе отказаться от повествования в пользу чистого действия. В наши дни ставшие на поток сценические версии прозаических текстов — повод к такому же поточному эксперименту со всей сущностью театрального, как будто каждый роман — еще и сам по себе сценический язык, очередной его вариант, всегда особый, индивидуальный.

Все же задумываясь об общих закономерностях взаимодействия литературы и театра, я бы сделал акцент на том, что всякий спектакль по роману начинается с работы над прозой, с понимания и прочтения ее законов. Именно в них и надо искать образ спектакля, его мировоззрение. Тем более что это сугубо наш, российский культурный сюжет, родная нам стихия мастерской слова. Ведь это в Советском Союзе 1920–1930-х годов философская теория романа немцев-

«Соборяне». Сцена из спектакля





Николай Афанасьевич — М. Бурлай, Плодомасова — Н. Егорова

классиков обогатилась литературной теорией внутренней механики прозаической речи («формалисты») и романного жанра (М.М. Бахтин), которая отсюда вышла в западноевропейский мир, — закономерное следствие того, что в России под конец XIX века западноевропейский роман достиг своей высшей точки как «смысл» (объемное изображение исторического времени) и в таком виде вошел в XX век, повсюду модифицируясь уже как «форма».

Полина Агуреева сама работала с текстом «Соборян». Из него извлечена драматургия. Во-первых, та, что присутствует в романе в виде диалогов героев, внутренних монологов, в которых по ходу действия проживаются их судьбы. Во-вторых, та, что заключена в сочном, долго-неспешном повествовании: на сцене чередой гнутся разноплановые эпизоды, показывая само течение тихой провинциальной жизни. Как и в романе, в таком течении поначалу не угадываются стержневой сюжет и конфликт. И только со временем прочитывается общий идейный план — архетипическая коллизия

поиска путей, на которых может быть обустроена российская жизнь.

Форма спектакля определена: это — сюита. Каждая сцена — законченная микрорепеса со своим внутренним сюжетом, выдержанной динамикой, так что по окончании очередного эпизода часто раздаются аплодисменты. С одной стороны, выбор эпизодов явно нацелен на то, чтобы переписать у Лескова его панораму занятных типов и ситуаций: помимо главной троицы приходского причта, это своенравная помещица Плодомасова (во всем достоверная **Наталья Егорова**) и ее карлик **Николай (Марк Бурлай)** с их историями, «новые люди» — учитель с лекарем, исправник и предводитель дворянства... Театр не может оставить в стороне и комично-бурлескное у Лескова. Есть в спектакле и диалог двух барынь-самодурок, когда одна безуспешно выторговывает у другой ее карлика, и попойка у почтмейстерши, визуально выстроенная, как застолье на картинах **Пирсомани** (все сидят в ряд, одновременно поднимают руки со стаканами, двигают



«Соборяне». Сцена из спектакля

ся синхронно), — «лубок» условного театра.

Однако кульминационными номерами «сюиты» стали пространственные рассуждения главного героя, Отца Савелия (**Илья Шакунов**), его раздумья о вере и ее формах в нашей жизни. По ходу диалогов они превращаются в монологи, которые, сообразно его сану, можно воспринимать как проповеди («Стремитесь к чистоте!»; «Люди, живите в ладу со своею старой сказкой!»; «Дай вам Господь чувство такое иметь, чтоб было жалко»). Почти сразу проскальзывают серьезно-тревожные нотки: обобщенная борьба консерваторов и либералов конкретизируется в противостоянии служителей Церкви и опасно зловредных «новых людей». Изображенные антинигилистом Лесковым, они не по-умному упрямы, как учитель Варнава, ярко-гротескно поданный **Антоном Лызо**, или же низки и подлы, как Лекарь (**Павел Комаров**).

С началом второго акта в «сюите» протупает и сквозной сюжет, делается заметным движение к цели всего долго-неспешного рассказа — к окончанию жизненного

пути главных героев. Бытовые мелочи и пустяковые события, цепляясь одно за другое, в итоге потрясают основы показанного нам мира. Свободное слово священнослужителя — донос «новых людей» из желания нанести вред Церкви — работа церковной бюрократии и запрещение героя в служении — его истощение во внутренней борьбе за свои неколебимые принципы... Лесков рассказывает, как на этом фоне постепенно гаснет жизнь всей «поповки». В спектакле же с его спрессованным временем и спрямленной линией сюжета, с протокольным предьявлением нам всех причин и следствий цепь рутинных событий вдруг взрывается ситуацией, несовместимой с жизнью сразу всех главных героев. Здесь они умирают почти одновременно и неумолимо закономерно. Такова драма, увиденная постановщиком в романе.

«Соборяне» Лескова — не роман с «тенденцией», как его же «**Некуда**», и потому провинциальные горе-нигилисты здесь мелки и второстепенны, велики же «соборяне» — праведники, и весь роман, как и



Наталья Николаевна — П. Агуреева, Савелий Туберозов — И. Шакунов

спектакль, — это плач по их уходу с арены жизни. У нас сегодня тот же запрос на внутреннюю здравость и духовную полноту общественного бытия, о которой так радели «соборяне». По очевидному замыслу режиссера, близко созвучные ей мысли героев и поданы зрителю так, чтобы сойти со сцены в нашу сегодняшнюю действительность. Весь спектакль мы слышим призывы изучать душу человека и видеть в нем существо духовное, звучат речи в защиту уничтожаемой веры, дебаты апологетов «либеральной» свободы научного знания и нравов со сторонниками свободы и просвещенности духовной, в которой корень благополучия общества. Романное многоголосье, переданное в смене характера сцен спектакля, пронизано нервом публицистики, насквозь протянута нить интеллектуального рассуждения и анализа происходящего. Высказывание цельно, внятно, весомо — и предельно горячо-эмоционально, неважно, озвучено оно тихо или громко.

Благодаря этой единой интонации, доносимой актерами, оживает вся крепчайшая

конструкция из логически выдержанной последовательности совершенно отделанных номеров «сюиты». Отец Савелий — тип негромкого, рефлексирующего интеллигента. Широта его природы спрятана в чувстве личной ответственности за непомерно большое, общее дело, и Илья Шакунов буквально горит свечой в остром переживании каждого своего слова.

В отличие от него, Священник Захария **Максима Литовченко** — совсем простой мужичок, вызывающий улыбку, поскольку не видит жизнь без комичного и сам все время попадает в смешные ситуации, но и он на весь зал излучает тепло своим чистосердечием. Это две ярчайшие работы, тогда как Дьякон Ахилла **Алексея Верткова** не попадает в типаж Лескова и теряется в спектакле. У него нет нужных ни монументальности всей фигуры, ни громоподобного баса, ни других красок для изображения контраста буйства и медвежьей неуклюжести с утонченно-чутким сердечным разумом этого героя. Простодушная попадая Наталья Николаевна, глубоко любящая



Савелий Туберозов — И. Шакунов, Наталья Николаевна — П. Агуреева, Захария Бенефактов — М. Литовченко

женщина с живо-игривым нравом и фантазией, предстала в исполнении Полины Агуреевой образом, наоборот, более масштабным, чем в романе. Актриса надстроила его детской наивностью и прозрачным ангелоподобием (в первом же выходе героиня развешивает сушиться белые то ли простыни, то ли подрысники), а пользовалась при этом больше приемами характерной игры — ее героиня и смешлива, и нелепо-нескладна. И благодаря этому мы воочию увидели саму любовь супругов, стало понятно, чем так дорога протоиерею его матушка, далекая от его дум и не ведущая с ним интеллектуальных бесед.

Конечно же, сюитная форма спектакля слита с музыкой, которую исполняет струнный оркестр, и даже, наверное, предопределена ею (композитор **Валерий Воронов**). Порой в музыке узнаются цитаты, но ее восприятие ничем не фокусируется, как нет светового фокуса ни на оркестре, расположенном на заднем плане сцены, ни на фигуре выдающегося музыканта, сидящего за пультом. Это — и свой, особый для

каждой сцены эмоциональный фон, и единая подкладка всему действию, которое, благодаря музыке, течет, как вечно стремящаяся вдаль река из романа Лескова, четко обозначенная и здесь торчащими из подпола носами лодок на авансцене. Музыка то затихает, то вновь подхватывает сценическое слово. Именно ей и поручено в театре повествовать, не вести рассказ, а дополнять историю тем, что не высказано (примерно так и **Вагнер** представлял роль оркестра в музыкальной драме).

В высшей степени эффективно односложное решение сцены: на полу в ряд три настила с примерно полуметровыми остро-ребристыми подъемами-спусками (художник-постановщик **Мария Митрофанова**). Они изображают и волны как бы текущей по авансцене реки, и тогда провалы между настилами — это омуты, а еще и типичную орловско-курскую холмистую местность. Расхаживающие по этим «холмам» люди — точно не в тесных интерьерах. Весь спектакль они пребывают на вольной природе. Так на узенькой полоске сцены вдрут



Ахилла Десницын — А. Вертков, Данилка — А. Хохлов

располагается целый пейзаж, умещается его простор, а герои словно носимы по нему ветром. Ясная ассоциация возникает и со словом «шаткость», которое с самого начала не раз звучит для характеристики тогдашней общественной жизни.

Финал представляет собой хождение в невидимый град Китеж — город праведников. Культура открыла его для себя вскоре после Лескова, уже в **Серебряном веке**. Точнее всех описал такое сообщество поэт **Н.А. Клюев**: все праведники, связанные клятвой спасения мира, уже здесь на земле составляют это незримое братство. Именно таковы «соборяне» Лескова. «Собор» этих людей вполне зрим для всех жителей провинциального городка, а об их посмертной судьбе писатель-реалист не рассуждает. Спектакль перешагивает эту грань.

Итак, справа на переднем плане верхней площадки сцены (на ней же в глубине за условным плетнем из камыша рассажен оркестр) располагается устремленная ввысь кособокая конструкция. Она сложена из столярного верстака, поставленных на не-

го двух столов, а на них — еще сужающаяся кверху этажерка с несколькими ярусами-полками. С самого начала понятно, что это пришедший из описания Лескова городской храм, стоящий напротив домов героев на другом, высоком берегу реки. Теперь же, снимая свое черное облачение, оставаясь в белых подрясниках (музыканты и сам маэстро изначально одеты так же) герои по очереди занимают места на этажах конструкции-«храма», который, таким образом, и становится Градом Небесным. К ним присоединятся помещица Плодомасова и ее карлик, ранее покинувшие мир, тоже в белом. Все обитатели града поют духовный стих.

Запевает Полина Агуреева, другие постепенно присоединяются, подхватывает оркестр. Публика полностью захвачена. То, что постановщик спектакля хотела сказать, громко прозвучало в зале.

Михаил ПАЩЕНКО
Фото Татьяны ЖДАНОВОЙ
предоставлены театром



«На дне». Сцена из спектакля

СЕГОДНЯШНИЕ БЫВШИЕ

В Александринском театре прошла премьера спектакля «На дне» — театральной фантазии по мотивам пьесы Горького (именно так прописано в аннотации). «На дне» — четвертый спектакль нового художественного руководителя театра, Никиты Кобелева, который, оставив почти все прежние спектакли репертуара, активно дополняет его своими режиссерскими работами.

С Александринским выпускник ГИТИСа Кобелев, много ставивший в Московском академическом театре имени Вл. Маяковского, сотрудничает с 2022 года, и с 2024-го является художественным руководителем Александринки. Как и в предыдущем своем спектакле «Воскресение», по

мотивам романа Л.Н. Толстого, Никита Кобелев делает новую вольную адаптацию текста совместно с белорусским драматургом Дмитрием Богославским, чью «Любовь людей» когда-то именно Кобелев поставил в Театре Маяковского. Так как это уже третья их совместная работа, есть чувство сложившегося тандема «драматург-режиссер», и это отлично.

Для смотретьших «Воскресение» ожидания оказались похожими на предыдущую работу Никиты Кобелева: зрителям предстояло увидеть современное высказывание на основе пьесы М. Горького с угадывающимися фрагментами, объемом, количеством и соотношением которых с дополнительным текстом пока оставались тайной.

В целом, все было именно так, с некоторыми любопытными находками по адаптации горьковского текста и приближению его к сегодняшнему дню.

В сценографии **Наны Абдрашитовой** перед нами на пустом планшете сцены появляются элементы интерьера условного холста, но важно, что именно условного. На заднике иногда открываются «картины» — небольшие пространства жизни хозяев этого заведения, Васисилы (**Янина Лакоба**) и ее опостылевшего старого мужа Костылева (**Сергей Паршин**). Позже удивит нас и видео от **Марии Варахапиной**, которое будет крупным планом брать страдания юной Наташи (**Мария Медведева**, молодая выпускница курса **Виктора Рыжакова** в **Школе-студии МХАТ**), которую третирует сестра, а также запечатлевает прощальную запись Наташи, уезжающей посмотреть «праведную землю», Иерусалим.

Желание удивить современным звучанием исканий героев Горького у Богославского и Кобелева получилось, пожалуй, слишком прямым, не очень тонким,

но зато понятным зрителю и часто смешным. Здесь тебе и проститутка Настя (**Мария Лопатина**), и вор Пепел (**Иван Ефремов**), и высоченный Клещ (**Сергей Еликов**), чьи руки заняты то огромным техническим прибором, то синтезатором, то велосипедом — лишь бы не впасть в уныние. И, конечно же, странник Лука (**Игорь Волков**), оранжево-желтая толстовка которого так напоминает одеяния буддистских монахов: он хочет уехать в храм имени Чувака, где пофигизм противопоставляется всеобщему карьеризму и стяжательству. Интересно, что вначале все они выходят перед нами в каком-то модном променаде, выдавая небольшие куски своих монологов в то время, как за их спиной на заднике высвечивается их имя. Видимо, иначе мы бы не разобрались, кто есть кто.

Есть некоторое ощущение искусственности от бывшего Барона (**Виктор Шуралёв**), одетого в модный спортивный костюм и потому напоминающего барона из постсоветских мафиози, рассуждающего при этом о своей дворянской фамилии и

Актер — Д. Бутеев, Пепел — И. Ефремов, Сатин — И. Исаев





Бубнов — В. Захаров

предках-военных. И Актер (**Дмитрий Бутеев**), на которого взвалили ношу отдуваться за всю метатеатральность сразу, не очень убедительно кидается цитатами из «Гамлета», острит по поводу всех пьес **Чехова**. Каких-то намеков на то, что он должен в конце повеситься, в его бойком потоке цитат («Три сестры же хотели в Москву, и никто их больными не считал») нет. А его выход в конце (уже как бы и не Актера вовсе) в образе Просперо из шекспировской «Бури» (для тех, кто узнает) про сны и вещество жизни, кажется, вообще, взят не из того жанра, в котором сделан новый «На дне». Не всем молодым актерам новый текст позволяет добраться до горьковской глубины поиска смысла своего существования, и в этом основная слабость этого спектакля: ты понимаешь, **что** хотят сделать его создатели, но тебе отстраненно интересно, и часто это все.

А вот в отдельные моменты некоторые актеры до нужной глубины все же доходят, и тогда возникает ощущение очень тонкого прорыва в болезненность состояния

«нигде» в послесловии своей собственной, так и не состоявшейся жизни. Самым точным существованием в присвоении текста Богославского с движением по горьковской основе стала игра приглашенного артиста **Ильи Исаева**. Исаева искушенный зритель помнит как звезду **РАМТа** (Герцен в трилогии **Тома Стоппарда** «Берег Утопии» и Макс в его же «Rock'n'roll», Вилли Брандт в «Демократии» **Майкла Фрейна**), но не факт, что массовый петербургский посетитель Александринки много знает о его актерских заслугах в Москве. Исаев у **Алексея Бородина** всегда отвечал за интеллектуальность, длинные монологи, поиск истины. Никита Кобелев использует его, по сути, в этом же качестве — у его Сатина основной горьковский монолог: «Человек — это звучит гордо».

Но Исаев превосходит сам себя и уникально существует в странном танцевальном выходе, в ходе которого, извиваясь в каких-то корчах советской дискотеки, он рассказывает о своем прошлом, а потом, после проникновенного монолога



Лука — И. Волков, Костылев — С. Паршин

о человеке, где нет ни капли искусственности, вдруг поет песню **Джона Леннона** «**Imagine**», подыгрывая сам себе на спящем Клещем синтезаторе.

И хотя здесь тоже виден шов режиссуры современного образа на горьковской основе, у Ильи Исаева это получается так проникновенно, что, кажется, была бы пьеса только про его героя — бывшего сидельца в рабочей робе, которому тоже жить хочется, она бы уже состоялась. А вот откуда у него и всех остальных в конце спектакля вдруг появляются смокинги и костюмы — загадка. Скорее всего, это была просто визуализированная режиссером мечта обычного человека о счастье, но только нас в этот жанровый слом опять не посвятили, и вышел он нарочитым.

Отдельно хочется отметить великолепные актерские работы мэтров Александрики — Игоря Волкова и Сергея Паршина, а также потрясающее существование Янины Лакобы в роли жаждущей тела Васьки Пепла Василисы, готовой расправиться со своей же сестрой. Но только и

они как бы каждый в своем мире, и если бы вокруг истории той же Василисы, ее мужа и ее сестры Наташи (отличный дебют на большой сцене Марии Медведевой) не было бы никого из постояльцев их хостела, это было бы более естественным, чем то, что сейчас есть в спектакле — их семейная драма сама по себе, а философские поиски остальных отдельно.

В целом какой-то приговор этому спектаклю, где отдельные горьковские цитаты висят огромными неоновыми надписями над всем действием, делать не хочется, потому что он, если еще не цельный, то уже любопытный, свежий, современный. Но можно было доверять больше и нам, зрителям, и актерам высочайшего уровня. Захочется ли им и нам долго играть в игру «найди Горького в новом тексте» и узнавать приметы нового времени, остается вопросом.

Юлия САВИКОВСКАЯ
Фото Владимира ПОСТНОВА
предоставлены театром

ЕЕ ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО

14 февраля отметила юбилей **Ольга ТОРОПОВА** — одна из ведущих артисток **Ярославского театра юного зрителя имени В.С. Розова**, талантливый режиссер и театральный педагог.

Ольга Торопова — ученица народного артиста РФ **Александра Кузина**. Сразу после окончания **Ярославского государственного театрального института в 1996** году она была принята в труппу Ярославского ТЮЗа. Еще будучи студенткой третьего курса, сыграла в театре главную роль в спектакле своего мастера «**Эти свободные бабочки**» по пьесе **Л. Герша** — взбалмошную и противоречивую девчонку Джил Тэннер, мечтающую стать актрисой.

Следующие несколько лет были отмечены главными ролями во многих постановках Александра Кузина — Джульетта (**У. Шекспир «Ромео и Джульетта»**), Светлана («**Клинч А. Славовского**»), Надежда («**Последние М. Горького**»), Розалина («**Чума на оба ваши дома Г. Горина**»)… Все героини разные, непохо-

жие — нежные, чувственные, озорные, вздорные, — но невероятно притягательные. Среди других значимых ролей особенно яркой стала Айседора Дункан в спектакле «**Айседора**» режиссера и хореографа **Александры Хонг**.

Решив попробовать себя еще и в режиссуре, в **2014** году Ольга окончила режиссерский курс **Ярославского театрального института**, училась у своего же мастера — профессора Александра Кузина. Благодаря участию в «**Лаборатории молодых режиссеров**», которую организует **Ярославский государственный академический театр драмы имени Федора Волкова**, свои первые спектакли Ольга Торопова поставила именно на его сцене.

Ее трогательная «**Бабаня**» по пьесе **Кати Рубиной** шла на сцене Первого русского театра на протяжении **10** лет! Была снята с репертуара только потому, что ушла из жизни **Татьяна Ивановна Исаева**, игравшая главную роль в этой постановке. А вот спектакли «**Лёха**» и «**Со-**



Ольга Торопова



«Примадонны». Джек — С. Кожевников, Одри — О. Торопова

творившая чудо» — до сих пор в афише Волковского театра.

Для первой премьеры в Ярославском ТЮЗе Ольга Торопова выбрала повесть «Кладовая солнца» **Михаила Пришвина**. Спектакль восхитил зрителей своим неожиданным постановочным решением и умением перевести на театральные язык сложный в жанровом плане литературный материал, сделать его живым, современным и интересным самым юным зрителям.

Свою актерскую карьеру Ольга не оставляет. Театралы высоко ценят ее способность с первого мгновения приковывать внимание зрителя даже в эпизодических ролях — таких, например, как Графиня-бабушка в «Горе от ума» **А.С. Грибоедова** или Фру Сеттергрэн в «Пеппи Длинныйчулок» **А. Линдгрэн**. Из больших работ текущего репертуара особенно выделяется сыгранная актрисой темпераментная, гротескная и при этом бесконечно женственная Одри в комедии **К. Людвиг** «Примадонны».

С 2010 года Ольга Вадимовна Торопова преподает в **Ярославском государст-**

венном театральном институте имени Фирса Шишигина. Блестяще проводит актерские тренинги по методике **Ю. Альшица**, ставшего еще одним важным учителем в ее жизни. В 2021 году она набрала в качестве художественного руководителя обучение свой первый актерский курс.

В этом году курс завершает обучение. Поставленные Ольгой Тороповой со своими студентами дипломные спектакли «Пропала собака» по мотивам **чеховской** «Каштанки», «Шутка, или А не жениться мне нельзя!» по водевилям **А.П. Чехова**, «Мой бедный Марат» **А. Арбузова** идут на сцене **Учебного театра** с аншлагами.

Ольга Торопова считает, что главное предназначение театра — вочеловечивать человека, возвышать его. В своих спектаклях, актерских работах и в работе со студентами она неизменно следует этому творческому кредо.

Желаем Ольге Вадимовне радости творчества и новых ролей. И очень ждем ее новых постановок в качестве режиссера.

Лора НЕПОЧАТОВА

ВРАТА НЕБЕС РЕЗЕДЫ АХИЯРОВОЙ

В Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. Мусы Джалиля (Казань) проходил 43-й Международный оперный фестиваль им. Ф.И. Шаляпина. Этот старейший российский оперный форум был организован по инициативе легендарного директора театра Рауфаля Мухаметзянова. В 1985 году фестиваль получил статус всероссийского, а в 1991 году — международного. В афишу фестиваля, как правило, включаются постановки текущего репертуара Татарского оперного театра и обязательно премьеры (премьеры) и гала-концерты. На главные партии в фестивальных спектаклях приглашаются лучшие отечественные и зарубежные солисты. В этом году фестиваль открылся премьерой новой постановки «Кармен»,

над которой работала команда из Италии (режиссер-постановщик Марко Гандини, художник-постановщик Итало Грасси, художник по костюмам Анна Биаджотти) и дирижер-постановщик Антон Гришанин (Большой театр).

Среди других фестивальных спектаклей — «Борис Годунов», «Тоска», «Пиковая дама», «Жизнь за царя», концертное исполнение «Манон» Пуччини и другие классические русские и зарубежные оперы, а также опера современного татарского композитора Резеды Ахияровой «Сююмбике» о судьбе первой и единственной царицы Казанского ханства. Премьера «Сююмбике» состоялась на Шаляпинском фестивале в 2015 году. Это грандиозный, очень красивый трехактный спектакль в постановке Юрия Алек-

Резеда Ахиярова. Фото М. Платонова





«Сююмбике». Сцена из спектакля

сандрова (Санкт-Петербург) и художника-сценографа **Виктора Герасименко** (Москва), причем, два татарских акта написаны и исполняются на татарском языке, а русский акт — на русском (либретто народного поэта Татарстана **Рената Харриса**). С автором музыки, композитором Резедой Ахияровой мы беседуем об опере «Сююмбике» и разных аспектах оперного искусства.

— *Резеда Закиевна, сочинение музыки — одно из самых больших таинств искусства. Вы можете приоткрыть завесу этого таинства и сказать, как у вас первоначально рождаются звуки? Как вы их слышите?*

— Очень сложный вопрос. Есть ряд моментов, которые формируют возникновение музыки. Прежде всего, это должно созреть в голове, а то, что зреет, должно быть прочувствовано сердцем. Мысль совместно с чувствами порождает какой-то мотив. А потом за инструментом

или за компьютером воплощается эта творческая идея. Бывает так, что мотив возникает внезапно, даже во сне может прийти, тогда я встаю и быстро записываю, чтобы не потерять. А бывает, что долго вынашивается идея, которая нужна для того или иного контекста или для большого сочинения.

— *А что может быть толчком для внезапного появления идеи?*

— Это необъяснимо.

— *Обе ваши оперы — «Любовь поэта» и «Сююмбике» и оба балета — «Золотая Орда» и «Иакинф», идущие в Татарском оперном театре, написаны на либретто народного поэта Татарстана Рената Харриса. Расскажите, пожалуйста, как вы стали с ним работать.*

— Наша дружба очень давняя. Когда я познакомилась с Ренатом Магсумовичем, я училась в седьмом классе музыкальной школы. В тот период он еще не был знаменитым и работал ответственным секретарем детской газеты «Юный лени-



Сююмбике — Г. Гатина

нец». Я написала детскую песню, и моя мама отвела меня в эту газету с тем, чтобы предложить напечатать ее, она называлась «Заря» на шуточный стих Равиля Файзуллина. Ренат Магсумович пригласил своего друга, на тот момент довольно известного композитора Мирсаита Яруллина, чтобы он посмотрел то, что я принесла. Яруллину моя песня понравилась, и они решили напечатать ее с моей фотографией — я там с косичками. Так началась наша дружба с Ренатом Харисом.

А дальше наступил длительный перерыв в общении. Я окончила музыкальное училище, затем консерваторию. И однажды, на одном из концертов, где исполнялось мое произведение для симфонического оркестра, Ренат Магсумо-

вич увидел меня, остановил, высказал свои мысли по поводу прослушанной музыки, весьма хвалебные, дал свой номер телефона и сказал, чтобы я позвонила: он хотел бы предложить мне какие-то свои стихи. В то время он был уже заместителем министра культуры Татарской АССР. А дальше уже развивалась наша взрослая творческая дружба.

— *Как дошло дело до опер и балетов?*

— Очень долго шло. Ренат Харис задолго, лет за 10–15 до написания моей первой оперы «Любовь поэта» на его либретто, уже предлагал написать оперу. Но я тогда была не готова. Тогда у меня в личной жизни происходили изменения, и вообще не было желания писать оперу. А годы спустя директор Татарского оперного театра Рауфаль Сабинович Мухаметзянов пригласил нас обоих к себе и предложил написать оперу для его театра, и это была будущая «Любовь поэта» о знаменитом татарском поэте Габдулле Тукае.

— *Известный дирижер Фуат Мансуров исполнял ваше произведение «Сююмбике» из «Триптиха». Не там ли были корни вашей оперы «Сююмбике»?*

— Да, наверное, исторический подтекст и дух оперы «Сююмбике» был заложен в «Триптихе», произведении для солистов, хора и симфонического оркестра. Триптих называется «Страницы истории». Первая часть — «Татарский марш», не военный, а эпический, для мужского хора и симфонического оркестра. Вторая часть — «Сююмбике», а третья часть — «Священная божественная песня». Она тоже для хора, оркестра и двух солистов. Масштабное произведение.

— *Вы говорили, что написали оперу «Сююмбике» за три месяца. А не сложно было такую масштабную и сложную оперу написать в такой короткий срок?*

— Она была написана и записана за три месяца, но складывалась в моем сознании на протяжении целого года. Но в течение того года один за другим умерли мои родители, а потом и мой муж, и я не могла ничего писать. Я продолжа-

ла думать о «Сююмбике», но не бралась за работу, а накапливала силы после трагических метаморфоз моей жизни. У меня внутри сложился подход, понимание того, как это должно быть, что это должно быть. Внутреннее осмысление будущей оперы. Поэтому, когда спустя многие месяцы, я села, наконец, за «Сююмбике», то была готова к написанию и быстро сделала эту работу. Мои личные трагедии, видимо, способствовали тому, что трагедия Сююмбике написана с таким накалом.

— *Как достигается узнаваемость музыки? В чем секрет узнаваемости? Например, музыка арии «Врата небес» в «Сююмбике» запоминается и узнается сразу. Некоторые зрители выходят после спектакля и напевают ее.*

— Трудно это объяснить. Должно быть средоточие нескольких компонентов. Текст арии «Врата небес» на меня очень сильно подействовал, когда я ее писала, находилась под сильным впечатлением от текста. И текст, который следовал далее, сразу открыл мне музыкальную фразу, на которой должна была построиться эта вся композиция.

— *Скажите, пожалуйста, а бывало ли, что у вас пропадал интерес к тому, что вы пишете или собираетесь писать?*

— Бывало. Я такой человек, что, если мне хочется написать какое-то сочинение, я должна делать это сразу. Если я сразу не делаю, то идея может пропасть. Но иногда бывает, что в процессе работы возникают сомнения в правильности моего подхода к конкретному проекту или к какому-то определенному сочинению. Если я чувствую, что пропадает интерес, надо срочно сесть и писать или дописывать, каким-то образом вернуться в первоначальное состояние интереса, когда я согласилась на это. Но крайне редко у меня такое случалось.

— *В чем заключается участие композитора в репетициях оперы?*

— Ну, если обо мне говорить, то я присутствую, как правило, на оркестровых спевках, когда певцами уже все вы-



Кошчак — А. Исламов, Сююмбике — Г. Гатина

учено с концертмейстером в классе. На первые репетиции некоторых певцов я прихожу, если возникают какие-то вопросы. Но в Татарском театре оперы и балета есть замечательный оперный концертмейстер Алсу Барышникова, поэтому у меня нет необходимости самой работать с певцами, когда они разучивают оперу. Но когда возникает что-то, требующее обсуждения, я прихожу обязательно и, к примеру, меняю неудобные ноты или слова.

А когда начинаются репетиции на сцене с режиссером-постановщиком, хореографом, сценографом, тогда я присутствую на каждой из них. С постановщиками мы должны быть на одной волне, должны быть сплоченной командой, иначе все развалится.

— Скажите, пожалуйста, когда вы смотрите свой спектакль, что вы хотите увидеть, что чувствуете в этот момент?

— Я стараюсь посещать все свои спектакли и всегда критично их отслеживаю: как оркестр, как певцы, какие темпы, нет ли каких-то изъянов. Если что-то не так, мы стараемся это поправить. А иногда, наоборот, со временем улучшаются спектакли.

— В Казани ежегодно проводятся *Международный оперный Шаляпинский фестиваль* и *Международный балетный Нуриевский*. В чем, на ваш взгляд, значение этих фестивалей?

— Фестивали привлекают особое внимание публики, прессы, импресарио, выдающихся артистов, дирижеров. А театру дают возможность приглашать мировых оперных и балетных звезд в свои постановки. И это распространяется даже на те спектакли, которые идут и в обычное время. Каждый фестиваль — это вежа в истории театра, парад его лучших спектаклей с лучшими мировыми исполнителями.

— А театр согласовывает с вами включение в фестивальную программу ваших спектаклей?

— Нет, никогда не согласовывает. А когда мои спектакли включают в программу Нуриевского или Шаляпинского фестивалей, конечно, это приятно, это определенная оценка. Например, в этом году «Сююмбике» включили в программу Шаляпинского фестиваля. «Сююмбике» идет уже 7 лет, значит, спектакль не устарел ни морально, ни физически, значит, он вызывает интерес.

— Чем вызвана мода портить классические оперы? Всякие помойки, джинсы, рваные футболки...

— Бездарностью режиссеров-постановщиков и их желанием заявить, что они не такие, как все.

— Режиссеры-осовременички объясняют свои помойки тем, что чувства людей одни и те же во все времена. Но это не так, потому что были сословия, этикетки этих сословий, традиции в сословиях, у крестьян были свои

традиции, у дворян — свои. Чувства, может быть, сходны, но поведение людей было разное в XVI веке, например, и сейчас. Разве нет?

— Абсолютно согласна с вами.

— В советские годы многое делалось для того, чтобы заинтересовать музыкальным театром людей, не причастных к оперному и балетному миру. На фабриках, на заводах, в учебных заведениях распространялись абонементы, проводились целевые спектакли для работников того или иного предприятия или учреждения, выездные концерты. А сейчас всего этого нет. Как вы считаете, нужно ли готовить публику к восприятию оперы и балета или это как-то само происходит?

— Само это не происходит, это все-таки определенная культура, на оперы и балеты ходит определенный слой общества. Публика, конечно, должна быть подготовленной. Сейчас идет очень большой поток и музыкальной, и театральной продукции. Люди выбирают то, что им ближе по их менталитету, уровню образования и восприятия мира. Оперный или балетный спектакль может увлечь случайно попавшего в театр человека, и тогда он будет ходить. Но надо создавать такие спектакли, которые бы привлекали разного рода публику, поскольку государственной культурной политики в этом направлении сейчас нет.

— Во времена Советского Союза был очень популярен лозунг «Искусство принадлежит народу». Может искусство кому-либо принадлежать?

— Произведение искусства, если оно создано, выставлено на всеобщий обзор, например, картина или спектакль, оно доступно народу, посетителям выставки или зрителям театра. А принадлежать, думаю, может картина тому, кто ее купит. Спектакль же народу принадлежать не может, может только быть показан и воспринят зрителями или не воспринят.

Беседовала Людмила ЛАВРОВА

ЗАЧАРОВАННЫЙ ПУШКИНЫМ

14 февраля народному артисту РФ, лауреату премии имени Д.С. Лихачева, лауреату Государственной премии РФ исполнилось **90 лет**. В это трудно поверить, он весь в работе: заканчивает очередную книгу, к 225-летию А.С. Пушкина, в 2024 году в театре «Пушкинская школа Владимира Рецептера» под его художественным руководством состоялись три пушкинские премьеры: «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Выстрел. Метель», «Маленькие трагедии» («Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»).

Владимир Рецептер — человек уникальный: артист, режиссер, писатель, поэт, драматург, ученый-пушкинист и еще истинный петербуржец. Хотя Петербург, в то время Ленинград, впервые увидел его, артиста **Ташкентского русского драматического театра имени М. Горького** в моноспектакле «Гамлет» У. Шекспира в начале **шестидесятых**. Город был покорен, а Владимир Рецептер приглашен **Георгием Александровичем Тов-**

стоноговым в БДТ, где он прослужил **25 лет: с 1962 по 1987 год**.

С раннего детства Пушкин занял в его душе, мыслях, в жизни, в творчестве очень важное место. Он мечтал создать **Государственный Пушкинский театральный центр** в Петербурге и создал его в **1992** году. Говорил, что это третий угол Петербургского треугольника: **Пушкинский Дом, Пушкинский музей** и **Пушкинский театральный центр**, но надеется, что он будет первым. Владимир Рецептер мечтал, чтобы был **Театр Пушкина**, как **Театр Гоголя, Чехова**, и создал в **2006** году свой театр «Пушкинская школа», выпустив актерский курс с углубленным изучением Пушкина в Петербургской театральной академии. Его ученики стали артистами этого театра.

Сейчас в афише «Пушкинской школы» **десять** пушкинских спектаклей. И наконец, во **Пскове** и **Пушкинских Горах** в феврале **1994** года состоялся **Первый Пушкинский театральный фестиваль**, художественным руководителем которого более **двадцати** лет был Владимир Ре-



Владимир
Рецептер



С. Рассадин, В. Рецептер, С. Фомичев, В. Непомнящий

цептер. Ему удалось объединить театр и науку-пушкинистику. Осуществить все это оказалось возможным благодаря тому, что страна готовилась к 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина в 1999 году. Учредителями фестиваля стали: **Министерство культуры РФ, Администрация Псковской области, Союз театральных деятелей РФ**. Появилось много пушкинских спектаклей. Но он сам начал свою борьбу за Театр Пушкина намного раньше.

В 1969 году на малой сцене БДТ появился моноспектакль Владимира Рецептера «Диалоги» по произведениям А.С. Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из Фауста», «Наброски к замыслу о Фаусте», «Моцарт и Сальери»). Каким-то чудом, в 1978 году он создает Пушкинскую литературно-драматическую студию Ленконцерта при Музее Ф.М. Достоевского, где впервые начался разговор о «Русалке». Ее изучению он отдал много лет, доказывая, что это законченное пушкинское произведение в отличие от официальной версии. Студия просуществовала до 1984 года. Владимир Рецептер читал Пушкина, играл Пушкина на своих творческих вечерах, не расставаясь с ним никогда.

Владимир Эмануилович закончил филологический факультет Ташкентского государственного университета в 1957 году, а в 1960 году Ташкентский государственный театрально-художественный институт имени А.Н. Островского. Еще студентом третьего курса был принят в труппу Ташкентского русского драматического театра. В одном из его стихотворений есть такие строчки: «Поэт, — он тосковал о сцене, / Артист — о письменном столе; / и жизнь провел в кругу сомнений / о том и этом ремесле». На самом деле, ему успешно удалось «и то, и это ремесло». Он состоялся и как артист, и как режиссер. Его служение Пушкину длиной в целую жизнь заслуживает особого уважения и благодарности за то, что он сумел вдохновить на создание Театра Пушкина много талантливейших театральных деятелей и выдающихся ученых-пушкинистов. И в этом особая заслуга Пушкинского театрального фестиваля во Пскове и Пушкинских Горах с его уникальной **Лабораторией**, в работе которой принимали участие крупнейшие наши пушкинисты: **Сергей Фомичев** (Институт русской литературы (Пушкинский Дом), **Вячеслав Кошелев**

(академик, профессор университета Великого Новгорода), **Станислав Рассадин**, **Валентин Непомнящий**, директор Пушкинского заповедника **Георгий Василевич**, псковский писатель и ученый **Валентин Курбатов**, зарубежные ученые и переводчики произведений Пушкина на **английский и французский** языки.

Все, в том числе и Владимир Эмануилович, который обычно председательствовал, выступали со специально подготовленными короткими докладами, каждый старался найти что-то малоизвестное или спорное в творчестве Пушкина. Порой то, что происходило на Лаборатории, было интереснее, чем то, что происходило на сцене. Только Рецептер мог собрать такую команду, эти выдающиеся ученые не были единомышленниками, тем интереснее была их полемика, в которой присутствовали и юмор, и ирония.

За время «царствования» Владимира Рецептера в фестивале приняли участие с пушкинскими спектаклями 120 театров России, театры **Риги, Таллинна, Вильнюса;**

актеры **Франции, Англии, Швейцарии, Голландии, Шотландии, Германии.** Фестиваль стал международным. В разные годы в афише были спектакли **Олега Ефремова** и **Петра Фоменко**, **Эймунтаса Някрошюса** и **Деклана Доннелана**, **Камы Гинкаса**, **Юрия Любимова**, **Анатолия Васильева**, **Марка Розовского**, **Геннадия Тростянецкого...** Режиссеры и артисты тоже участвовали в собраниях Лаборатории. Приезжали театральные критики из Москвы и Петербурга. Спектакли обсуждали все. Какие возникали споры – и научные, и театральные! Причем, постепенно ученые полюбили театр и были гораздо более терпимы, чем театральные критики, когда появлялись на сцене не совсем удачные эксперименты над пушкинскими произведениями. Заседания проходили в **Псковской областной научной библиотеке**, все собирались за большим столом, была и публика: псковские учителя, преподаватели вузов, студенты, артисты псковских театров, просто любители театра и Пушкина. Вечером все шли смотреть спектакли фестива-



*С.Г.А. Товстоноговым
в его кабинете*



Пушкинские Горы. Гастроли. 2024

ля в большом и малом зале **Псковского драматического театра имени А.С. Пушкина**, который тогда под руководством **Вадима Радуна**, личности очень яркой, был гостеприимным домом фестиваля.

Мне повезло, я участвовала почти во всех Пушкинских театральных фестивалях времен Владимира Рецептера. В фондах **«Радио России»** сохранились мои передачи об этом фестивале, своеобразная звуковая фестивальная летопись. Поздравляя Владимира Эмануиловича Рецептера с юбилеем, захотелось перелистать некоторые страницы этой летописи, вспомнить о фестивальных событиях разных лет.

1995 год. Открывался **Второй Пушкинский театральный фестиваль** во Пскове премьерой спектакля **«Я шел к тебе...»** (**«Маленькие трагедии»**), в котором участвовали артисты Псковского драматического театра имени А.С. Пушкина и тогда **Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина** (Александринского). Постановка Владимира Рецептера, художник **Эдуард Кочергин**. Режиссер представлял этот спектакль как «опыт драматических изучений». Исходя из этого, был приглашен замечательный ленин-

градский артист **Леонид Дьячков**, который должен был играть: Барона в **«Скупом рыцаре»**, Сальери в **«Моцарте и Сальери»**, Священника в **«Пире во время чумы»** и Лепорелло в **«Каменном госте»**. Буквально накануне премьеры становится известно: Леонид Дьячков тяжело заболел и во Псков не приедет. Сорвать открытие фестиваля невозможно. И Владимир Рецептер сам играет все эти четыре роли. Это был, конечно, героический поступок. Спектакль имел большой успех. Особенно интересным и неожиданным в исполнении Рецептера оказался Барон в **«Скупом рыцаре»**. Это не был полубезумный старик, смысл жизни которого в его сокровищах, скрупулезно собранных. Владимир Эмануилович обратил внимание на его происхождение и положение в обществе, которое он когда-то занимал. Барон был рыцарем. Потом много раз Владимир Рецептер будет возвращаться к **«Скупому рыцарю»**, сам играть эту роль, ставить эту пушкинскую трагедию в **«Пушкинской школе»** вместе со **«Сценами из рыцарских времен»**, давая новое осмысление, казалось бы, хрестоматийному сюжету. Пушкинский театральный центр, занимаясь издательской

деятельностью, создал серию прекрасных книг-альбомов, куда вошли «**Маленькие трагедии**» и «**Возвращение “Русалки”**». В книге «**Притяжение “Скупого рыцаря”**»: прекрасным шрифтом напечатан текст трагедии, который публикуется в соответствии с авторской волей. Рисунки **Бориса Заборова**, который жил в Париже, как старинные гравюры; перевод **Антони Вуда** на английский язык; впервые после 1901 года воспроизводится фототипический белой автограф пьесы и большая вступительная статья Владимира Рецептера, где он выдвигает свою версию о движущих силах этой маленькой трагедии, давая литературоведческий и режиссерский анализ всех персонажей и их взаимоотношений. Только Рецептер с его железной волей и упорством мог добиться, чтобы художниками этой серии книг стали: Борис Заборов, **Михаил Шемякин**, **Юрий Купер**, **Эрнст Неизвестный**. Таких книг-альбомов больше не будет никогда.

2002 год. VIII Пушкинский театральный фестиваль

Владимиру Рецептору снова пришлось «бросаться на амбразуру». В афише фестиваля в большом зале был **Литературно-музыкальный вечер Ларисы Малеванной**. Она заболела и не смогла приехать. Владимир Эмануилович решает впервые в большом зале для самой широкой публики, где много школьников, выйти с рассказом о своем исследовании рукописного текста пушкинской «Русалки». Получился спектакль, в котором он читал, играл сцены из «Русалки» и вел рассказ о своем научном исследовании, доказывая, что произошла ошибка при первом издании, которое стало каноническим, и с датой написания, и расположением отдельных сцен, и с финалом. Это был настоящий детектив. И надо было видеть, как воспринимал зал этот своеобразный спектакль, какие были реакции и какие аплодисменты в финале.

2003 год. X Пушкинский фестиваль

Юбилейный фестиваль получил королевский подарок от **Евгения Колобова**, худо-



«Скупой рыцарь». 1995

жественного руководителя «**Новой оперы**» — две оперы на пушкинские сюжеты. «Русалка» в концертном исполнении и «**Евгений Онегин**» (режиссер **Сергей Арцибашев**) со всеми декорациями и костюмами, оркестр в полном составе, хор, солисты. «Русалку» исполняли в большом зале **Псковской филармонии**, «Евгения Онегина» — в театре. В Псковском театре оркестровая яма очень маленькая. Сняли несколько рядов кресел. Оркестр сидел прямо перед зрителями. Евгений Колобов взмахнул своей волшебной палочкой, и все, кому посчастливилось быть в этот вечер в зале, почувствовали себя абсолютно счастливыми и причастными к великому искусству. В афише X фестиваля был спектакль **Московской школы драматическо-**



«Хроника времен Бориса Годунова»

го искусства **«А.С. Пушкин, П.И. Чайковский. “Из путешествия Онегина”»**. (Открытая репетиция. Уроки Анатолия Васильева). Эти два «Онегина» оказались в центре внимания, когда на следующий день на Лаборатории шло обсуждение спектаклей, и стали предметом яростных споров.

Спектакль Новой оперы «Евгений Онегин» театральными критиками был признан блистательным с музыкальной точки зрения, но с весьма спорной режиссурой Сергея Арцибашева. Пушкинисты приняли его безоговорочно. А спектакль Анатолия Васильева вызвал гнев Вячеслава Кошелёва, Сергея Фомичева и Валентина Непомнящего и даже режиссера Марка Розовского. Они позволили себе уйти с середины спектакля, а потом сурово его осудить. А публика, особенно молодая, и театральные критики были в восторге. Анатолий Васильев со своими учениками приезжал во Псков все десять лет, начиная с первого Пушкинского фестиваля, показав все свои пушкинские спектакли. И Владимир Рецептер этим чрезвычайно гордил-

ся. Что же это был за спектакль — репетиция «Из путешествия Онегина»? На мой взгляд и моих коллег, театральных критиков, было очень интересно. Репетиция раскрывала методы работы Анатолия Васильева и его учеников над текстом Пушкина. Это была настоящая театральная игра, правда, на грани фола, в которой всё перемешалось: и Пушкин, и Чайковский. Какие шутки были придуманы с оперой! Собственно, вся работа ШДИ всегда была ориентирована на эксперимент. А показывать на фестивале половину работы было доброй традицией Пушкинского фестиваля.

Петр Фоменко показывал репетицию первого акта **«Египетских ночей»**, это было незабываемо, сам Владимир Рецептер не раз использовал эту форму. Эксперимент Анатолия Васильева и его артистов по достоинству оценили **Александр Соколянский, Екатерина Дмитриевская, Елена Маркова, Адольф Шапиро** был возмущен резкими, даже грубыми высказываниями об этом спектакле пушкинистов, утверждая, что есть свой язык театра, им недоступный. Но он тоже был неправ.

Единственный раз на Пушкинском фестивале кипели такие страсти. Но в этом тоже что-то было.

2004 год. XI Пушкинский фестиваль

На сцене Псковского драматического театра им. А.С. Пушкина артисты БДТ **Валерий Ивченко** и **Кирилл Лавров** играли сцены из спектакля «**Борис Годунов**» в постановке **Темура Чхеидзе**. Валерий Ивченко — Борис Годунов, Кирилл Лавров — Пимен. Это было необычно. Произвело сильное впечатление. Актеры продемонстрировали высочайшее мастерство. Закончился спектакль. Цветы, подарки. Владимир Рецептер вышел на сцену, благодарил актеров. Потом подошел к Кириллу Лаврову, они о чем-то пошептались, подошли к микрофону, и начали не то, что играть, а перебрасываться репликами: Рецептер — Чацкий, Лавров — Молчалин. Вспомнили свою молодость, как в БДТ играли в «**Горе от ума**». Публика была в восторге, аплодисменты на каждую реплику. Дошли до слов: «Вам не дались чины, по службе неуспех? — Чины людьми даются, а люди могут обмануться». Лавров говорит: «А дальше я забыл...» Смех. Аплодисменты. Такой подарок получили зрители в тот февральский вечер 2004 года.

2012 год. XIX Пушкинский фестиваль

90 лет **Пушкинскому заповеднику**. Торжественная церемония открытия и закрытия фестиваля проходила в **Научно-культурном центре** в Пушкинских Горах. На открытии **Центр оперного пения Галины Вишневской** представил оперу **М.П. Мусоргского «Борис Годунов»**. А на закрытии спектакль «**Хроники времен Бориса Годунова**» театра «Пушкинская школа» Петербургского Пушкинского театрального центра под руководством Владимира Рецептера. Такое внимание к «Борису Годунову» понятно. Трагедия была написана здесь, в **Михайловском**. Владимир Эмануилович, как художественный руководитель фестиваля, создав творческую лабораторию, в которой участвуют известные пушкинисты, театральные критики и практики театра, стремился соединить науку и театр. В не-

которых спектаклях созданного им театра «Пушкинская школа» это удавалось. В спектакле «Хроники времен Бориса Годунова» эта задача оказалась выполнена. В «Хрониках» представлены сцены из пушкинской трагедии, из оперы Мусоргского, **фрагменты писем Пушкина**, его размышления и о своей трагедии и о театре, вообще; цитаты из **Карамзина**, с которым Пушкин порой полемизирует. В результате, оказалась представлена творческая лаборатория поэта. Сценарий и постановка Владимира Рецептера. Молодые актеры справились с этой трудной задачей. За шесть лет существования театра, они закончили учебу в **2006** году, на каждом фестивале были представлены спектакли «Пушкинской школы». У всех на глазах они взросли, набрались мастерства, научились справляться с очень трудными задачами, которые ставил перед ними Мастер. «Хроники времен Бориса Годунова», безусловно, один из лучших спектаклей театра. Сергей Александрович Фомичев два раза посмотрел «Хроники» и высоко оценил его. Спектакль вызывает множество ассоциаций, он современен по форме и по содержанию. Очень важно, что на сцене молодые люди. Отсюда новые трактовки Самозванца и Марины — они здесь оперные персонажи. И Бориса совесть не мучает, а злит... Заканчивается спектакль словами Пушкина: «Но до трагедии ли нашему черствуому веку?»

Владимир Рецептер считает, что само существование театра «Пушкинская школа» это глобальный эксперимент. Могу добавить, эксперимент удавшийся. На будущий год театру будет **двадцать** лет. В его труппе уже три поколения его учеников. Все пушкинские спектакли театра всегда эксперимент, риск. Думаю, что Владимир Эмануилович прав, когда рискует и чувствует себя таким же молодым и дерзким, как его актеры. Наверняка, они дают ему силы, энергию и веру в ТЕАТР ПУШКИНА.

С юбилеем Вас, дорогой Владимир Эмануилович!

Мая РОМАНОВА

АЛИНА ПОКРОВСКАЯ. БЕЗ ЗВЕЗДНОЙ ПЫЛИ

Народная артистка РСФСР Алина Станиславовна Покровская не любит высокопарных фраз. Об этом можно судить по немногочисленному интервью. Ее слова: «Театр — моя жизнь, моя судьба», — не вызывают сомнения и не требуют дополнительных комментариев, потому что в них заключается главное. Выпускница **Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина** пришла в **1962-м** в **Центральный академический театр Советской Армии** (с 1993 — Российской Армии), и вот уже **63** года служит на этой сцене. Непросто сосчитать, сколько за это время сыграно самых разноплановых ролей, в которых раскрылся дар Покровской создавать объемные и абсолютно живые характеры своих героинь. Или переценить опыт совместного творчества с та-

кими режиссерами, как **Борис Львов-Анохин**, **Ростислав Горяев**, **Павел Хомский**, **Леонид Хейфец**, **Ион Унгуриану**, **Александр Бурдонский**, **Борис Морозов** и другими крупными мастерами.

В последнее десятилетие произошла еще одна знаковая встреча с режиссером ЦАТРА **Андреем Бадулиным**. В гармоничном творческом союзе родились новые яркие театральные работы Алины Покровской, возник ее блистательный дуэт с заслуженным артистом РФ **Сергеем Колесниковым**. Спектакли «**Дом под снос**» **Анатолия Крыма**, «**Баба голубиная**» **Дмитрия Минченка**, а до недавнего времени «**Старомодная комедия**» **Алексея Арбузова**, неизменно собирают полные залы, притягивая глубиной и достоверностью рассказанных историй.



Алина Станиславовна
Покровская



«Старомодная комедия». Она — А. Покровская, Он — С. Колесников

В феврале Алина Станиславовна Покровская отмечает юбилей. Накануне этого события мы встретились с Андреем Бадулиным.

— *Наша жизнь состоит из неслучайных случайностей и, как правило, всё происходит в нужное время. Андрей, работая долгие годы с Алиной Станиславовной в одном театре, вы практически не соприкасались, она не была занята в ваших спектаклях. Но однажды наступил момент, когда всё изменилось — состоялась настоящая встреча режиссера и актрисы. Как случилось это взаимное открытие?*

— Вы правильно сказали о неслучайности случайностей. Алина Станиславовна всегда блистала в театре, очень много играла, не проходило и года без какой-то премьеры, причем, значимой. И всё это время мы шли параллельным курсом — у меня свои работы, у нее свои. А потом, лет пятнадцать назад, я задумал поставить спектакль и пригласил сыграть в нем Алину Станиславовну. Здесь важно сразу сказать, что она такой человек, который на физиологическом уровне не приемлет

ложь — ни в жизни, ни на сцене. Покровская всегда говорит правду в лицо, даже если она нелицеприятная. Прошла читка пьесы, и она, со свойственными ей тактичностью и деликатностью, сказала: к сожалению, эта работа не ее, она себя в ней не видит. А Алина Станиславовна такая актриса, которой очень трудно подобрать достойную замену. Не потому, что у нас в театре мало хороших актрис, а потому, что эта роль, по моему убеждению, была только для нее. В общем, такой оказалась наша первая, не совсем удачная встреча.

Дальше случилось так, что я вводил в свой спектакль «Соловьиная ночь» на роль Полковника Лукьянова Германа Ивановича Юшко (муж А. Покровской — *Прим. ред.*). Алина Станиславовна пришла на его премьеру, после спектакля мы общались и как-то постепенно отношения стали по-другому строиться. Мы увидели друг друга. А потом Борис Афанасьевич Морозов предложил мне поставить «Старомодную комедию». Естественно, кроме Алины Покровской и Сергея Колесникова я в этом спектакле никого не представ-



«Баба голубиная». Надежда — А. Покровская

лял. Вот здесь и произошло наше настоящее знакомство: мы стали доверять друг другу и активно работать вместе.

— *К сожалению, «Старомодная комедия» после триумфального успеха не так давно сошла со сцены, но уверена, что ее будут помнить еще очень долго. Думаю, было непросто браться за материал, широко известный по телеспектаклю с Лидией Сухаревской и Борисом Тениным или по фильму с Алисой Фрейндлих и Игорем Владимировым. Но и вам, как режиссеру, и исполнителям удалось найти собственную интонацию, рассказать свою и только свою историю.*

— Здесь, опять же, много случай. Мне повезло, что Колесников очень много работал с Алиной Станиславовной в разных спектаклях, их пара была сыгранной. А в нашей с ним копилке уже имелась постановка «Саня, Ваня, с ними Римас», где Сергей играл главную роль. Так что поначалу он выступал своего рода проводником между мной и Алиной Станиславовной. Пьеса Арбузова — материал бла-

годатный и интересный, а Колесников и Покровская — личности, яркие индивидуальности. И когда ставишь спектакль, идешь непосредственно от тех артистов, которые это делают. Благодаря тому, что Алина Станиславовна, как я уже говорил, не выносит лжи, фальши, она сживается со своим персонажем, ее Лидия Васильевна Жербер неповторима и достоверна. Поэтому браться за этот материал трудно — не представляло, поскольку исполнители привнесли свою индивидуальность, собственное видение, и мы уже вместе работали над постановкой.

В результате случилось так, что спектакль удался, был в афише театра много лет, а потом Покровская приняла решение его закрыть. Мне кажется, нет ничего плохого, когда спектакль завершает свою жизнь на взлете, и Алина Станиславовна сама поставила точку. Когда я вышла на сцену и сказал, что сегодня мы играем «Старомодную комедию» в последний раз, услышал выдох зала, в котором про-



Алина Покровская и Сергей Колесников на гастролях в Новосибирске

звучали и досада, и разочарование — как так, почему? Но это очень достойный поступок Покровской, который характеризует ее как личность и как актрису.

Но главное, что именно после «Старомодной комедии» мы нашли общий язык. Очень важно, чтобы занятые общим делом люди имели одну группу крови. Именно тогда спектакль выпускается не ради каких-то личных амбиций или успеха. Теперь дальнейшая работа стала для нас троих новым приключением, путешествием, в которое мы отправились вместе, решая все возникающие проблемы сообща. И сам постановочный процесс был очень уютным. Споры — только творческие, но без этого невозможно. Мы слышали друг друга, понимали друг друга и шли друг другу навстречу.

Для Покровской характерно то, что она всегда работает с полной отдачей. Алина Станиславовна из тех людей, которые идут по канве сюжета, но не по одной дощечке, словно канатоходец, а по коридору возможностей. Вот почему на каждом спектакле

возникают новые подробности, новые детали и в результате создается ощущение сиюминутности — актриса творит здесь и сейчас. Любой спектакль, сколько бы она его не играла, а это почти сто показов «Старомодной комедии» и больше ста «Дома под снос», — каждый оказывается живым, оригинальным, не похожим на другие.

— Подтверждаю это как зритель: видела ваши спектакли по многу раз и всегда открывала в себе новую радость. Наверное, это и есть магия театра. Но еще можно говорить о магии актера, и Алина Станиславовна Покровская обладает ею в полной мере. Она способна сделать самую обыкновенную историю пронзительной и светлой, поднять ее на небывалую духовную высоту. Так происходит и в «Бабе голубиной», и в «Доме под снос», сценическая судьба которого оказалась особенно счастливой.

— Да, буквально через два года после «Старомодной комедии» мы приступили к «Дому под снос». Пьеса Анатолия Крыма опять же возникла случайно, неожиданно: нам ее принесли, мы ее прочитали, и она очень



Алина Покровская и Андрей Бадулин. Перевал в Саянах на пути из Абакана в Кызыл

понравилась. Мне кажется, у нас троих тяга к простым сюжетам. Поскольку именно в этих, кажущихся на первый взгляд простыми историях, заключено вечное, неподверженное моде, не затуманенное сиюминутной актуальностью. Мнимая простота вынуждает глубже проникать в авторские тексты, искать характеры героев, находить мотивации их поступков, причем так, чтобы, в конце концов, ты мог думать и говорить, как думал бы и говорил твой герой. Этот путь сложен. Здесь нельзя просто прикинуться или закрыться постановочным приемом.

Учитывая наш первый позитивный совместный опыт, работать было интересно и легко. Потом мы с этим спектаклем много гастролировали, ездили на фестивали, Алина Станиславовна получала за роль Софьи Александровны главные призы. А до этого и со «Старомодной комедией» исколесили почти всю страну, играли спектакли и на Дальнем Востоке, и в Заполярье, и в Крыму, и в Хакасии, в общем, легче

перечислить, где мы не были. Такие поездки еще больше сближают, возникает высокая степень доверия друг к другу.

Вот еще интересный случай. Когда выпускали «Дом под снос», у Алины Станиславовны возникли проблемы со здоровьем, она не могла приходить в театр, и мы работали у нее дома. И это тоже незабываемый опыт. Одно дело, когда ты находишься в репетиционном зале среди декораций и реквизита, и совсем другое — в домашней, семейной, настоящей обстановке. Тогда не замечаешь разницы между репетицией и реальной жизнью. Наши встречи носили неофициальный характер, нередко мы начинали с домашних разговоров и как-то незаметно и очень органично входили в историю театральную. В конечном итоге работа такой и получилось на сцене — достоверной и органичной.

Когда Алина Станиславовна репетирует ту или иную роль, она работает постоянно, готовится к репетициям, что по нынешним временам редкость. И это было особенно



«Дом под снос». Софья Александровна — А. Покровская, Степан Николаевич — С. Колесников

заметно, когда мы с Сергеем Колесниковым приходили к ней домой на репетиции. Покровская встречает нас, и мы видим, что у нее глаз такой хитрый. Значит, что-то придумала! Но при этом молчит, ничего не говорит, готовит сюрприз. Начинаем репетировать, доходим до определенного места, и вдруг открывает карты. И это как подарки — яркие, мощные. Она придумала много реприз, парадоксальных, оригинальных подробностей, которые вошли потом в материю спектакля «Дом под снос».

И вот что еще характерно для Алины Станиславовны: она очень щедрая на творчество. Что я имею в виду. Даже если бывает интересная задумка или трюк, но в процессе репетиций мы видим, что это не очень вписывается в канву постановки, она с легкостью может отказаться от вещей очень дорогих. Но мы знаем, что даже если что-то вдруг уйдет, на этом месте вскоре появятся еще два, три, а то и четыре новых предложения, которые будут идти не в разрез, а в русле общего замысла.

— Андрей, какие главные качества — человеческие и профессиональные — вы открыли для себя в Покровской за эти годы творческой и поистине командной работы?

— Как говорит сама Алина Станиславовна, театр для нее — это судьба. А я бы добавил — продолжение жизни. Она очень надежный товарищ, всегда может помочь. За себя никогда не станет просить, но если узнает, что кому-то нужна ее поддержка, пойдет в любой, даже самый высокий кабинет. Все, что она делает, — не слова, а поступки. А когда есть поступки, комментарии излишни. И еще она человек, который относится к себе очень строго. Проблемы, которые у каждого из нас случаются, оставляет за порогом театра. Она всегда весела, здорова, готова к работе, и это, несомненно, сказывается на результате.

Покровская одна из немногих актрис, у которых, кажется, нет определенного амплуа. Диапазон ее работ поистине грандиозный — она может играть Марию Стюарт и деревенскую тетку. И в каждой роли ей

верят абсолютно. Повторюсь, она не может лгать — ни в жизни, ни на сцене. Благодаря этому Алина Станиславовна в каждой своей работе предстает достоверной, яркой, трепетной.

И еще одна важная черта: в Покровской абсолютно нет звездной пыли. Казалось бы, известная актриса, может подписывать во время гастролей какие-то невероятные райдеры, требовать к себе особого уважения и внимания. Но она человек очень скромный. Для нее все эти бытовые подробности не имеют значения. Главное — творчество и работа в коллективе. Она всегда вместе со всеми, и это особенно заметно во время гастрольных поездок. Не так давно мы работали в достаточно напряженном графике, за три недели сыграли спектакли в нескольких городах. К примеру, утром рано прилетали в Москву из Оренбурга, вечером летели в Абакан, дальше переезжали в Кызыл, потом возвращались, ехали в Новосибирск, и Алина Станиславовна всегда была вместе со всеми. Она становится как камень, когда что-то противоречит ее восприятию жизни. Ее глубокое убеждение: если нас объединяет работа, мы должны быть все вместе. То есть никогда не отделяет себя от партнеров, от коллектива. Отсюда ее уважение ко всем сотрудникам театра, вне зависимости от того, кто это — уборщица, билетер, монтажник, осветитель — она со всеми абсолютно на равных. Естественно, это рождает обратную связь. Все в театре Алину Станиславовну любят, боготворят и очень трепетно к ней относятся.

— Ваши гастрольные маршруты проходят через многие территории страны, в том числе и прифронтовые, артисты выступают в воинских частях, госпиталях. Я знаю, что Алина Станиславовна после спектакля приходила к раненым, чтобы просто кого-то поддержать за руку, утешить. Прикоснуться к чужой боли — тяжелейшее эмоциональное напряжение, но так поступают люди с высокой душой. Так поступает Алина Покровская.

— Да, Алина Станиславовна ничего не делает формально, для галочки. Она может накануне отыграть спектакль, а на

следующий день, когда появляется возможность посетить раненых, идет несмотря на свое состояние или усталость. Находит общий язык с каждым человеком, не закрываясь дежурными словами. Говорит с солдатами как женщина и мать, поддерживает, пропускает через себя их боль. И в итоге возникает потрясающая обратная связь.

И при всем этом Алина Станиславовна абсолютно не публичный человек. Ее частная жизнь — табу. Она не любит давать интервью, не любит участвовать в телевизионных программах. То, о чем хочется сказать людям, она делает в своих работах. И это высказывание, которое происходит благодаря ее работе в том или ином спектакле, уже само по себе исчерпывающе. Подключая свое естество, Покровская от лица своих героинь размышляет о жизни, об отношении к людям.

И еще одно замечательное качество — Алина Станиславовна движется по жизни только вперед и никогда не оглядывается назад. То, что уже произошло, остается в ее багаже, но она из той породы людей, которые идут дальше и создают новое. Поэтому она может отказаться даже от достойной и востребованной работы, если понимает, что переросла ее.

— Думаю, для вас встреча с Алиной Станиславовной большая творческая удача.

— Безусловно. Я многому у нее научился и учусь до сих пор, учитывая ее опыт работы с замечательными режиссерами, партнерами — в ее биографии столько именитых людей. И этот багаж она невольно передает людям, которые работают с ней. Для меня это такое большое богатство и очередной университет — был ГИТИС, были Гончаров, Захаров и есть Покровская. Она несет эту правду, эти знания, которые ею присвоены, пережиты. Живое общение с человеком, который многое знает и умеет, дорогого стоит.

Беседовала Елена ПЛЕБОВА

Фото из архива ЦАТРА
и личного архива А. БАДУЛИНА

СЕРГЕЙ КАБАЙЛО. ЧЕЛОВЕК И АРТИСТ

«Они сошлись. Вода и камень. Стихи и проза. Лед и пламень...» Эти строки **Сергею Кабайло** приходилось произносить не один десяток раз, когда в конце **1990-х** в спектакле «**Сказки Пушкина**» он сыграл роль **Поэта**, а позже в этом образе выступал на всевозможных литературных концертах и собраниях. Но именно эти пушкинские противопоставления приходят на ум первыми, когда представляешь самого артиста. Живая текучая речь и взрывные всплески фраз, бьющихся о скалы смыслов, пронзительный леденящий взгляд и бушующий душевный пожар — практически в каждой его роли на сцене! Такой симбиоз антитипов в одной личности, безусловно, накладывает отпечаток — клеймо неугомонного и изобретательного творца.

«Имел он счастливый талант...» (А.С. Пушкин)

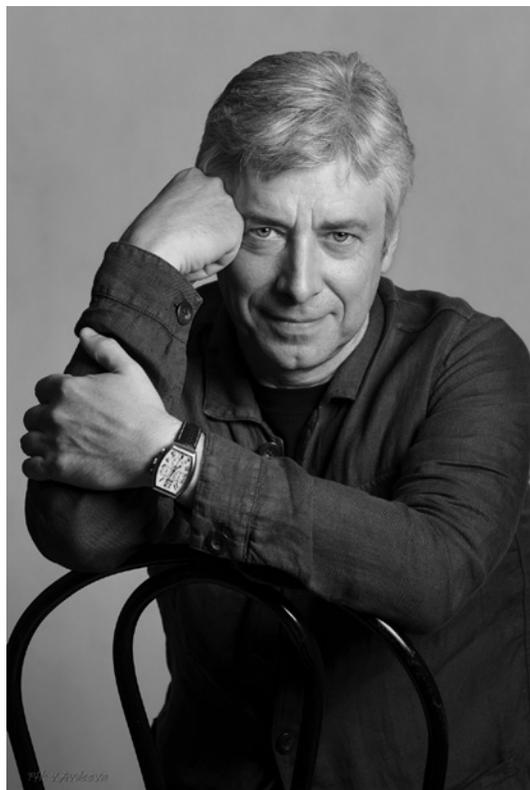
Биография только подтверждает это. «Ведущий мастер сцены, заслуженный артист РФ Сергей Эдуардович Кабайло служит в **Нижегородском государственном академическом театре драмы им. М. Горького** более **30 лет...**», — читаем в характеристике. Однако Нижний — не родной для артиста город. Он родился и вырос в **Норильске**, а профессионально определился в **Красноярске**, окончив местный театральный институт и поступив в **1988** году в **Красноярский краевой театр драмы**. Увез артиста через год из Сибири в Нижний Новгород легендарный режиссер **Ефим Табачников**, принявший тогда пост худрука Нижегородского государственного академического театра драмы им. М. Горького.

Сам Сергей Эдуардович в одном неопубликованном интервью вспоминает об этом периоде так: «Мне посчастливилось не только встретиться с Ефимом Табачниковым, но и работать с ним... Хотя непосредственная моя работа оказалась невелика: его век худрука в театре драмы был не-

долго, моя актерская карьера свелась к эпизодам и сказкам. Но сидеть на репетициях и смотреть, как он показывает, и слушать!.. Ефим Давидович увез меня вместе с однокурсником Лешей Хореняком и моей женой Светой из Красноярского театра, где я играл уже не просто роли, а ролици, ролиги — например, Сашу Панкратова в «**Детях Арбата**». Я был довольно популярным артистом. А он привез меня сюда и... раз не дал роль, два не дал роль. Я пришел к нему и высказал свои претензии. И этим я его обидел — он меня стал “придерживать”».

Именно тогда в творческой жизни Сергея Кабалы появился параллельный мир —

Сергей Кабайло





«Зойкина квартира». В роли китаяца Ган-Дза-лина

первый в городе частный **«Маленький театр» Натальи Заякиной**. Вместе с другими артистами драмы Сергей играл в первом спектакле **«Мелочи жизни»** по произведениям **Тэффи** и **Аверченко**. Позже родились и другие экспериментальные проекты, вошедшие уже в анналы истории культуры Нижнего Новгорода — музыкальное товарищество **«Х.О.Р. №»**, с успехом выступавшее на конкурсе **«Поют актеры драматических театров»** и юмористическая телепрограмма **«Вечерний звон»** — один из первых проектов Сергея Кабайло в **20-летней** работе на телевидении. Но основная работа — сказочная — проходила в Академическом театре драмы: **Санта Клаус** в спектакле **«В будущем году, в то же время» Б. Слейда**, **Петух** в **«Кошкином доме» С. Маршака**, **Портняжка** из **Братьев Гримм**, **Али-Баба** из сказки **В. Смехова**, **Скоморох** в **«Сказке о четырех хребцах» Ю. Проdanова** и, наконец, **Поэт** в **«Сказках Пушкина»**.

«Я упрямый. Играл, играл — и доигрался» (С.Э. Кабайло)

Первой серьезной своей ролью Сергей Кабайло называет образ **Алексея Буланова** в драме **А.Н. Островского «Лес»**. Эта была постановка талантливого режиссера **Василия Федоровича Богомазова**, который ставил в Нижегородском театре драмы с начала 1990-х и до середины 2000-х.

«В мюзикле **«Хелло, Долли!»** он поставил меня в паре с Антоном Марковым на роль **Барнаби**, — вспоминает Сергей Кабайло. — И тут я «звезданул!» Мы все в этом спектакле были молодцы — танцевали, скакали, пели «живьем», из проволоки сами делали основу для микрофончиков, привязывали гарнитуру изолентой... После **«Хелло, Долли!»** **Вася (Василий Богомазов — К.З.)** дал мне роль в спектакле **«Лес»**. Это была моя этапная роль».

С этого момента творческая направляющая актера сменила курс на «серьез» и «высокую драму». В сценической галерее артиста С.Э. Кабайло образовалась целая плея-



«Вишневый сад». В роли Гаева

да ярких художественных образов из классической и зарубежной драматургии...

Из характеристики: «...Его героев отличает внутренний драматизм и нервная экспрессия. В арсенале Сергея Кабайло десятки разнообразных сценических персонажей: Розенкранц («Гамлет» У. Шекспира), Дмитрий Санин («Вешние воды» по повести И.С. Тургенева), помещик Чванкин («Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина), следователь Шаманов («Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова), Досужев («Доходное место» А.Н. Островского), Феликс («Контракт» Ф. Вебера), Мэт Кистень и миссис Аспид в спектакле «Опера нищих» Дж. Гея, Нарцисс Трембинский в «Нахлебнике» И.С. Тургенева и другие».

Сергей Кабайло — острохарактерный артист. Создавая сценические образы в самых разных жанрах, он использует целую палитру приемов от жесткой эксцентрики и сатиры до философских пауз и лирических антитез. От этого персона-

жи его всегда эмоциональны и наполнены жизнью.

Более 20 лет в театре при аншлагах в нижегородской драме шла «Зойкина квартира» М. Булгакова в постановке Анатолия Иванова, где Сергей Кабайло блистательно исполнял роль китайца Ган-Дза-лина: пел, танцевал, проявлял чудеса актерской импровизации. А в популярной комедии положений «Бестолочь» М. Камолетти он играет Робера, и во многом благодаря таланту артиста этот спектакль — настоящий праздник, веселый и беззаботный. В комедии П. Гладиллина «Вышел ангел из тумана», которая почти 20 лет неизменно собирает полные залы, Кабайло играет младшего сына главной героини Екатерины Кондратьевны. Сергей в его исполнении не просто самоуверенный и холодный «новый русский», это циник с юрким умом и точным рациональным подходом ко всему происходящему. В другой любимой нижегородскими зрителями комедии «Клинический случай» Р. Куни артист со-



«Третья правда, или История одного преступления». В роли Ивана Ивановича Нефёдова

здал незабываемый и уморительно смешной образ доктора Мортимера, ежеминутно попадающего в нелепые ситуации. И в этом «легком» комедийном жанре Сергей Кабайло не отходит от своего главного творческого принципа — психологического подхода к роли. Его герой не маска, не типаж, это живой человек, обладающий своими маленькими слабостями.

«Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».
(А.С. Пушкин, «Элегия»)

Что же касается серьезных психологических ролей, то Сергей Кабайло выверяет каждую из них до мельчайшей детали — от количества движений и направления жеста до длины паузы и границ голосового диапазона. При этом никогда не забывает о важности актерского ансамбля, чутко улавливая импровизацию и настроение партнеров по сцене.

Наблюдать эту тонкую игру чувств и глубинных переживаний героя можно в спектакле «Гранатовый браслет» по повести

А. Куприна в постановке Алексея Песегова, где Сергей Кабайло выступает в роли князя Василия Шеина. Ирония с намеком легкой ревности по отношению к поклоннику жены, сменяется во время действия удивлением и даже преклонением перед большим человеческим чувством. Актер представляет зрителю характер в драматическом развитии.

Вообще, персонажи «голубых кровей» даются ему свободно, без оговорок на канувшие в Лету времена и давно забытые манеры. Благородство, достоинство, игра ума и беглость речи, ирония и надменная заносчивость — всё это легко воспроизводится артистом в образах героев классической русской драматургии. Леонид Андреевич Гаев из чеховского «Вишневого сада» в исполнении Сергея Кабайло будто сошел со старинной фотографии из фамильного альбома предводителя разорившегося уездного дворянства. За эту роль артист удостоен диплома «Творческая удача» и премии фестиваля «Премьеры сезона».



«Саломея». В роли Ирода

Интересно, что образчики российского дворянского сословия никогда не повторяются ни характерами, ни манерами в исполнении артиста, зато всегда точно соответствуют стилю автора произведения и задаче режиссера-постановщика. Помещик Василий Иванович Беркутов в комедии **А.Н. Островского «Волки и овцы»** — ловкач, но приятен и убедителен, и совсем иной «фасон» у скупого на эмоции генерала Розена в спектакле **«Павел I» Д. Мережковского** или у ироничного уже в одном только наклоне головы стольпинского адъютанта Нефёдова из спектакля современного драматурга **Ольги Михайловой «Третья правда, или История одного преступления»**. Хотя военный мундир, безусловно, добавляет обоим героям твердости и мужества и очень идет самому артисту.

**«Дух отрицанья, дух сомненья...»
(А.С. Пушкин, «Ангел»)**

Этапной для Сергея Кабайло стала роль Ирода, тетрарха Иудеи, в спектакле «Са-

ломея» **О. Уайльда** в постановке режиссера **Искандера Сакаева**. В интервью артист объясняет это так: «Мне крайне интересен этот персонаж! И, прежде всего, широким диапазоном от человеческой силы и мощи до слабости. Что-то и сейчас открывается в этом персонаже для меня...» «Саломея» стала бенефисным спектаклем в честь **50-летнего** юбилея артиста, и в поздравлении появляются новые интонации описания образа: «...Актёр демонстрирует потрясающую пластику, точность и тонкость в нюансировке сложнейшего режиссерского рисунка, изящные переходы от пастельных тонов к открытой экспрессии, от трагических нот к изощренно-глумливому, фарсовому. Царь Ирод в исполнении С. Кабайло — несчастный, мучающийся неразрешимыми вопросами бытия человека, глубокий и мелкий одновременно, тиран и шут».

С роли Ирода в биографии артиста начался и новый «творческий роман» — работа с режиссером Искандером Сакае-



«Господа Головлёвы». В роли Степана Головлёва

вым. В его спектакле по роману М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» Кабайло сыграл роль Степана Головлёва. «Актер играет мощно и виртуозно, с невероятной самоотдачей, с богатейшими разнообразными интонациями и точным камертоном общего действия», — писали в прессе об этой работе. Спектакль «Господа Головлёвы» произвел настоящий фурор на XIII Межрегиональном театральном фестивале имени Н.Х. Рыбакова в Тамбове, взяв шесть наград, в числе которых — диплом в номинации «За лучший актерский ансамбль». А спустя три года в новом спектакле И. Сакаева по пушкинским «Маленьким трагедиям» Сергей Кабайло исполнил сразу девять ролей, ментально перевоплощаясь на сцене из Мефистофеля в Молодого человека, Священника, слугу Ивана, Соломона, Герцога, Моцарта, Лепорелло и Дона Карлоса. В 2022 году на XV Международном театральном фестивале «Голоса истории» в Вологде артист награжден дипломом

«За лучший актерский дуэт», и в этом же году получил звание «Заслуженный артист Российской Федерации».

Все грани

Режиссер Искандер Сакаев об актере Сергее Кабайло: «Сергей — профессионал, очень порядочный и честный человек, что крайне редко случается с людьми в этой профессии, и кроме того, у него очень хороший вкус — он очень четко определяет ерунду и качество... У него непростой характер, он едок, остроумен, не потерпит несерьезного к себе отношения и не с каждым режиссером будет искать общий язык, тут режиссеру придется искать язык с ним. Но я знаю его уровень! Это один из сильнейших российских артистов, с которыми я работал. То, что может он, мало кто вообще умеет в стране. У Сергея фантастическое обаяние, потрясающая музыкальность, он невероятно тонко и точно умеет читать стихи — это крайне редкое сейчас явление, даже у очень взрослых ар-

тистов, имеющих хорошую советскую актерскую школу. Он делает это со сцены органично, убедительно и остро. Он начитан и интеллеktуален, но не читится этим. Его интеллеktуальность не только от начитанности, в ней — знание жизни, понимание правил игры. А еще он патриот, что меня невероятно греет. Он не боится ездить за ленточку, занимается гуманитарной помощью, помогает солдатам и гражданским на новых территориях... Он Человек прежде, чем артист. Но и артист он потрясающий. Я как режиссер вижу его во многих ролях: Ричард III, Яго, Петр Петрович Гарин».

Впрочем, каждый режиссер находит в Сергее Кабайло свои особые грани таланта. В недавней постановке комедии Шекспира «Сон в легкую ночь», осуществленной Геннадием Шапошниковым, артист предстал перед нижегородской публикой в образе плотника Пигвы. А в премьере этого сезона «Вдовий пароход» режиссер Николай Дручек увидел в Сергее Кабайло Замполита. И артист, как всегда, очень точно попал в предложенный образ.

«Мой друг, Отчизне посвятим Души прекрасные порывы!»

(А.С. Пушкин, «К Чаадаеву»)

Заслуженный артист РФ Сергей Кабайло уже **восемь лет** возглавляет Нижегородское отделение СТД РФ, а с прошлого года входит в **Секретариат СТД РФ**. Артист и руководитель, он пользуется уважением в среде профессионального театрального сообщества не только Нижнего Новгорода, но и других городов страны.

В политически сложный для Отчизны период Сергей Эдуардович выступил организатором проекта «**Актеры Нижегород — Донбассу**». В рамках проекта были созданы концертные фронтовые бригады, состоящие из нижегородских артистов, которые с августа **2023** года начали осуществлять регулярные выезды в зону СВО в составах гуманитарных конвоев.

Нижегородские актеры под руководством Сергея Эдуардовича выступали в различных районах ЛНР, ДНР, Белгородской, Курской областей, в местах дисло-



«Маленькие трагедии». В роли Мефистофеля

каций воинских подразделений, в пунктах временного размещения беженцев. Концертные бригады так же посещают госпитали, и воинские части Нижегородской области. Проект снискал популярность у зрителей и уважение коллег не только из Нижнего Новгорода, но и из многих регионов страны, а в **2024** году был удостоен национальной премии «СВОИМ» в номинации «**Фронтовой артист**». Сергей Кабайло отмечен почетным знаком «**За служение людям**».

Катерина ЗОЛИНА

Фотографии Валерии АВДЕЕВОЙ

и из архива Нижегородского театра драмы

ЛЕДИ ТУРГЕНЕВСКОГО ТЕАТРА

Театральные дороги причудливы и непредсказуемы во все времена. Вот и ее дороги привели из Сибири в литературный Орел.

Татьяна Евгеньевна Попова родилась 14 февраля 1950 года в Иркутске. Окончила **Иркутское театральное училище** в 1971 году. Восемнадцать сезонов играла на сцене **Республиканского русского драматического театра в Чебоксарах**. В марте 1989 года ее пригласили в труппу **Орловского драматического театра имени И.С. Тургенева**. Заслуженная артистка Чувашии (1980), заслуженная артистка РФ (1996), дважды лауреат Тургеневской премии (1992, 2001), лауреат премии семейных симпатий, учрежденной прямыми потомками основателя театра графа **С.М. Каменского** (2003), член СТД РФ.

В каждом театре есть своя красивая и талантливая актриса-леди, на которую любят ставить спектакли режиссеры, кото-

рую любят и партнеры по сцене, и зрители. Вот Татьяна Попова – признанная леди Тургеневского театра: посвятила ему 35 лет, сыграла на его сцене десятки успешных спектаклей. Лучшими в ее репертуаре стали классические роли отечественной и зарубежной драматургии: Евдокия Антоновна в «**Днях нашей жизни**» **Л. Андреева**, Дарья Ивановна в «**Провинциалке**» и Капитолина Марковна в «**Дыме**» **И.С. Тургенева**, Коринкина в «**Без вины виноватых**» **А.Н. Островского**, Бернарда в «**Доме Бернарды Альбы**» **Ф.Г. Лорки**, Зиоланта в «**Испанском священнике**» **Дж. Флетчера** и **Ф. Мессинджера**, Мария Подсекальникова в «**Самоубийце**» и Вишневецкая в «**Мандате**» **Н. Эрдмана**, Леночка в первой постановке комедии **М. Зощенко** «**Пусть неудачник плачет**».

В этих ролях Татьяна Евгеньевна показала гибкость дарования, способность создавать оригинальные и неожиданные характеры, чувство меры и такта, умение организовать непрерывную жизнь в предлагаемых обстоятельствах.

В спектаклях, поставленных на малой сцене, «**Любовь зла**» **С. Шепарда** и «**Там же, тогда же...**» **Б. Слейда** сыграла центральные роли. Созданные ею образы Мей и Дорис отличаются живой нерв, неподдельное напряжение души. В спектакле «**Песочные человечки**» **Я. Добревой** актриса воплотила яркий характер Матери.

Артистка находит для своих героинь конкретные и точные черты, что делает их живыми и близкими зрителям. Ее героини глубоко чувствуют трагедию в любой житейской ситуации. Сценическая работа в спектакле «Там же, тогда же...» признана лучшей ролью сезона 1992–1993. Татьяна Попова стала лауреатом Тургеневской премии.

Женские образы актрисы созданы с необыкновенной нежностью. Хрупкость и простота ее героинь вызывают молниеносную реакцию. Зритель, знающий и

Татьяна Попова





«Без вины виноватые». В роли Коринкиной

«Провинциалка». В роли Дарьи Ивановны





«Там же, тогда же...». В роли Дорис

понимающий подобных женщин, сразу становится на их сторону, втягиваясь в спектакль, начиная воспринимать его как бы изнутри. Глубокое впечатление производят такие роли Татьяны Евгеньевны, как Анна Андреевна в **«Ревизоре» Н.В. Гоголя**, Василиса Петровна в одноименном спектакле по **Л. Андрееву**, Эстер в **«Цене» А. Миллера**, Ольга в **«Маленькой девочке» Н. Берберовой**, Мать Клары в **«Любви прекрасной звезде» И.С. Тургенева**. Проживая чужую жизнь, Татьяна Евгеньевна ищет нужные эмоции, краски, мотивацию поступков прежде всего в своей душе.

Вершиной зрелого драматического творчества актрисы стали роли мисс Фернивелл в **«Темной истории» П. Шеффера**, Флоренс в **«Примадоннах» Кена Людвига**, Матрена из **«Власти тьмы» Л.Н. Толстого**, несколько героинь в **«Постскрипуме. P.S.» В. Шукшина**, Бабушка в спек-

такле **«Восемь любящих женщин» Р. Тома**, Крюкова в **«Памятнике» (История одного недоразумения) В. Жеребцова**, персонажи из **«Осторожно, обхохочетесь!»** по рассказам **А. Аверченко** и **Н. Тэффи**, Ключница в спектакле по пушкинскому **«Дубровскому»**, Сваха в **«Женитьбе» Н.В. Гоголя**.

Характер Татьяны Евгеньевны претерпевал серьезную трансформацию в процессе творческой карьеры. Успешным был опыт в режиссуре: **«Золушка» Евг. Шварца** и первое в России сценическое воплощение драматической поэмы **П. Павловского «Прощальный свет»**, в котором актриса создала объемный характер Эрнестины Тютчевой. И наконец, ее Эльза, одна из последних работ, глубокая и мудрая женщина, испытавшая серьезное потрясение (**«Земля Эльзы» Я. Пулинович**), была невероятно трепетно принята зрителем. К этому образу актриса шла через все роли,



«Песочные человечки». В роли Матери



«Власть тьмы». В роли Матрены

и ее сценический опыт и знания в полной мере раскрылись в этом сложном образе.

В орловских СМИ много и справедливо, а главное — с уважением и любовью писали о Татьяне Евгеньевне Поповой как об актрисе, занявшей достойное место в Тургеневском актерском ансамбле, где каждая ее роль продумана до мелочей и деталей. А отличительными чертами, как правило, называют женственность, искренность, четкость образного рисунка. В памяти остаются ослепительно прекрасное лицо женщины, свет ее выразительных глаз, изящный

поворот головы, царственная осанка, точность движений. От нее исходят какие-то невидимые флюиды очарования, женского совершенства, волшебной красоты, вовлекающие нас в мир чуда, имя которому Театр.

Здоровья, энергии, вдохновения Вам, дорогая Татьяна Евгеньевна! Радуйте Ваших верных поклонников еще долгие годы.

Михаил ФИЛИН

Фото предоставлены театром

ЗАГАДКИ ТАЛАНТА

Бывают спектакли, математически выверенные, выстроенные точно и строго, а бывают созданные столь же профессионально, но пленяющие в первую очередь своей магией, искренностью, тем, что на словах не передать... Мир театра кукол, который создает в своих постановках **Янина Дрейлих**, я для себя определил как интуитивно-образный, не всегда поддающийся рациональному анализу, очаровывающий своими загадками. Поистине, есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам!..

В **феврале 2025 года** у Янины Дрейлих двойной юбилей: **четверть века** работы в **Тольяттинском театре кукол** и **10 лет** — в должности **главного режиссера**. В послужном списке Дрейлих — **35** спектаклей, в которых она участвовала и участвует как **кукловод**, и свыше **50** режиссерских работ как в театрах **Владимира, Брянска, Ижевска, Йошкар-Олы, Воркуты, Кызыла, Набережных Челнов**, так и в родном Тольяттинском театре кукол.

Юные, а то и совсем крохотные тольяттинцы влюблены в ее спектакли «**Снежная королева**» и «**Русалочка**» **Х.-К. Андерсена**, «**Кошкин дом**» **С. Маршака** и «**Серебряное копытце**» **П. Бажова**, «**Машенька и Медведь**» **В. Швембергера**, «**Про курочку Рябу, яйцо золотое и счастье простое**» и «**Сказка северного ветра**» **Р. Мусаева**. Часто приходится видеть, как малыши не спешат уходить из театра, спрашивают у родителей, когда всей семьей снова придут сюда, к этим чудесным куклам...

Тольятти — город с более чем полумиллионным населением, разделенный на три территориально весьма удаленных друг от друга района, город с формирующейся театральной культурой, где нелегко воспитывать публику, не размениваясь на сиюминутный, непритязательный успех. В этом отношении Театр кукол был и остается примером служения искусству.

Первый в Тольятти профессиональный театр ведет свою историю с **25 октября 1973 года**, когда выпускниками студии главного режиссера **Куйбышевского театра кукол**, народного артиста РФ **Романа Борисовича Ренца** был сыгран спектакль с символическим названием «**Ты для меня**». С тех пор минуло более полувека. Театр пережил несколько творческих взлетов и довольно серьезных кризисных ситуаций. Первые десять лет коллектив вел гастрольно-кочевую жизнь. По ходатайству народного арти-

Янина Дрейлих





«Серебряное копытце». Сцена из спектакля

ста СССР, председателя УНИМА **Сергея Владимировича Образцова** театру передали Дом культуры, находящийся на главной площади Центрального района города. О премьерах спектаклей **Александра Розенгартена** знал весь Советский Союз, фестивальные и гастрольные поездки следовали одна за другой. Настоящий фурор на фестивале в **Неаполе** произвел Петрушка в руках кукловода **Александра Свиридова**. В 1991 году театр стал муниципальным учреждением культуры. Сменялись главные режиссеры, а с ними и стилистические направления развития: **Владимир Куприн** был приверженцем классической эстетики театра кукол, **Ольга Вялых** экспериментировала, постановки **Ирины Прянишниковой** впечатляли масштабностью...

Янина Дрейлих пришла в Театр кукол в возрасте семи лет. Здесь почти четыре десятилетия подряд ее мама заведовала литературной частью. Неудивительно, что Янина стала кукловодом. Удивительно, что с детства она мечтала о режиссуре. Ее

всегда интересовало создание спектакля. Что называется, без отрыва от производства, то есть, от родного театра, она окончила **Самарскую государственную академию культуры и искусств**, а затем и **Российский государственный институт сценических искусств** (специальность «режиссер театра кукол», курс **Николая Наумова**).

Лауреат всероссийских и международных театральных фестивалей, член Союза театральных деятелей РФ Янина Дрейлих – не только режиссер, но и драматург. На афише театра несколько спектаклей по ее оригинальным пьесам и инсценировкам. Задумывая ту или иную постановку по прозаическому или фольклорному произведению, в инсценировках она сочетает оригинальный взгляд на сюжет и персонажей с предельным уважением к слову, смыслу и духу первоисточника. Зрительный зал замирает, сопереживая героям «**Каштанки**» **А.П. Чехова**, «**Аленького цветочка**» **С.Т. Аксакова**, «**Путешествия**



«Рассказы о животных». Сцена из спектакля

“Голубой стрелы”» по мотивам сказки Дж. Родари, «Рассказов о животных» М. Пришвина (лонг-лист Национальной премии «Золотая Маска», 2023), «Ёжика и Медвежонка» по сказкам С. Козлова...

В репертуаре Тольяттинского театра кукол около 50 постановок, есть среди них и уникальные. Например, в 2017 году первой в России в сообществе кукольников Янина Дрейлих обратилась к написанной для драматического театра пьесе Олега Богаева «Марьино поле». Совместно с работавшим тогда в театре «Колесо» Владимиром Хрущёвым она подтолпила это сюрреалистическое повествование во взаимодействие кукол и актеров, скрестив абсурд с магическим реализмом.

В начале 2018 года мы вместе сочинили будущий спектакль о растущей среди школьников жестокости, безудержном троллинге и буллинге, об отсутствии у подростков эмпатии, о хрупкости человеческих взаимоотношений. По пред-

ложению Янины я впервые писал пьесу для театра кукол, при этом — социально ориентированную. День за днем вместе с художником Денисом Токаревым Янина искала варианты образного решения нашего спектакля «Чудо моё особенное», главной героиней которого должна была стать девочка по прозвищу «чмо»...

Режиссер Янина Дрейлих не боится рисковать, и примеров тому немало. Так в 2020 году на стыке жанров рок-баллады, концерта-квартирника и притчи о духе свободы в лихие девяностые на основе фактов из жизни одного из самарских рок-музыкантов она поставила для взрослой аудитории непредсказуемый спектакль «Музыкант».

Не опасаясь творческой конкуренции, она приглашает в театр на постановки режиссеров, известных всей стране своим образным миром, стилистикой и эстетикой. Так Александр и Тамара Стависские поставили в жанре театра марионеток пушкинскую «Сказку о мертвой



«Чудо моё особенное». Сцена из спектакля



«Музыкант». Сцена из спектакля

царевне и о семи богатырях». Александр Янушкевич совместно с драматургом Галиной Пьяновой и художником Антоном Болкуновым создал в Тольятти первую в мире театра кукол сценическую версию русского летописного свода «Повесть временных лет». Спектакль с возрастным ограничением 16+

поначалу был настороженно воспринят зрителями, но от показа к показу набирал мощь, расширялось сообщество его поклонников. Затем были и фестивали, и конкурсы, и **три номинации** на Национальную премию «Золотая Маска»...

По инициативе Янины Дрейлих при Театре кукол появилась активно участ-



«Повесть временных лет». Сцена из спектакля

вующая в творческой жизни города **Детская театральная студия**. А еще в жизни Янины существует инклюзивная студия «Нить Ариадны» **Тольяттинского реабилитационного центра «Виктория»**, где, раскрывая таланты детей с особенностями физического развития, она поставила трогательные спектакли «Теремок», «Про цветы», «Когда рядом ангелы». Янина из тех, для кого чужой проблемы нет и быть не может. Спектакли инклюзивной студии стали событиями на социально значимых форумах, среди которых **Всероссийский парафестиваль «Театр — территория равных возможностей»**, **Международный фестиваль-биеннале «КУКАРТ»**, но создавала Дрейлих эти постановки не для наград, а ради лучиков счастья в глазах особых детей...

Из года в год и в театре, и за его пределами в **День Победы**, в **День России**, в **День города** в Тольятти под овации огромной зрительской аудитории проходят театрализованные представления и концертные программы в постановке Янины Дрейлих. Малышей и дошкольников очаровывают сказочные персонажи, с молодежью и с людьми в возрасте ведут диалог герои прошлого и наших

дней. Причем, диалог этот происходит не только опосредованно — в виде литературно-музыкальных композиций и спектаклей, но и в прямом смысле — беседы, дискуссии, совместные с публикой размышления на поднятые в сценических произведениях темы. Такой диалог театр вел и в Москве, на выставке «Россия», и в Самаре, в областном краеведческом музее, ведет и в Тольятти. Особая атмосфера — в госпиталях, на встречах с ранеными бойцами специальной военной операции...

Десять лет подряд спектакли Янины Дрейлих и занятые в них актеры становятся лауреатами ежегодно проводимого областным отделением **Союза театральных деятелей РФ** губернского профессионального конкурса «Самарская театральная муза». В 2023 году в Тольятти Янина стала одним из создателей и художественным руководителем **Всероссийского фестиваля театров кукол «Куксъезд»**.

Организатор и руководитель творческих проектов «Куклы — в люди!», «Взрослая среда», «Моя семья в театре кукол», она находит неординарные возможности для знакомства тольяттинцев с миром театра кукол, для привлечения



«Ёжик и Медвежонок». Сцена из спектакля

не только детской, но и подростковой, и юношеской, и взрослой аудиторий.

Особо надо сказать о директоре театра. Редко встретишь такого художественно заинтересованного, заряженного энергией созидания и столь человеческого директора-единомышленника, как **Надежда Валентиновна Булюкина**. Вот уже **восемь** лет творческий поиск коллектива Тольяттинского театра кукол основан на союзе директора и главного режиссера, на их взаимопонимании.

А какие куклы и сценографию создают художник **Яна Плотникова** и мастера своего дела **Владимир Ганжа**, **Наталья Михайлова**, **Ирина Шеффер**, **Вера Кудряшова**, **Алексей Кондратьев**! Нельзя не отметить соавторов Янины Дрейлих — композитора и мультиинструменталиста **Эдуарда Тишина**, звукорежиссера **Николая Косарева**, художника по свету **Юлию Стыдову**.

Мал золотник, да дорог! Эта поговорка в полной мере относится к труппе То-

льятинского театра кукол. **Вера Кривцова** и **Олег Лактионов**, **Светлана Бабикова** и **Александр Кочудаев**, **Ирина Шарапова** и **Анастасия Косарева**, **Василий Заболотный**, **Дмитрий Герасименко**, продолжающая сотрудничать с театром **Дарья Яворовская** и дебютировавшая в этом сезоне юная **Мария Тишина** владеют всеми видами кукловождения и ни в чем не уступают драматическим актерам, когда существуют в живом плане.

Все в этом театре работают без пафоса, скромно, интеллигентно, не играют в детство, но изображают его, а живут им...

Для Янины Дрейлих Тольяттинский театр кукол — дом родной. О родине, доме, семье, маме, детях, о жизни не для себя, о борьбе с фашизмом будет следующий спектакль Янины Дрейлих «**Мать солдата**». Премьера в мае.

Александр ИГНАШОВ

Фото из архива Тольяттинского театра кукол

МЕЖДУ ВОЙНИЦКИМ И СОРИНЫМ

Наверное, он все же не актер в том смысле, как мы это понимаем. Хотя два актерских образования за плечами. **Юрий Лапшин** — пожарный, служивший в «горячих точках» майор, донор. На его кителе немало боевых наград, среди них медаль «**За отвагу**». И одновременно Лапшин — артист и режиссер двух **саратовских театров**, педагог, лауреат областной театральной премии «**Золотой Арлекин**», признанный мастер художественного слова (дважды лауреат все-российских конкурсов).

Из театра

— Я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, — Юрий цитирует доктора Дорна, циника, избалованного женщинами, и я с удивлением смотрю на него. Настолько не вяжутся его врожденная скромность и трудолюбие с жизненными установками этого чеховского героя. Недаром в самом начале творческого пути, угадав за комичной внешностью ранимую душу, режиссер **Сергей Уткин** (ученик **Андрея Гончарова**) дал ему роль Войницкого в спектакле «**Дядя Ваня**». Была у Лапшина и другая важная чеховская веха — Сорин в студийном спектакле, бесконечно добрый и безнадёжно слабый человек, своего рода антагонист Дорна. («Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но еще не жил, ничего не испытал...»)

Жизнь же моего героя скорей похожа на диаграмму с зигзагами сердечных ритмов: вверх-вниз-вверх-вниз. Но в своем прошлом он ни от чего не отказывается и «строк печальных» не смывает.

— Моя театральная жизнь началась очень рано, — вспоминает Юрий. — Я жил с мамой в отделении совхоза Саратовской области. Класс состоял из трех девочек и одного мальчика. Потому «дедморозить» начал уже в третьем классе. Что охотно делаю до сих пор! Не представляю Новый год без дедморозовской бороды и без роли сказочного царя. А после начальной

школы нас отправили в интернат, и я сразу стал всех смешить. Самозащита, видимо, такая: я был очень маленький. Строил рожи, смешно тряс головой, изображал пьяных. Большие мальчишки водили меня по классам, показывали. Но когда подрос, кривляться разонравилось.

Семья переезжает в Саратов, Юрий идет учиться в ПТУ «**Корпуса**» — крупнейшего завода, делавшего космическую технику. В ДК при заводе режиссер **Виктор Сергиенко** и педагог **Галина Сидельникова** открыли драматическую студию. Там занимались многие будущие актеры. Юрий, игравший еще в школьных спектаклях, пришел туда.

Потом была армия. В знаменитом аэроклубе, где начинал **Юрий Гагарин**, летал

«Любовь и прочие обстоятельства».

Рассказчик — Ю. Лапшин.

Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчик»





«Шукшин. Два рассказа». Иван Петунин — Ю. Лапшин.
Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»

на вертолетах. Машины старые, списанные. Двое ребят погибли на его глазах. Еще когда дослуживал, пробовал поступить в **Саратовское театральное училище** — не взяли, зато пригласили в **Астраханское**: парней забрали в армию, нужны были «штаны». Вступительные экзамены летом, а срок службы заканчивается в октябре. Он готовит свою первую чтецкую программу и «полулегально» летит в Астрахань без паспорта и нужной формы одежды. Прошел сразу на второй курс. Вели занятия **Александр Уткин** и **Юрий Голубовский** — худрук ТЮЗа. Студенты сразу начинали играть на профессиональной сцене. Ставили **Лескова, Чехова**.

— Мне повезло: человек из ГИТИСа, Мастер, открыл мне Вселенную театра, показал, куда идти, правда, не сказал, где остановиться. Сам еще очень молодой был. И я пошел, пошел... и так вложился в роль дяди Вани, что потерял связь с реальностью. Герой практически «испепеляется», а я взял его метафизику на себя. И не смог больше оставаться в театре.

Назад в театр

Тетя присылает телеграмму, что мать болеет, Юрий возвращается в Саратов. Снова на завод, работал и мастером в ПТУ. Казалось бы, прощай, сцена. Как только Юрий «отошел» от роли Войницкого, поступил в театральную студию **ДК «Кристалл»**. Актер, режиссер, театральный художник **Николай Горобец** как раз ставил **«Чайку»**. Снова в жизни Юрия **Чехов** и снова герой-неудачник. Теперь это был Сорин. Но он — единственный, кто по-настоящему любит Костю. Лапшин и играл эту любовь среди множества самолюбий и самолюбований других героев.

Виктор Сергиенко тогда уже руководил **Учебным театром театрального факультета Саратовской консерватории** и после «Чайки» пригласил Лапшина к себе. Ребята сами делали реквизит, декорации к спектаклям студентов, параллельно ставили свои. Это была настоящая студия, как **«Современник»** когда-то: вместе решали все вопросы.

А потом Лапшину вдруг «стало неинтересно». Это совпало со временем развала страны. Кризис общественный наложился на кризис душевный. «Когда мне сейчас становится неинтересно, я просто иду и кровь в себя, всё людям польза, — улыбается Юрий. — А тогда...» Тогда он изучил пожарное дело (собирался в космонавты, но не взяли из-за сломанного носа). «Смогу ли я не на сцене, а в жизни совершить поступок?» — вопрос был для него не менее острый, чем гамлетовский.

— Тушить пожар — тяжелое дело, настоящая мужская работа. Бывает просто нечем дышать, особенно когда заходишь в подвал, куда пожарные вообще-то заходить не должны. Но у нас еще живут в подвалах. Тут



«Шукшин. Два рассказа». Писатель — Ю. Лапшин. Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»

обязательно нужно быть в связке. Мужская дружба — не красивые словеса.

1990-е — время разгула бандитизма. Создается отряд по борьбе с организованной преступностью. И снова Лапшин бросает вызов самому себе — а тут сможет? 15 лет прослужил в отряде. Никогда не отказывался от командировок в «горячие точки». Только один раз не смог, машина с его товарищами свалилась в пропасть... Работал какое-то время инструктором, готовил тренированных, сильных бойцов. Ожидания на тренировке повис вниз головой, а выпрямиться не смог... Это был «последний звонок»: пора отсюда уходить. Спасли тогда Юрия духовные буддистские практики. Одинокий домик в глуши, никого в округе. Год так прожил.

Шукшин помог

Постепенно пришло успокоение и внутреннее осознание. Если твои товарищи погибли, а ты выжил, если тебе еще и дар посылается свыше... это надо «отработать». Лап-

шин снова садится за учебники: актерский курс у Виктора Сергиенко в пединституте, тема научной работы — **«Формирование личности средствами искусства»**. Но в театры его не взяли. Личный «антракт» Лапшина-актера слишком затянулся. Хотя, как шутливо замечает Юрий, начинался **Театр драмы для детей и молодежи «Версия»** (бывший Учебный театр консерватории) с его дрели. Все инструменты тащил из дома, много чего там оборудовал.

Наконец, **Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»** берет Юрия на постановку под проект. Он пришел со своим **Шукшиным**. В Астраханском училище диплом по сценречи Лапшин защищал по рассказам Василия Макаровича — главного писателя его жизни. Худрук театра **Елена Смирнова** разложила лапшинский моноспектакль на нескольких актеров. А полную ставку в театре он получит тогда, когда ему, не номинированному на премию **«Золотой Арлекин»** актеру, неожиданно для всех вручили ее на област-



Юрий Лапшин — пожарный, спасатель



«Золушка». Король — Ю. Лапшин.
Театр драмы для детей и молодежи «Версия»

ном театральном фестивале. И именно за Шукшина.

Лапшин играет главные роли в инсценировке двух шукшинских рассказов в «Балаганчике» — простак Петунина («Раскас») и впечатлительного Писателя, столкнувшегося с бездушной Вахтершей («Кляуза»). Плотный, видный, он полностью совпадал по фактуре с крепким водителем Петуниным и никак не сопрягался с щуплым Писателем. Но вдруг происходило маленькое театральное чудо — актер становился похож на реального Макаровича. Ведь «Кляуза» — последний рассказ Шукшина, который родился из объяснительной записки главврачу. Скоро Василия Макаровича не стало...

Осенью 2024 года, победив в онлайн-конкурсе II Всероссийского театрального фестиваля по произведениям Шукшина «Здравствуйте, люди!», «Балаганчик» отправился в Барнаул, сыграв на родине

писателя. Земляки устроили долгую овацию Лапшину-Писателю.

Сейчас Юрий Лапшин работает сразу в двух театрах — в «Версии» и в «Балаганчике». Режиссирует и играет. Михаил Зощенко — еще одно важное для него имя — тоже начинался для Лапшина давно. До сих пор идет моноспектакль «История болезни» в «Версии» (постановка Виктора Сергиенко), вечный аншлаг у его спектакля «Любовь и прочие обстоятельства» по рассказам писателя в «Балаганчике». Вторую редакцию недавно сделал.

Превосходный мастер художественного слова, на Всероссийском конкурсе по произведениям Зощенко в Санкт-Петербурге Лапшин получил Гран-при и роскошно изданные книги из рук правнучки писателя. А в прошлом году на Первом открытом конкурсе моноспектаклей «Аэлита» в московском Музее-квартире Алексея Толстого награжден за моноспектакль по



«Царевна-лягушка». Царь — Ю. Лапшин. Театр драмы для детей и молодежи «Версия»

Зоценко. Как и его любимые авторы, Лапшин полон сочувствия к маленьким людям. К художнику, замученному бытом и женой. К управдому, вздыхающему по «культурной» женщине. К больному, которого сунули в одну ванну со старухой.

Юрий Лапшин еще и сам «не наигрался». Всегда отыщет себе роль. Галифе, сапоги, дурацкий чубчик — облик Управдома из «Аристократки» делает сценку еще более смешной. Включается и мощный талант **Елены Смирновой**: она забавно изображает презрение дамочки полусвета к грубому «высочке». И пирожные в театре «цопает» из принципа. «Аристократка» — коронный номер двух замечательных саратовских комиков, бесконечно любимый зрителями, неизменный спутник актерских капустников.

И все-таки Дорн

В продолжение первого спектакля по Шукшину Юрий поставил в «Балаганчике» еще два рассказа («Рассказы Шукшина» идут два вечера). И сыграл старого охотника Никитича («Охота жить»). Вынужденная

замена исполнителя обернулась настоящей удачей. Лапшин — актер бурлящей энергии, сценический темперамент его порой зашкаливает. А здесь он держит себя в узде. Старик говорлив, но благостен, добросердечен. Актер сумел за несколько минут показать все колебания героя. Обнаруживает пропажу ружья, вскипает, догоняет, отбирает, тут же остывает, жалеет обреченного в тайге парня. Возвращает ружье, которым тот вскоре его убьет. Сильные характеры, правда жизни, какая-то высшая, народная правда — все это есть в постановке.

Интересен недавний спектакль Лапшина в «Версии»: «Четвертый стул» по пьесе **Тонино Гуэрры** и **Люсиль Лакси**. Сам исполнил единственную мужскую роль. Жена уходит от мужа, тот готов повеситься, спасет его случайный звонок — это всего лишь банальный пересказ истории, трогательной и не такой простой. Для финального танца своего героя Юрий брал уроки фламенко у лучшего хореографа Саратова. И танцевал его на журнальном столике со сломанным пальцем ноги, улыбаясь сквозь сле-



II Всероссийский театральный фестиваль по произведениям Шукшина «Здравствуйте, люди!». Ю. Лапшину вручают приз фестиваля — полное собрание сочинений Шукшина

зы. Из прорех нехитрой комедии вдруг выглянула трагедия. Такие театральные моменты не забываются...

Один из лучших саратовских комиков со смешным лицом, грустной полуулыбкой и печальными глазами, Лапшин, как и его любимые авторы — **Зоценко, Чехов, Шукшин, Гуэрра, Аверченко** — никогда не смежит ради смеха. Надо иметь очень чувствительную душу, чтобы за его веселыми раскатами разглядеть одиночество и печаль. В новой лапшинской постановке «**Переступление актера**» (театр «Балаганчик») все начинается с очень смешного рассказа **Аверченко** о бунтующей артистке, а заканчивается грустным рассказом **Чехова** о забытом кумире. С неожиданным монологом из «**Гамлета**» в конце.

— Гамлет — это моя история, — признается Юрий. — Как-то однокурсница попросила подыграть в сцене с Офелией. Совсем зеленые, мы «не потянули». Но на подсознании запрос остался. В «Переступлении» в игру вступает метафизика. «Подключившись» к

старому актеру, мой герой читает знаменитый монолог так, как прочел бы его сам актер. Под грузом прожитых лет.

Вроде, уже и не осталось у Лапшина «театральных долгов». Кого мечтал, того поставил. Но возникают новые проекты, как с **Цветаевой** и **Пушкиным**: «У них, оказывается, есть произведения с одинаковым названием. И как здорово было бы соединить их на сцене...»

«Читая жизнь его», страница за страницей, со всеми уходами и возвращениями в театр, я уже не удивляюсь, что не Войничкий и не Сорин, а жизнелюб Дорн определил его кредо. Да, Лапшин жил в других профессиях «разнообразно и со вкусом», существовал основательно, как все, что он делает. Тушил пожары, ловил преступников, спасал людей, сдавал кровь. И сейчас играет, ставит, читает стихи и прозу со сцены, учит студентов в пединституте основательно и охотно. Время у него еще есть. Едва **60** исполнилось.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театрами

ТЕМА ЛЮБВИ

Нелли Владимировна Галченко — актриса, режиссер, волонтер Победы (имеет памятный знак **Всероссийского общественного движения «Волонтеры Победы»**), волонтер (награждена памятной медалью президента РФ «**За бескорыстный вклад в организацию Общероссийской акции взаимопомощи #МыВместе**»), волонтер культуры (сертификат **Межрегионального форума волонтеров культуры во Владимире «Невский-800»**), автоледи, активный член СТД РФ, опекает ветеранов сцены, организует спектакли для людей с ОВЗ (диплом Министерства внутренних дел РФ и ценный подарок (наручные часы) как призеру **Всероссийского конкурса социальной рекламы антинаркотической направленности и пропаганды здорового образа жизни «Спасем жизнь вместе»**).

Удивительный человек! Откуда столько сил и энергии, столько желания творить, трудиться и помогать людям? Да, она внимательна к нашему времени и старается уловить все, что может охарактеризовать его косвенным образом или же прямым высказыванием. Но представить ее кем-то другим, не связанным с театром, — все же трудно и просто невозможно. Чуткая, внимательная, увлеченная. И вот тогда смотришь на эту красивую, умную женщину и понимаешь: перед тобой один из тех людей, который делает наше время.

Она училась на театральном факультете в **Воронежском государственном институте искусств** на актерском отделении, поступала туда из-за любви к театру, не особенно ясно понимая, что значит эта специальность. Ее звезда зажглась на орловской сцене 35 лет назад сразу после окончания института. **Орловский государственный академический театр им. И.С. Тургенева** единственный в ее актерской судь-



Нелли Галченко

бе и по-настоящему родной. Ему она отдает «и вдохновение, и жизнь, и слезы, и любовь», переиграла и еще переиграет множество ролей. Актриса, в которой счастливо сочетаются искрящийся талант, мастерство, ослепительная красота и стать Женщины. И это — истинная правда.

Героини, которых играла Нелли Галченко, были разными. Это Ариэль в **шекспировской «Буре»**, Стела в первой российской постановке оперетты-фантазии **И.С. Тургенева** и **Полины Виардо «Последний колдун»**, Мария Антоновна в **«Ревизоре» Н.В. Гоголя**, Дарья Ивановна в **«Провинциалке» И.С. Тургенева**, Гермия в комедии **У. Шекспира «Сон в летнюю ночь»**, Агафья Тихоновна в **гоголевской «Женитьбе»** (за нее Нелли Владимировна стала лауреатом **Тургеневской премии**), Луиза в **«Коварстве и любви» Ф. Шиллера**, Стела в **«Великодушном рогоносце» Ф. Кром-**



«Последний колдун». В роли Стелы



«Восемь любящих женщин». В роли Пьеретты

мелинка, Тизбе в драме **Виктора Гюго «Анджело, тиран Падуанский»** (кстати, спектакль был представлен в **Париже** в год **200-летия** писателя, а затем участвовал в Международном фестивале **«Гостинный двор»** в **Оренбурге**).

Среди масштабных работ актрисы, сменявших друг друга, особо выделялись Зойка в криминальной истории **«Танго на закате»** **М. Булгакова**, заглавная роль в комедии **Иржи Губача «Корсиканка»** (заметим, что актриса играла с исполнителем роли Наполеона народным артистом РФ **В.А. Бариновым**), Сойка в **«Д-р»** **Б. Нушича**, Варвара в **«Свиданиях по средам»** **В. Красногорова**. Актриса рисовала непохожих женщин удивительно точно, умно и всегда неожиданно, используя все новые краски. Обладая безукоризненным вкусом, чувством стиля, она избегала общепринятых штампов, точно чувствуя особенности и русской классической, и современной, и западной драматургии. Стоит отметить такие роли, как царственная Герцогиня в спектакле **«Европа подождет»** по пьесе **Э. Скриба «Стакан воды»**, простых

сельских женщин в спектаклях **«Постскриптум P.S.»** **В. Шукшина**, **«Памятник»** **В. Жеребцова**, **«Кутига»** **М. Васюнова**. Роли, которые не повторяют одна другую: Морин в **«Королеве красоты»** **Мартина МакДонаха**, Бернадетт в **«Счастливом билете»** **Жана-Мари Шевре**, Пьеретта среди **«Восьми любящих женщин»** **Р. Тома**, княгиня Засекина в **«Первой любви»** **И.С. Тургенева**, Надежда в **«Темных аллеях»** **И.А. Бунина**, Кончетта в **«Аристократах поневоле»** **Э. Скарпетта**.

Пожалуй, при всей непохожести героинь Нелли Галченко есть и то, что объединяет их — тема любви. Любви во всех ее проявлениях: к мужчине, к ребенку, к матери. И чем сильнее это проявление сути женского характера, тем ярче, убедительнее, выразительнее созданные ею образы.

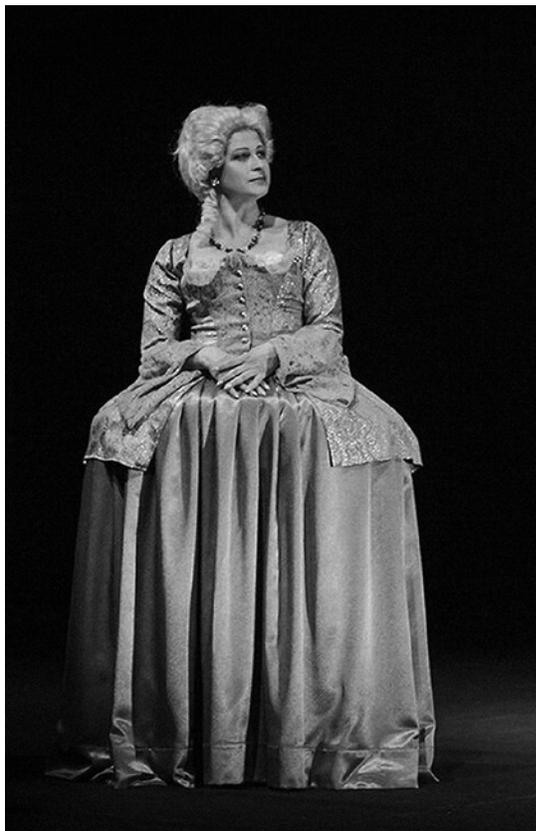
«Я человек, который любит авантюры, в хорошем смысле этого слова, мне нравится открывать и познавать что-то новое», — говорит о себе Нелли Владимировна. Уже в зрелом возрасте она получила режиссерское образование

в **Ярославском государственном театральном институте** (мастерская профессора **А.С. Кузина**). На пять лет стала основным режиссером-постановщиком театра. За эти годы у нее выработался свой творческий метод, который сочетает лучшие традиции русского психологического театра и современный театральный язык, бережное отношение к классическому тексту. В своих спектаклях она затрагивает глубокие философские темы. Материалами к ее творческому исследованию становятся произведения из сокровищницы мировой драматургии, тексты, проверенные временем, и качественные современные пь-

есы. Но независимо от того, берет ли она в работу классику или пьесу молодого драматурга, режиссер глубоко погружается в историю, стремится увидеть художественный мир автора максимально ясно, понять мотивацию каждого героя.

Отыскав собственный ключ к произведению, Нелли Галченко выстраивает концепцию будущей постановки и начинает создавать художественный мир спектакля, живой и достоверный. В ее активе орловские спектакли по произведениям самых разных жанров: сказки («**Коза-дереза**» **М. Супонина**, «**Двенадцать месяцев**» **С. Маршака**, «**Жила-была Сыроежка**» **В. Зимина**, «**Спящая**

«Европа подождет». В роли Герцогини



«Танго на закате». В роли Зойки





«Корсиканка». В роли Жозефины

красавица» Ш. Перро), драмы («Земля Эльзы» Я. Пулинович, «Сорока-воровка» А.И. Герцена, «Ася» И.С. Тургенева, «Очарованный странник: история Грушеньки» Н.С. Лескова). В четырех из этих спектаклей она еще стала автором инсценировки. Очень трепетно относится режиссер Галченко к теме исторической памяти. Вероятно поэтому ее спектакль «Петр I и Царевич Алексей» (к 350-летию Царя-реформатора, державного правителя, построившего армию и флот, прорубившего в Европу «окно») по Д. Мережковскому прозвучал весьма актуально. Порой события минувших лет отзываются в современности неожиданно и остро. Ей удалось воссоздать ключевые сюжеты из исто-

рии интересно и живо. Попробовала себя в комедии, поставив в Чебоксарском камерном театре пьесу Ноэля Каурда «Милочка с того света», а в Воронежском Доме актера им. Л. Кравцовой «Актрису» В. Мухарьямова.

Представить ее вне театра, вне творчества невозможно, так велика созидательная энергия Нелли Галченко. В этом она вся — Нелли Владимировна, которая не может быть просто занятой ни в театре, ни в жизни.

Михаил ФИЛИН

Фото предоставлены театром

ВСЁ СВЯЗАНО

Пожалуй, нет в Североморске человека, который не знал бы этого артиста, во всяком случае — не видел бы его в образе основателя флота Российского **Петра Великого**. Горожане и гости столицы Северного флота наблюдали за его лицедейством на праздновании **Дня ВМФ** в течение 10 лет. 27 лет **Алексей Макаров** отдал службе в **Драматическом театре Северного флота**, его знают как коллекционера, регулярно организующего вернисажи из закромов своего немалого собрания предметов современного искусства; как мастера декоративно-прикладного творчества, чьи вязаные работы не только можно увидеть на музейных стенах, но и на наших современниках.

Мы встретились с Алексеем в год его полувекowego юбилея перед творческим вечером в театре Северного флота и на ретро-

спективной выставке его работ на площадке **Североморского музейно-выставочного комплекса**. Беседовали, вспоминали общих знакомых, говорили об искусстве, жизни и сложных переплетениях судьбы.

Выставка с неслучайным названием «Всё связано со всем» побывала в **Мурманске, Полярном, Кировске, Ковдоре** и добралась до столицы Северного флота — Североморска. На своем вернисаже известный мурманский актер, сыгравший более 70 ролей в Драматическом театре Северного флота, предстал перед зрителями в еще одном из своих многочисленных амплуа — художника, «картины» которого создаются при помощи ниток и крючка. В красочной экспозиции множество предметов декоративно-прикладного творчества, рожденных под крючком мастера: одежда и аксессуары, панно, арт-объекты, авторские куклы и отдель-

Алексей Макаров в образе Петра I на городском празднике





Фрагмент экспозиции «Всё связано со всем»

ные декоративные фрагменты, которые пока не стали частью чего-то большего.

Все работы Алексея Макарова полностью «пригодны для жизни». Они функциональны, имеют утилитарный характер. Его пестрые платья, пончо, свитеры, жилеты, сумочки, шарфы, шапки и горжетки можно (если, конечно, хватит смелости!) носить. На ярких подушках, ковриках и обвязанных стульях — сидеть. Красочные панно украшают интерьеры музеев и квартир друзей художника, с веселыми игрушками забавляется ребятня.

Многие вещи, особенно те, что дарилась представительницам прекрасного пола, потом не раз подвергались авторской трансформации, попросту говоря — довязывались и перевязывались. Женским фигурам ведь свойственны перемены, поэтому некоторым трикотажным изделиям со временем пришлось «дорости» до своих хозяек. Или, как в случае платья «с морепродуктами» (так шутливо называет его сам Алексей), вещь пришлось перелдывать из-за того, что на ней появились трудновыводимые пятна.

Спустя несколько лет пряжи, идентичной той, что использовалась в процессе создания платья на морскую тему, мастеру уже не удалось найти, и он просто подбирал похожие оттенки. В итоге получилось даже интереснее, чем в первоначальном варианте. Морская вода по цветовой гамме ведь действительно неоднородна, и «новое-старое» платье эту ее особенность отлично передает.

Выставка носит название ретроспективной потому, что представленные на ней работы создавались в разные годы. На табличках возле многих экспонатов указаны даже сразу две даты, допустим 2004–2024. «Разбег» в двадцать лет объясним тем обстоятельством, что вязаные вещи Алексея Макарова живут полноценной жизнью, их используют в быту, они меняют своих хозяев.

Центральное панно экспозиции со сказочного вида лисой и волком появилось именно благодаря выставке «Всё связано со всем». Когда она начала свое путешествие по городам Мурманской области, то встал вопрос: «Чем украсить стены?» Алексей поскреб по своим творческим сусекам,



Художники В. Кумашов
и А. Сергиенко в свитерах
работы А. Макарова

в которых хранятся всякие диковины, и извлек на свет эту звериную парочку, вернее, в «парочку» они превратились именно благодаря тому, что теперь сосуществуют на одном полотне, воплотив общий замысел художника.

Когда началась пандемия, и все сидели в изоляции, Алексей Макаров каждый день вязал цветы. Благо, ниток дома накопилось много, а заняться особо было нечем. Потом он фотографировал то, что получалось под его крючком, выкладывал этот «хендмейд» в социальные сети, чтобы хоть как-то подбодрить людей. По признанию мастера, ни дня не проходило без комментариев. Его изделия многие тогда принимали за вязаные вирусы и бактерии. Так коронавирус сказывался даже на восприятии прекрасного.

Большое место на выставке отведено теме Севера. На жилетках, платьях, в других работах Макарова то и дело встречаются вывязанные фигурки, напоминающие древние петроглифы.

Одно время мастер делал небольшие шерстяные «камни» с рисунками, напоминающими творчество древних людей. Все

они разошлись на сувениры, и в нынешней экспозиции не представлены.

Мастер даже как-то планировал извлекать из ниток очень большой камень — сейд. Однако, поразмыслив, вынужден был отказаться от этой идеи. Все-таки, как не крути, подобные объемные изделия сложно хранить, транспортировать, поддерживать в нужной кондиции. Вязаные мотивы на «северных» изделиях Макарова назвать петроглифами можно лишь с известной долей условности. Они не повторяют в точности канонерские наскальные изображения — это, скорее, авторская фантазия на заданную тему, которую принято в кругу специалистов называть стилизацией. Не случайно кто-то из поклонников творчества художника крючка и ниток окрестил их «макароглифами».

Его авторские работы очень привлекательно выглядят не только в глазах простых ценителей рукоделия, но и часто хорошо вписываются в стилистику выставок различной направленности. Не раз Алексей при приглашению музеев принимал участие в различных «биеннале», проходящих не только по всему



«Лес». Буланов —
А. Макаров,
Гурмыжская —
М. Конторина. 2003

Кольскому Заполярью, но в других регионах нашей страны.

Как выяснилось, впервые крючок в руки Алексей взял еще в 90-х годах прошлого века. К такому «крючковтворчеству» тогда его подтолкнула необходимость.

— Скажу даже, с какого года я вяжу, — вспоминает Макаров. — Где-то с 93–94-го. Я был актером и педагогом театральной студии «Круг» Мурманского областного Дворца творчества «Лапландия». И нам для спектакля «Ящерица» по пьесе Александра Володина нужно было придумать что-то в качестве обуви для первобытных людей.

Эти высокие то ли носки, то ли чулки и стали первыми изделиями, вышедшими из-под крючка тогда еще самодеятельного актера.

— Взял колготки нарезанные, связанные по принципу вязки половых ковриков. Чтобы усилить фактурность, сделал узелки наружу, так, чтобы это выглядело как лепестки цветов разных растений. Для этого понадобился очень толстый крючок, размером с палец. С тех пор я и держу этот инструмент неправильно, у меня мозоли постоянные от того, что использую его не так, как надо. Поэтому и все вещи мои очень плотно связаны, — рассказывает мастер о своих первых шагах

на пути прикладного творчества. Потом он начал делать вещи для себя. Рюкзак связал, куртку. Ходил по городу в шапке-ушанке с такой же вызывающе-мохнатой «кондукторской» сумкой наперевес. Кто-то просто удивлялся. Другие стали просить и для них сделать что-то интересное. Тогда Макаров и стал изучать новые для себя формы и техники рукоделия. Постепенно он освоил вязание крючком, текстильный коллаж, аппликации на ткани, различные смешанные техники. Совсем недавно талантливый самоучка узнал, что то, чем он занимается много лет, специалисты называют «фриформ» — техника свободного вязания.

Свое хобби Алексей считает вполне мужским занятием, каковым оно и было изначально. Кто впервые взял в руки крючок и спицы и придумал вязание, доподлинно неизвестно, но искусство это зародилось еще в древние времена. Воины плели кольчуги, бедуины, чтобы не замерзнуть в пустыне, вязали теплую одежду, моряки делали сети, сращивали с помощью узлов тросы, оплетали конструкции, украшали плетеными покрывными рулевые колеса, придумывали хитроумные узлы для связывания канатов. Вязание всегда имело практический смысл, оно помогало мужчинам

воевать, добывать пропитание, осваивать новые земли и покорять водную стихию.

Мы выяснили, что жизнь и хобби Алексея были связаны с работой в самодеятельном театральном коллективе. А помогло ли необычное увлечение в работе в театре профессиональном, да еще и военном?

– В Драматический театр Северного флота я попал после окончания филологического факультета Мурманского государственного пединститута. Произошло это 21 октября 1997 года. В те времена выпускники театральных вузов столицы особо не стремились работать в Заполярье. Поэтому флотский коллектив в качестве эксперимента решил набрать людей, не имеющих специального театрального образования, – рассказывает Алексей. Желających тогда нашлось пятьдесят с лишним человек. Конкурс был, как в хорошем театральном вузе – десять человек на место. В итоге из пяти отобранных вчерашний студент-филолог в труппе остался один. При чем на прослушивание он пришел просто «за компанию», чтобы поддержать колле-

гу, которая мечтала блистать на подмостках. В итоге ее не взяли, зато главный режиссер театра **Юзеф Васильевич Фекета** приметил Алексея и предложил ему «показаться». До этого он видел самодеятельного артиста в спектаклях театральной студии «Круг». Так Алексей и попал в театр.

– *Наверное, это судьба?* – сам собой напрашивается вопрос.

– Возможно. Я не жалею, что эти 27 лет были связаны с театром Северного флота. Я застал таких мастеров театра! В труппе были и заслуженные артисты, и народные: Маргарита Конторина, Виктор Васильев, Александр Агафонов, Наталья Долгалёва... Мне посчастливилось играть с ними в качестве партнера. Коллектив был очень профессиональный, труппа грамотно подобрана главным режиссером, ощущалась преемственность поколений. Мы общались и на сцене, и за кулисами, активно перенимали театральный и жизненный опыт, впитывали в себя традиции, – рассказывает Макаров. Самого себя он считает актером-практиком: нет специально-

«Привет с фронта». В роли Главврача московского военного госпиталя



го образования, но при этом на сцене театра Северного флота сыграно несколько десятков ролей.

— *Алексей, все эти годы вы ощущали, что служите именно в военном театре?*

— Конечно. У театра Северного флота есть своя специфика. Я еще застал активные поездки по гарнизонам, творческие десанты на корабли. Помню, как на кунгах ездили, играли в кают-компаниях на кораблях. Приходилось «работать с колес», мгновенно адаптироваться к любой площадке. Мы понимали, что люди выполняют боевые задачи, они не могут ждать, когда ты войдешь в образ. И в этом плане артисты нашего флотского театра всегда отличались мобильностью. В последние годы труппа на выезде работает нечасто. Тому были и объективные причины: реорганизация учреждений военной культуры, сокращение персонала и другие обстоятельства. Я считаю, артисты военного театра должны чаще ездить, делать концертные программы, поддерживать постоянную связь с флотом, с Вооруженными силами. Иначе, зачем Северному флоту театр?

За столько лет работы Алексею не раз приходилось играть роли людей в погонах. Драмтеатр Северного флота не зря называют «театром в военной форме». В его репертуаре всегда было много спектаклей военно-патриотической тематики. Макаров примерял на себя и флотскую форму, и сухопутную разных лет, военного и послевоенного времени. Самые «большие» погоны, которые довелось на сцене носить Алексею, были полковничьи, их он получил в «**Тумане над заливом**», постановке режиссера **Александра Шарапко**, в которой актер сыграл военно-морского летчика. Также ему довелось быть полковником медицинской службы в спектакле «**Привет с фронта**». Впервые же в военную форму он облачился в первом варианте постановки народного артиста РФ Юзефа Фекеты по пьесе **Алексея Дударева** «**Рядовые**».

— Роли, как таковой у меня тогда не было. Участвовал в грандиозной массовке. Там пролог был такой сложно придуманный. Всё в дыму, перестрелка, люди бега-

ют с автоматами, носилками, тянут связь, ведут переговоры. Атмосфера боя, в общем. И мне надо было пробежать в военной форме. Солдатской на мой рост не нашлось. Нашли офицерскую, с лейтенантскими погонами. Выдали настоящее оружие, пусть со спиленными бойками, но все-таки настоящее, — смеется Алексей. Еще тогда реквизиторы отметили, какой из Алексея бравый военный получился, и решили, что негоже ему с автоматом из папье-маше бегать. Выдали пистолет с кобурой. Так он впервые познакомился с военной формой и оружием.

Позже, в этом же спектакле, во втором его варианте, Макаров играл уже одного из главных героев — Дугина, которого из капитана разжаловали в рядовые, и потом тот постепенно возвращал себе регалии, заслужив высшую степень отличия — звание Героя Советского Союза.

За годы службы в театре Алексей Макаров много раз перевоплощался в военных. И капитаны в его послужном списке есть, и рядовые, и «каплеи», и даже комиссар подводной лодки.

Некоторые, кстати, возмущались, что неправдоподобно с таким ростом в 192 сантиметра подводника играть. Но на подлодках старого образца, пусть и послевоенного времени, в Полярном актеру доводилось бывать. И он заверяет, что даже на старых дизельных субмаринах он нормально перемещался, разве что в люках, как и всем, нагибаться приходилось.

Самое высокое его звание за годы актерской карьеры — это император Всероссийский, основатель русского флота Петр I. Макаров гордится тем, что почти в каждой североморской семье есть фотографии, на которых он запечатлен в образе великого государя. Многие признавались, что решительно отказывались от участия в подобных сюжетных инсталляциях в Питере и других туристических «столицах»: «У нас на Севере свой Петр есть, настоящий, военно-морской!»

— *Вы чувствовали, что форма обязывает?*

— Это тот вид одежды, который тебя сразу стройнит, подтягиваешься, осанка дру-



«Кто-то должен уйти». Николай Никонович — А. Макаров, Люба — Е. Балакирева

гая становится. Военное обмундирование задает определенный стиль поведения, пластику, дает веру в предлагаемые обстоятельства.

— *А как строгость военной формы связана с такой свободой вязания и разнообразием вещей творческой палитры?*

— Иногда хочется «плеснуть краску из стакана», резко смазав «карту будней», как писал Владимир Маяковский. Уйти от актерской зависимости, от многих вводных в профессии в свободу и легкость творческого бытия, расцвести и порадовать близких по духу людей оригинальными вещами.

У большинства вещей есть свой хозяева, как у того знаменитого свитера, что на манекене встречал посетителей у входа в зал временных экспозиций. Это уникальное вязаное изделие было когда-то подарено автором другу, заслуженному художнику РФ, почетному гражданину города Североморска **Анатолию Сергиенко**. Он выполнен в свойственной стилю живописца авангардной манере, потому как создавался по мотивам известных работ Анатолия Алексан-

дровича. На его спинке изображен «Двуликий Янус», на полочке — «Похищение Европы». Мало того, что изделие можно носить задом наперед, так еще и изнанка настолько качественно вывязана, что практически не отличается от лицевой стороны.

В этом мог убедиться каждый, кто пришел на открытые выставки — автор позволил не только все рассматривать в мельчайших деталях, но и кое-что разрешил аккуратно потрогать, вывернуть наизнанку, рассмотреть особенности вязки.

Алексей Макаров признался, что из-за его фирменной вязальной техники, когда изнанка практически не отличается от лица изделия, порой случаются казусы. Ему не раз приходилось отправлять переодеваться друзей, рискнувших щегольнуть на людях в его работах. Кроме их создателя никто не замечал, что вещи надеты шиворот-навыворот.

Что касается подаренного Анатолию Сергиенко свитера, то он тоже несколько раз появлялся на публике вместе со своим владельцем. Первое такое «дефи-

ле» случилось на выставке собственных работ художника. По его признанию, в тот день в центре внимания оказались вовсе не картины, а эксклюзивный предмет одежды.

— Впредь я решил быть аккуратнее и посещать в нем только выставки других авторов, — смеется Анатолий Александрович.

В экспозиции представлено еще несколько предметов гардероба, художественный образ которых навеян дружбой автора с разными людьми. Все они выполнены с изрядной долей юмора и иронии, в них чувствуется явная симпатия мастера к тем, кому их презентовали. Взять, к примеру, свитер, связанный по мотивам автопортрета молодого североморского художника **Михаила Глотова**. Как и другие изделия, его тоже можно носить задом наперед.

По мнению Алексея Макарова, эта особенность позволяет отразить не только «эго», но и «альтер-эго» конкретного человека. С «лица» — вполне благообразный и вполне узнаваемый лик Михаила Глотова, со спины — тоже его портрет, только там он изображен растрепанным, с блуждающим взглядом. «В измененном состоянии», — как юмористически описывает данный образ автор работы.

— Я пробовал себя в качестве художника-постановщика. По необходимости, конечно. Придумывал и шил маски-головные уборы и бутафорию для сказки «Анчутка» в театральной студии «Круг». В театре Северного флота моими руками были сделаны очки-полумаски, меняющие лица актеров в постановке «Муха-цокотуха», а Мурманский театр кукол предложил попробовать себя в качестве художника к спектаклю «Свет Терёшечка» в 2004 году. Рисовать я не умею, а придумать образ, интересный характер, как в актерской работе, так и в любой другой творческой, получается, судя по откликам зрителей и коллег.

— *Но все-таки вы много лет прослужили именно в военном театре. Про другие сценические площадки не думали?*

— Мне в творческой жизни повезло. Как приглашенный артист я работал в Мурманском областном драматическом театре, сыграв там центральную роль в спектакле «Кукла для невесты» в постановке заслуженного артиста РФ Александра Водопьянова. В Мурманском театре кукол пробовавал себя не только, как художник-постановщик, но и побывал в роли приглашенного эксперта — автора статей газет X Международного фестиваля театров кукол Баренцева региона и I Международного фестиваля театров кукол «Полярная сова» в 2021 и 2023 годах. Поработал на всех профессиональных театральных подмостках области. Была возможность выбора. Первой заглавной ролью в начале профессиональной актерской карьеры стала роль Щелкунчика, принца кукол. Одной из основных частей моей коллекции являются авторские куклы. Вязал и представлял на выставках своих кукол. А сейчас основное место работы — Мурманский театр кукол, где служу заведующим литературно-драматургической частью. В этом помогло второе высшее образование. В 2020 с отличием окончил Ярославский театральный институт по специальности «Театроведение: литературно-критическая, организационно-управленческая и культурно-просветительская деятельность». С удовольствием пишу о театре и коллегах по сцене, работаю в жюри муниципальных и региональных театральных конкурсов и фестивалей самодеятельных коллективов, встречаюсь со зрителями...

Узнавая все это, я поневоле возвращалась к мысли, положенной в название выставки. Всё действительно связано со всем! Творчество, что хранит тепло рук мастера, по-прежнему греет души и объединяет между собой людей и профессии, связывает нитями дружбы разные города, сплетает свой, ни на что не похожий путь от истории к современности.

Ольга ЧЕРНЫШЁВА

Фото из личного архива Алексея МАКАРОВА

ПЕРЕВЕРНУТЫЙ МИР

Трагический образ Катерины Измайловой, героини повести **Н.С. Лескова** «**Леди Макбет Мценского уезда**», продолжает притягивать постановщиков мощью характера и парадоксальностью поступков. Недавно спектакль «**Леди Макбет**» появился и в афише **Пензенского театра юного зрителя**. Его создатели — молодые актеры **Дарья Куклева** и **Дмитрий Ширин** — тоже решились войти в эту беспокойную реку.

Творческую идею **Союз театральных деятелей РФ** поддержал стипендией, после чего началась серьезная и очень интересная работа. Дарья Куклева написала инсценировку, переосмыслив известный литературный материал, чтобы понять причины столь резких сюжетных поворотов этого «жесточкого романа». Она же создала сценографию, выстроила хореографические сцены и сыграла главную героиню.

Дмитрий Ширин выступил в качестве режиссера и одновременно исполнил роль Сергея. В спектакле звучит аранжированная **Виктором Климовым** народная музыка, но звукоряд лишь отчасти иллюстрирует время, в котором разворачивается леденящая кровь история. Скорее, он усиливает восприятие гнетущей атмосферы в доме Измайловых, позволяет острее почувствовать разрушительную силу любовной страсти, которая не имеет ничего общего с высоким полетом души.

Когда состоялись первые успешные показы «Леди Макбет» на независимых площадках, художественный руководитель Пензенского ТЮЗа **Владимир Карпов**, ставший в итоге и художественным руководителем экспериментальной постановки, принял решение включить ее в постоянный репертуар. В ноябре прошлого года спектакль представили на **Открытом фе-**

«Леди Макбет». Катерина Львовна — Д. Куклева





Катерина Львовна — Д. Куклева,
Сергей — Д. Ширин

стивале театральных коллективов «Виват, театр!» в Тамбове и вошли в число лауреатов — работа Дарьи Куклевой отмечена дипломом «Лучшая женская роль». В январе пензенскую «Леди Макбет» сыграли в Центральном Доме актера имени А.А. Яблочкиной в Москве в рамках проекта «Театральная провинция» под руководством Ирины Москаленко. Важное творческое направление, объединяющее все региональные российские театры, появилось в 2005 году с легкой руки Маргариты Александровны Эскиной. За это время в Центральном Доме актера произошло много значимых показов, и все они вписаны в летопись «Театральной провинции». Сегодняшняя встреча с Пермским ТЮЗом,

который уже играл здесь два года назад, стала 100-й по счету, что тоже можно отнести к особым знакам.

В этой камерной постановке мы воспринимаем события и окружение через Катерину Львовну Измайлову, погружаемся в ее внутренний монолог. В нем одиночество, постоянное ощущение вины и собственной никчемности сменяются после встречи с красавцем Сергеем радостью, внезапным осознанием женской силы и привлекательности. Придирки вечно недовольного свекра Бориса Тимофеича, равнодушие постылого мужа Зиновия Борисыча, каждодневная скука сливаются во всепоглощающую тоску, доходящую в ней, как пишет Лесков, «до одури».

Позднее, когда молодая купчиха переступила границы дозволенного и кинулась с головой в любовный омут, к ней вернулось похожее состояние, только удешевленное по своей силе: после сближения с приказчиком «она обезумела от своего счастья». В спектакле этот психологический перелом показан с помощью одной выразительной детали: Катерина расплетает тугую косу и этим символическим жестом освобождает себя от брачных оков и моральных законов. Рассыпавшаяся по плечам медная волна длинных волос подчеркивает ее страстность, неотступность, одержимость.

Сценографическое решение «Леди Макбет» предельно лаконично — три грубо сколоченные скамьи, но по мере развития действия именно такой упрощенный прием работает на ассоциативность. Столь же «топорная» жизнь у самой Катерины Львовны, в ней нет ничего возвышенного или просто душевного — лишь мелкая суетность. Где-то там большой и прекрасный мир, но он закрыт прочными стенами богатого купеческого дома. Впрочем, и душа этой молодой женщины так же груба и не развита. Она не читает книг, равнодушна к вере, а значит, страх Божий ей неведом.

Важна в спектакле и символика цвета, отражающая страшный, перевернутый мир героев Лескова. Яркосинее платье Катерины Львовны метафорически связано с облачением Богородицы, поскольку в хри-



Катерина Львовна — Д. Куклева

стианском искусстве этот цвет отражает небесную чистоту и духовную высоту. Однако внутренние разрушительные процессы постепенно лишают Измайлову таких подлинно человеческих качеств, как сострадание и раскаяние. Красная рубашка Сергея, и Лесков тоже не случайно подчеркивает эту деталь в описании своего персонажа, должна символизировать животворную энергию, тепло, любовь. На деле все иначе: распалая страсть молодой женщины, он ведет свою игру, искушает, манипулирует, а в финале перекладывает все бремя вины на купчиху и вряд ли испытывает угрызения совести за содеянное.

Лесков назвал свою повесть очерком о «типических женских характерах», способных разыграть страшную драму и о которых не вспомнить «без душевного трепета». По замыслу Дарьи Куклевой, зритель приоткрываются темные глубины сознания женщины, которая сначала гибнет без любви, а когда ее захватывает сильное чувство, сметает всех стоящих на пути. Захлестнувшее Катерину Измайлову счастье,

в том смысле, в каком она его понимает, не возвысило, а погубило, обернулось трагедией для многих. Актриса не оправдывает свою героиню, но в какой-то момент возникает ощущение несправедливости судьбы к этой женщине. Она мечтает о материнстве, качает воображаемого ребенка, напевает колыбельную, и в этом заложено столько нежности, подлинной любви. Потом страсть к мужчине затмит светлое чувство, заберет всё без остатка, и Катерина, не сомневаясь, лишит жизни ангельского мальчика Федю, останется равнодушной к первому крику их с Сергеем ребенка.

Дарья Куклева проводит в образе своей героини невидимую черту — до морального падения и после, когда душа окончательно омертвела и уже не ощущала «ни света, ни тьмы, ни худа, ни добра». Показывает двойственность и противоречивость. Любовь заставляет сердце Катерины Львовны биться сильнее, делает привычный мир ярким и похожим на рай; кажется, она впервые слышит пение птиц, ощущает запах цветов и трав.



Катерина Львовна — Д. Куклева, Сергей — Д. Ширин

И в то же время хладнокровно планирует убийства, издевается над мужем, который застал любовников врасплох, но еще не знает, что обречен. Купчиха Измайлова осознает, что обратного пути нет, поэтому с возлюбленным предельно честна: в случае измены, «я с тобою, друг мой сердечный, живая не расстанусь».

У Сергея в этом спектакле нет текста, но точная и выразительная игра Дмитрия Ширин не требует слов. Его взгляд буквально гипнотизирует Катерину Львовну, пробуждает в ней темную, почти животную страсть, подавляет волю и направляет ход ее мыслей в нужное для себя русло. Роман с богатой купчихой взращивает в приказчике алчность, и это застилает глаза, лишает страха. Да и покаяние перед судом вызвано в Сергее, скорее всего, трезвой оценкой ситуации. И если для Катерины путь на каторгу все равно «цвел счастьем», для бывшего приказчика это неожиданный и неприятный поворот.

Купчиха стала нищей, а потому ненужной, и он открыто издевается над ней, отбирает последнее, бьет по самому больному. Актер держит белый кружевной платок, любуется им — даже в условиях несвободы его герой легко заводит романы, на этот раз с дерзкой семнадцатилетней Сонеткой, которая словно вьюн «около рук вьется». Но это и стало роковой ошибкой, потому что Сергей с его равнодушием и неумением любить не рассчитал силу страсти Катерины Измайловой. Униженная, окаменевшая, утратившая все чувства, в финале лесковская леди Макбет пытается вспомнить слова хоть одной молитвы и не может. Все это время она падала в бездну и теперь сделала последний рывок, забрав напоследок еще одну жизнь.

Елена ГЛЕБОВА

Фото с официального сайта Пензенского ТЮЗа

ПЕРВЫЕ КАЧАЛОВСКИЕ

С 11 по 13 февраля 2025 года в Казанском академическом русском Большом драматическом театре имени В.И. Качалова прошла Первая Всероссийская научно-практическая конференция «Качаловские чтения», приуроченная к знаменательной для всего отечественного театрального искусства дате, 150-летию юбилею великого русского артиста **Василия Ивановича Качалова**.

В Казанском театре имени В.И. Качалова с особым трепетом хранят память о Василии Ивановиче. Бережно сохраняют все, что связано с именем этого великого артиста. В этот юбилейный для Качалова год, **11 февраля**, в день 150-летия артиста в Казани впервые начала свою работу трехдневная конференция «Качаловские чтения» — новый совместный проект Казанского театра имени В.И. Качало-

ва, Музея МХАТ и Театрального музея имени А.А. Бахрушина.

Важно сказать, что Казань в судьбе артиста — особенный город. В Казани Василий Качалов начинал свой творческий путь. В 1897 году он был принят в **Казанско-саратовское товарищество артистов** под управлением известного в свое время антрепренера **Михаила Бородея**. Почти сразу Качалов был замечен публикой и критикой, и, прослужив три года в театрах Казани и Саратова, уехал в **Москву** к **Константину Сергеевичу Станиславскому** и **Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко** в **Художественный театр**. Но память о Качалове Казань сохранила навсегда.

После смерти артиста в 1948 году одним из пунктов Постановления Совета министров СССР в целях увековечения памяти об артисте значилось: «присвоить Казань

Роман Копылов и Борис Любимов





Александр Славутский

скому Государственному большому драматическому театру имя Качалова В.И.». Хотя к этому моменту мало кто помнил, что свои первые шаги на театральной сцене Качалов сделал именно в Казани, почти сразу началась исследовательская работа об этом кратком, но важном этапе жизни артиста. Уже в 1949 году была названа одна из улиц города в честь Качалова, установлена мемориальная доска на доме, где артист жил. В 1973 году открыта первая музейная экспозиция «Качаловская комната». С 1970-х годов проводились «Качаловские дни» — своеобразный отчет театра перед общественностью города, учреждена внутритеатральная премия имени Качалова.

Новым этапом в сохранении памяти о Качалове стали 2000-е годы. В 2005 году в театре был установлен единственный памятник артисту, в 2015 году к 140-летию Качалова реализован проект «Наследники по прямой. Диалоги о театре». В 2020 году, в день 145-летия артиста в те-

атре была открыта выставка, на которой представлены коллекции, связанные с жизнью и творчеством Качалова, из фондов Музея театра, Музея МХАТ и Театрального музея имени А.А. Бахрушина. Годом ранее была открыта постоянная экспозиция музея театра.

Один из разделов этой экспозиции был также посвящен творчеству артиста. Впрочем, благодаря поддержке художественного руководителя-директора театра Александра Славутского всех видов деятельности музея и стало возможным проведение Первых Качаловских чтений, посвященных юбилею, который безусловно важно было отметить особенно.

Музей театра сегодня — это музей «полного цикла». Кроме экспозиционной работы, которая включает постоянную экспозицию, проведение временных выставок, ведется также просветительская, фондовая, экскурсионная и научно-исследовательская деятельность. «Качаловские чтения», в свою очередь, стали ес-



Экскурсия по музею

тественным ее продолжением. Дружеские и профессиональные контакты с двумя крупнейшими театральными музеями страны – Театральным музеем имени А.А. Бахрушина и Музеем МХАТ помогли реализовать новый для театра формат мероприятия.

Почти 50 представителей из театрального, музейного, научного сообществ из 15 регионов страны, в числе которых участники из **Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Нижнего Новгорода, Перми, Саратова, Махачкалы, Тюмени, Белгорода, Тулы, Костромы, Великого Новгорода** собрались в стенах Качаловского театра, чтобы не просто почтить память об артисте, но и попробовать проанализировать, обсудить вопросы, связанные с изучением и сохранением традиций русского психологического театра.

К слову говоря, «Русский психологический театр: традиция и современность» – тема конференции. Об этом сказано и

в приветствии участникам и организаторам конференции **министра культуры Российской Федерации Ольги Любимовой**, которое зачитал на открытии «Качаловских чтений» народный артист Татарстана **Илья Славутский**: «Сегодня Театр имени Качалова гармонично соединяет лучшие образцы театрального искусства и актуальные тенденции в сфере культуры. Неслучайно традиции и современность в русском психологическом театре стали темой “Качаловских чтений”».

Со словами приветствия также выступил художественный руководитель театра Александр Славутский, ректор Щепкинского училища **Борис Любимов**, советник главного редактора телеканала «Культура» **Марина Коростылева**, заместитель генерального директора по научной работе Бахрушинского музея **Тамара Бурлакова**. Открытие конференции проходило в фойе-атриуме, где была представлена новая выставка, посвящен-



Участники конференции

ная жизни Качалова. Здесь собрались участники конференции, артисты театра, журналисты и общественность. Церемония завершилась возложением цветов к памятнику артиста.

Научная сессия открылась докладом «**Чародей русского театра. Материалы о деятельности В.И. Качалова в собрании Бахрушинского музея**» Тамары Бураковой, одного из кураторов и модераторов конференции.

Творчеству Качалова были посвящены выступления директора Музея МХАТ **Павла Ващилина**, заместителя директора Музея МХАТ **Марфы Бубновой** и заведующей архивным отделом Музея МХАТ **Ольги Агушиной**, старшего научного сотрудника Музейно-информационного центра Малого театра России **Надежды Телегиной**, заведующей филиалом Национального музея РТ «Музей

Л.Н.Толстого», доктора филологических наук **Лии Бушканец**, руководителя научно-образовательного центра литературоведения Новгородского университета имени Ярослава Мудрого, кандидата филологических наук **Нatalьи Ивановой**, и.о. проректора по учебной работе Щепкинского училища, заведующей мемориальной квартирой А.И. Сумбатова-Южина **Веры Тарасовой**, начальника документально-театрального архива Саратовского ТЮЗа имени Ю.П. Киселева **Александра Экгарта**. На протяжении пленарных заседаний обсуждали и прикладные вопросы, связанные с развитием современного российского театра. Директор Центрального театра Российской Армии **Милена Авимская** рассуждала о современном театре в докладе на тему «**Театр сегодня. Социальная ответственность перед зрителем**».

Кроме научных сессий, программа «Качаловских чтений» включала в себя практические занятия. Мастер-класс по актерскому мастерству директора Музея МХАТ, заслуженного артиста РФ Павла Ващилина собрал на Малой сцене Качаловского более 100 студентов **Казанского государственного института культуры**, молодых артистов театра и вызвал интерес у творческой молодежи.

Почти до отказа был забит зал на творческой встрече с заслуженным деятелем искусств РФ, кандидатом искусствоведения **Борисом Николаевичем Любимовым**, где обсуждались актуальные вопросы современной режиссуры, театральные критики, роли театральных музейев в жизни театра и общества. Надо сказать, что Борис Любимов – давний друг театра. Его женой была актриса «**Современника**», внучка Качалова **Мария Шверубович**. Она неоднократно приезжала в Казань, чтобы отдать дань выдающемуся артисту. Кстати, дружба театра и нескольких поколений родственников артиста стала доброй традицией. Жена Василия Ивановича **Нина Литовцева** и их сын **Вадим Шверубович** передавали в Казанский театр мемориальные предметы, связанные с его жизнью. Теперь молодое поколение потомков Качалова – праправнуки артиста **Никита** и **Варвара Барановы** уже не раз становились почетными гостями Казанского театра.

На лекции известного театроведа, ведущего научного сотрудника научно-исследовательского сектора **Школы-студии МХАТ**, доктора искусствоведения, профессора **Ольги Егошиной** тоже шел разговор о творческой судьбе Василия Ивановича Качалова.

Для участников конференции прошли также экскурсии по постоянной экспозиции и фондохранилищу Музея Казанского театра имени В.И. Качалова. Экскурсию по закулисной части провела исполнительный директор-помощник художественного руководителя по литературной части, заслуженный работ-

ник культуры Татарстана **Дияляра Хусаинова**, одна из организаторов и авторов идеи проведения конференции. Кроме того, прошла экскурсия по дому «**Номера Михайлова**», где в период с 1897 по 1899 годы жил Василий Иванович Качалов. Недоступное для широкой публики историческое здание отворило свои двери на несколько часов для участников конференции, что стало одним из самых ярких событий «Качаловских чтений».

«Гамлет», «Ревизор» и «Васса» – спектакли театра, которые на протяжении трех вечеров могли посмотреть участники конференции. Для кого-то это было первым знакомством с творчеством одного из мастеров российской режиссуры Александра Славутского, встреча с которым в последний день конференции вызвала живую дискуссию о профессии, о драматургии, о театре, о жизни, о родине.

Завершение конференции прошло на Малой сцене театра, где организаторы и участники конференции обменялись впечатлениями, выразив надежду на постоянный статус и продолжение «Качаловских чтений». Говорили и о необходимости современной оценки вклада Качалова в развитие русской театральной психологической школы и о важных задачах введения в научный оборот обширного корпуса материалов, отражающих деятельность знаменитого актера.

Всероссийская научно-практическая конференция «Качаловские чтения» состоялась и прошла на высочайшем профессиональном уровне, сплотив музейное, театральное и научное сообщества страны. Великий артист в день своего юбилея объединил творчество и науку, театр и музей, практиков и теоретиков, традицию и современность в театре, в котором начинался его творческий путь и который с гордостью все эти годы носит его имя.

Роман КОПЫЛОВ



«POLVERONE (Солнечная пыль)». А. Шимко

ПРОГУЛКА В ИНОБЫТИЕ

Спектакль со странным красивым названием «POLVERONE (Солнечная пыль)», возникший в Большом театре кукол в январе 2009-го года и до сих пор идущий с успехом — событие, без всякого сомнения, исключительное. Вот уже более пятнадцати лет он собирает полный зал. И в этом видится очевидность созвучия мира, исполненного лирики и любования мирозданием, сердцам российских зрителей.

Впервые на подмостках воссоздан удивительный мир прозы Тонино Гуэрры, известного во всем мире сценариста фильмов Феллини и Антониони, братьев Тавиани и Франческо Рози, Ангелопулоса и Тарковского. Гуэрра к тому же поэт, писатель, художник, скульптор... Своим творчеством он чудесным образом умел преобразовать окружающий его мир, а заодно и души с ним рядом находившихся людей. Его дом в городке Пеннабилли всегда был полон гостей, в числе которых оказалась и Яна Тумина, тогда только

начинавшая пробовать себя в режиссуре артистка инженерного театра «АХЕ».

И потому неслучайно свой необычный спектакль в Большом театре кукол Тумина посвятила ушедшему от нас в 2020 году Гуэрре (в марте этого года ему исполняется 105 лет). Когда в финале-послесловии с экрана на зрителей смотрит, щурясь от ветра, автор «POLVERONE», на дощечках, как благодарное послание, возникают слова: «Памяти маэстро».

Эта постановка по одной из семи тетрадей гуэрровской прозы задумывалась режиссером вместе с художником Эмилем Капеллошем еще при жизни Тонино Гуэрры. Осуществить же замысел на сцене БТК им помогли Марина Солопченко и Андрей Шимко, а также актеры Ренат Шавалиев, Виктория Короткова и Анатолий Гуцин. За годы, прошедшие со дня премьеры, состав исполнителей несколько изменился и теперь в спектакле Наталья Сизова и Сергей Беспалов.

POLVERONE означает в переводе с итальянского «солнечная пыль». По преданию, эта необычная пыль раз в сто лет по жерлам вулканов поднимается из недр земли и разносится ветром по округе. Надышавшись ею, люди забывают все былое и начинают жить по-новому, глядя с изумлением на букашек, мотыльков, песок и море, людей — на преображенный мир, который они вроде бы знали, да оказалось, так и не познали. А через неделю или две все вновь возвращается на круги своя...

Наверное, таким же наваждением становится для нас искусство — когда, соприкоснувшись с ним, словно свершается внезапный переход в другой, нам незнакомый, мир — случается прогулка в инобытие...

В прологе артисты подходят почти вплотную к публике и вглядываются поверх зрительских голов куда-то вдале. А в глубине сцены, на заднике-экране, как кинолента воспоминаний детства, возникнет проекция парящего в просторах поднебесья бумажного змея, который вдруг ныряет вниз и движется, движется, скользя по фигурам — от сердца к сердцу. В мягком световом потоке поблескивают натянутые нити тросов с подвешенными на них корытцами и дощечками. Простое оформление из бытовых предметов готово по ходу представления в мгновение ока трансформироваться в лавки, люльки, кладбищенскую усыпальницу, дорогу из Узбекистана в Казахстан, таблички с письменами, обеденный стол — всего не перечислить. Да и вряд ли стоит. Спектакль, подобно сказкам или же видениям, полон превращений, наивных и потому чуть-чуть загадочных.

Рассевшись по возникшим из дощечек лавкам, актеры смотрят на экран. А зрители — на них (точнее, на их спины). Так начинается кинокартина о нашей жизни в духе неореализма. А в то же время и спектакль!

Тогда же вступает в свои законные права театр. Становится понятно, что разыгрывается кино-сценическое повествование с богатейшим арсеналом выразительных приемов, которых заимствовано у пятой Музы всего лишь толика. И кинозал тогда оказывается строгим католическим приходом. Пастор, перебирая четки, читает тихим голо-

сом молитву, в которой многократно повторяется амоге, амоге, амоге... Понятно, что звучит молитва о любви. Однако чинная серьезность происходящего не смущает вздумавших облить друг друга искрящимся фонтаном водных брызг подростков. Богослужение прерывает их неуместно-шаловливый смех. А ведь оплакивалась их погибель, шла панихида, где к небу возносилось прошение об упокоении душ влюбленных...

Спектакль эфемерен. Завороженные его меняющейся зыбкой атмосферой, зрители свершают путешествие в, казалось бы, давно забытое былое. Причем не только собственное.

Следуя законам киноискусства, апробированным мэтрами в XX веке, Яна Тумина стремится и на театре дать «формулу захватывающего построения или формулу экстаза, буквально «выхода из себя», из привычного нам

А. Шимко, М. Солопченко





А. Шимко, М. Солопченко

состояния» (таково определение использованного в одной из статей о **С. Эйзенштейне** культурологом **Н. Хреновым**). Вдыхая атмосферу туминовской «Солнечной пыли», зритель погружается в полузабытые воспоминания и ощущения детства. Возможно, помыслами отправляется в иную, уже когда-то им прожитую жизнь. Такая «формула экстаза» адресует к мифам, к архаическим пластам и приобщает к сакральным ценностям.

Диапазон полученных по ходу представления ощущений, впечатлений, открытий новых смыслов огромен. Здесь каждому дарована возможность видеть свое. Что, впрочем, соответствует особенностям и самого кино, не существующего без массового восприятия.

Зрители-подростки усматривают в кадрах эпизодах спектакля комиксы и потому смеются над нелепостью чудаковатых персонажей. Ведь в обитателях мирка с названием «POLVERONE», пестрящего разнообразием лиц красоток, торговцев на базаре, старцев и старух, актеры забавно подчеркивают их странноватую инакость.

Певичка прямо на эстраде снимает туфлю, чтоб деловито рассмотреть отваливающую-

ся на каблук набойку и тут же привычно-игривым жестом оголяет плечико... Фривольно исполняя песенку (которая, конечно ж, о любви!), успеваешь мимоходом беззлобно шлепнуть кого-то из знакомых за кулисами. Будто из шедевров Ф. Феллини, появляется и ассистентка режиссера с киношной хлопкой в руках.

Монтаж не только сцен, но и актерских жестов, использование «стыков» внутри кадров подчеркивают главное в спектакле. Это не мешает прибегать к приему масок — когда актеры, посыпая лица песком, словно мукой или театральной пудрой, устраивают площадной театр, где жест всегда утрирован, а голос специфичен.

Знатоков истории театра и кино спектакль «POLVERONE» изумляет стихией карнавала с присущей ей метаморфозами. Здесь счастье встречи таят печаль разлуки, в подобие скелета способна обернуться мужская привлекательность, а молодая девушка готова заключить в объятия собственную старость.

Танцовщица — из новеллы о семидесятилетней русской балерине, которую, якобы



«POLVERONE (Солнечная пыль)». Сцена из спектакля

восхищенный ее все еще стройною фигурой, преследовал мужчину — начав на авансцене перед публикой рассказ о необычном происшествии, в мгновение ока вспархивает на эстрадные подмостки и, резко скинув плащ, в балетной белой униформе приступает к давным-давно уже ставшему привычкой ведению урока. Сначала сосредоточенно. Затем, все больше увлекаясь ритмом танца — азартно, потом почти отчаянно. А рядом ее движения пародийно вторит белый манекен из гипса... И кажется, будто высохшая мумия пустилась в пляс!

Дома мать взволнованно рассказывает дочери о том, как увязался за ней не видевший ее лица человек. Дочь, глянув в окно, хватается мать в объятья, словно куклу, чтоб та не поняла, кто шел за ней, и едва ль не плача, девушка долго смотрит в зал... Что она видит? То ли юность матери, то ли свое грядущее... Или просто оберегает балерину-мать от краха обольстительных иллюзий?

А в это время на авансцене, красуясь перед публикой, проходит в полумраке с замашками киногероя импозантный человек. Луч света высвечивает полупрофиль — крупный

кадр: картинным жестом мужчина поправляет шляпу, вынимает пахитоску. И вдруг, когда прожекторами дается «общий план», возник двойник — уродливо прилипшая к мужской спине фигура из белого папье-маше пугает и смешит. Кто это, смерть или старость? Самодовольно ухмыльнувшись, явление исчезает в крошечной тьме.

Марионетки, куклы, манекены, порхающие белыми крыльями птицы на проволоке, манящие цветными огоньками окон игрушечные поезда, храм, умещающийся на ладони — все это нам сызмальства знакомое, «Солнечная пыль» вновь открывается в богатстве мудрых и простых значений. И кажодневность кажется фантастикой, а вымысел — реальностью. Обычные предметы, словно когда-то невесть кем заговоренные и, наконец-то, вынутые из волшебного ларца, теперь ожили в «POLVERONE»: и женская туфля на каблук, и большие парусиновые мокасины, и бархатная тюбетейка, и выцветшее старенькое фото, металлические ложки... Они стали рассказывать свои истории — им есть о чем поведать: пережито многое.

Для воссоздания на подмостках гуэрров-



«POLVERONE (Солнечная пыль)». Сцена из спектакля

ского мира в ход идут все средства, которыми блистательно владел сам маэстро. «Солнечная пыль» то в шутку, то философствуя, всерьез играет цитатами из старых фильмов, предметами, пространством.

В отсылающем к кино спектакле используются «наплывы», «склейки», «стыки». Аквадельность атмосферных состояний размывают кадры сцен, где тайна влечет влюбленных англичанина и русскую соблазном безоглядно отдаться половодью чувств и, любуясь обманщицей-луной, качаться веки-вечные в ритм набегающей серебряной волне. Мерцающие смыслов, отсветы значений гипнотизируют, их трудно передать словами. Все сказано в мелодиях, в картинках и даже в ощущениях песка, жары, ласковой прохлады прибрежных волн, дуновения ветра...

«POLVERONE» подобен ритуалу, где человек выходит за пределы «Я», дабы восстановить разрушенную целостность посредством многозначной андрогинности, символики. И потому здесь так необходимо переодеваться в животных, примерять личины неведомых людей, существ, созданий, живых и мертвых... Кружа знакомыми сюжет-

ными ходами, «Солнечная пыль» заманивает в воспоминания о встречах и разлуках, когда-то испытанных мгновениях счастья и осознание утрат.

Здесь много рифм. И смысловых. И визуальных. И прочих, прочих, прочих...

Первая новелла начинается как бытовая зарисовка во время обычной службы в церкви, предпоследняя же становится видением давно забытого: будто из далекого далека всплывает изображение храма, устремленного шпилем в высь. Его игрушечный макет, словно бесценное сокровище, прижимает к груди стареющая дама, обретшая после исканий и потерь свою чистейшую и верную любовь. Последнюю.

Солнечная пыль словно забавляется пространством. Надгробной плитой вдавливает в тесноту склепа юную Пенелопу. А в завершающей новелле о прибудившейся к елсводящему концы с концами красильщику и его синей собаке солнечная пыль уводит двух горемык в бескрайнюю пустыню, чтобы избавить оголодавшую семью. В просторах вековечной дали красильщик исчезает. Теперь уже семья вместе с вернувшейся собакой

ждет возвращения кормильца, тревожно глядя на дверной проем. Туда, где лютота.

Из вполне обыкновенных людей по ходу сценических событий персонажи могут превращаться в лилипутов-кукол, отправленных по чьей-то высшей воле на войну или вышагивающих по занесенным горячими колочными песками путям-дорогам. Им дарована чудесная возможность почувствовать себя всесильными великанами, способными вершить чужие судьбы: собирать по склянкам насекомых, не давать приют малюсенькой собачке, которая потом окажется им ровней, с доверчивыми круглыми глазами существом, умеющим любить — пусть даже безответно.

В «Солнечной пыли» чудесным образом предметы и детали меняют масштабы, укрупняя свое значение. Важнейшие моменты акцентируются, словно наездом кинокамеры. В щели досок размеренно мелькают ложки, которыми черпается вместо еды песок. Затем они поднимаются ко ртам и опускаются — и тут же в щелке тревожно зыркают глаза... Стоп-кадр: испуг.

«POLVERONE» отсылает к истокам культуры, мифам и сказаниям, где Восток и Запад, Европа, Азия сосуществуют в едином безграничном пространстве. Сосуществование разных времен, пространств, культур присуще режиссуре Яны Туминой.

А экскурсом в мировую культуру становится угадывание странного средства predания итальянцев об умершей прекрасной хрупкой Пенелопе с легендой о могучем древнем карагаче в пустыне. К растущему в песках карагачу бредут за исполнением своих желаний паломники. Одни молят о даровании им детей. И шуря от обжигающего песчаного ветра глаза, кружат в ожидании чуда по пустыне, собирают опасливо в банки грозящую смертью живность.

Другие — как уставший от жизни старик — просят прервать вереницу нескончаемых дней. Его маленькая фигурка появляется на переднем плане и, продетая в халат рука актера, ведущего полуживую куклу старика, безжизненно повиснет. Обмякнув, откинется назад согбенная фигурка с втянутой по самые плечи пожухшей головкой в поблекшей, выдавшей виды тибетейке.

И титрами немого кино побегут по дощечкам живые строки, порою путаясь в порядке букв — в них просьбы о главном.

Печальное затишье прорывают взывающие к жизни крики новорожденных — смерть оказалась повитухой. Как будто из песка возникли дети! Мимо люлек, спеша куда-то, пробегает женщина и мимоходом с умилением поправляет одеяльце в одной из них. Она боится опоздать на съемки, где будет петь, играть, кокетничать. В общем, суета сует...

Любовь и смерть в легендах всех народов рядом. И в «POLVERONE» они сосуществуют порой одновременно. Вот юноша-солдат, прощаясь с матерью, идет на фронт. И в те же самые минуты, превращенный в маррионетку, он шагает по дощечке, укрепленной над могилою-корытцем, под которой уместилась безмятежно напевающая смешную песнь любви наивная девчужка Пенелопе. Со струйками песка солдатик падает прямо ей в ладошки.

И этот же песок закружит, унесет героев представления на край земли. В пустыню, где тоже обитают люди. Но другие — азиаты. Песок в спектакле многозначен. Как образ времени и дали. Зноя. Безводья. Жажды жизни. Нам напоминают: мы сделаны из глины, в нее же и уйдем.

Создатели спектакля «POLVERONE (Солнечная пыль)», как и многие на театре, пытаются прорваться к сверхчувственному миру, активно использует киноязык. Театр и кино, припоминая первородное средство, устремлены друг к другу. Театральное искусство все больше визуализируется. И создатели спектакля «POLVERONE (Солнечная пыль)» рискнули пойти на творческий эксперимент по поиску и апробации новейших средств сжатия, концентрации смыслов. Кино, видео, кукла, эстрадный номер, танец, театральная условность жеста, маска — все используется для воздействия на зрительское восприятие. И потому спектакль в БТК, думается, предвосхищает новую культуру, формирование которой активно происходит в XXI веке, культуру, выросшую из постмодерна, получившую название интегральной.

Татьяна ТКАЧ

Фото предоставлены пресс-службой БТК

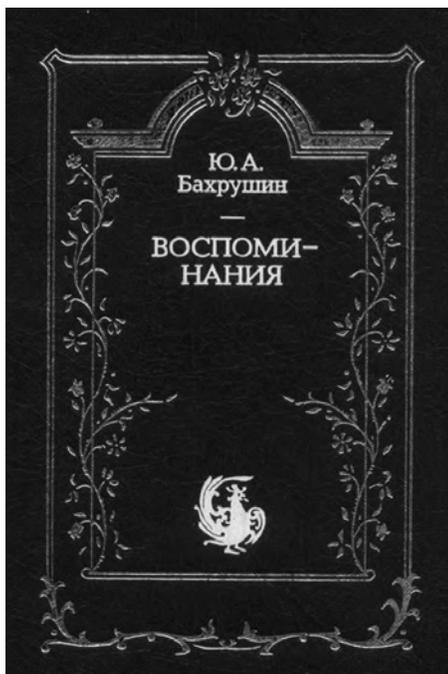
СВЫШЕ НАЗНАЧЕННЫЙ ДОЛГ

Ю.А. Бахрушин. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1994.
Вступительная статья, комментарии Н. Сочинской

Не уверена, что вспомнила бы о прочитанной три десятилетия назад книге, которая произвела сильное впечатление и осталась в памяти. Но она напомнила о себе сама, как не раз напоминала, когда дорога вела мимо изумительного особняка напротив Павелецкого вокзала, не говоря уже о том, как после каждого посещения Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, вновь и вновь тянуло к перечитыванию. Так хотелось снять с полки этот темно-красный небольшого формата томик, но жизнь отвлекала и, как говорится, руки не доходили...

Но нашелся повод — и отступили все дела и заботы: приблизилась значимая дата для отечественного искусства, культуры: **160-летний** юбилей со дня рождения создателя этого уникального музея **Алексея Александровича Бахрушина**. Сын этого замечательного человека, **Юрий Алексеевич Бахрушин**, оставил живые, теплые, написанные с юмором, иронией и светлым, порой грустным чувством воспоминания не только об истории своей семьи, о выдающихся представителях мировой, русской и советской культуры, с которыми ему довелось встречаться еще в детстве, а затем общаться и работать на протяжении жизни. Он и сам был личностью отнюдь неординарной: помощник заведующего постановочной частью **Большого театра** в **20–30-х**, затем заведующий литературной частью **Оперной студии К.С. Станиславского**, с **1943** года Юрий Алексеевич начал преподавать историю балетного театра в **Московском хореографическом училище**, затем в **ГИТИСе** и в школе при **Ансамбле народного танца СССР** под руководством **И.А. Моисеева**. Среди его учеников — много выдающихся деятелей советского балета **1950–1970** годов.

Но, конечно, в центре воспоминаний —



Обложка книги Ю.А. Бахрушина «Воспоминания»

история создания Музея. Юрий Бахрушин приводит в книге множество моментов забавных, трогательных, очень важных, а порой и «проходных» о начале коллекции, заложившей фундамент ГЦТМ, известного сегодня всему миру. «Юрию Алексеевичу выпало великое счастье видеть в доме отца на знаменитых бахрушинских субботках самых талантливых представителей столичной и провинциальной театральной жизни. Мастер литературного портрета, он оставил нам живые свидетельства их разговоров, привычек, внешнего облика. Чего стоят, скажем, описания посещения музея старейшими актрисами Малого театра Г.Н. Федотовой или Н.А. Никулиной, «мага и чародея» М.В. Ленцовского, В.И. Сурикова и М.А. Врубеля...

Человек очень скромный, он долгие годы прожил в коммунальной квартире в Леонтьевском переулке, получил однокомнатную незадолго до своей смерти в 1973 году и до конца жизни оставался простым членом ученого совета музея, хотя по завещанию А.А. Бахрушина, почетного попечителя музея, «”после его смерти звание это переходит к его супруге, а затем к сыну”», — пишет в предисловии к изданию Н. Сочинская. И особую ценность приобретает подробное описание того, как принимались эти и другие гости в праздничные дни — удивительное сочетание обычаев, усвоенных и бережно сохраняемых от купеческого сословия Бахрушиных и Носовых (происхождение матери Юрия Алексеевича корнями из этого рода) сказывалось и в том, о чем писал Юрий Алексеевич в своих воспоминаниях: «Московская «купеческая аристократия», к которой мы принадлежали, была очень щепетильна в отношении тех лиц, которые принимались или не принимались в ее узкий круг. Так, считалось недопустимым принимать на званых вечерах выскочек, то есть быстро разбогатевших на удачных спекуляциях купцов без купеческих родословных или купцов, получивших дворянство. Таких можно было принимать, но отдельно». Это соблюдалось неукоснительно, но... необходимо было учитывать и привычки деловой промышленной буржуазии (Алексей Александрович принадлежал к классу мануфактур-советников, был потомственным промышленником) и — с доставшейся «по наследству» потомственной благодетельностью с дедовских времен.

В какой-то степени эта «разносторонность» человека, увлеченного театром, искусством, но не утратившего при этом семейных традиций купечества, деловых качеств фабриканта и врожденной необходимости помогать неимущим, способствовала тому, что родился этот уникальный музей. Кроме перечисленного, Алексей Александрович Бахрушин был московским представителем **Императорского русского театрального общества, членом комитета по сооружению музея 1812 года**, но едва ли не главное — «стараясь



Алексей Бахрушин

всегда оставаться в тени при передаче сотен тысяч рублей от семьи Бахрушиных на просветительные нужды города, А.А. Бахрушин невольно обращает на себя внимание общества своей неутомимой деятельностью на том же поприще».

А начиналось все почти с шутки, не привести которую здесь невозможно. «Отец с малолетства увлеклся театром, но мысль о создании театрального музея явилась у него не сразу. Толчок к этому дало глупое пари. Среди молодых людей, посещавших дом деда, были два представителя золотой московской молодежи братья Куприяновы. Один из них, отдавая дань возникшей тогда среди купечества моде на коллекционирование, стал собирать вещи по театру. Покупал фотокарточки актеров, подбирал красивые афишки и нарядные программки.



*Алексей Александрович
и Вера Васильевна
Бахрушины с детьми
Юрой и Кирой*

Высшим его удовольствием было бахвалиться своей коллекцией перед приятелями. Отец обычно молча и неодобрительно выслушивал его хвастовство, которое он с детства был приучен рассматривать как порок. Однажды, будучи у Куприянова, отец не выдержал: «Чего ты хвастаешь, — заметил он хозяину, — ну что ты особенного собрал, какие-то карточки и афиши, — да я в месяц больше тебя насоберу...»

Окружающие поддержали спор, и было заключено пари. Отец его выиграл — и неожиданно для себя понял свое призвание. Вскоре театральное собирательство превратилось у него в страсть. Окружающие смотрели на это как на блажь богатого самодура, трунили над ним, предлагали купить пуговицу от брюк Мочалова или сапоги Щепкина. Никто не относился к его увлечению серьезно. В той среде, в которой вращался тогда отец, он делался все более и более одиноким и страдал от этого. Каждое воскресенье рано утром он ехал на Сухаревку и долго копался у тамошних грошовых антиквариев. Однажды у одного из

них он нашел серию маленьких портретов XVIII века, писанных маслом и явно изборождавших актеров в ролях. Спрошенный продавец, откуда идут эти вещи, ответил, что приобретены в какой-то старой усадьбе. За пятерку картинки были куплены. На другой же день отец отвез их в художественный магазин Аванцо и заказал для них общую большую раму с просьбой промыть портреты. Через некоторое время он пришел за заказом, и ему подали солидную дубовую раму с целым рядом маленьких ярких портретиков. Вещь имела вполне музейный вид. Отец залюбовался своим приобретением — такой экспонат был первым в его собрании. Вдруг за его спиной раздался грубоватый голос: «Послушайте, продайте мне эту вещь!» Отец обернулся. За ним стоял представительный седой старик с красноватым, изрытым оспой лицом.

— Нет, не продам.

— Почему?

— Потому что я сам такие вещи собираю!

— Какие такие вещи? Да кого, по-вашему, изображают эти картинки?

— Не знаю наверное, но, по-моему, актеров!
 — Так! — удивленно протянул незнакомец и после небольшой паузы спросил: — Вы, значит, по театру собираете! Это интересно. И большое у вас собрание?

— Большое не большое, а так, кое-что есть.
 — Разрешите приехать посмотреть. Я — режиссер Малого театра Кондратьев...

(Через некоторое время Кондратьев привез к А.А. Бахрушину **П.С. Шереметева**, историка и художника, внука графа Н.П. Шереметева. — К.А.)

— Откуда это у вас? — взволнованно спросил он. Отец рассказал ему историю экспоната. — Дело в том, — сказал Павел Сергеевич, — что эта вещь очень давно тому назад украдена из Кускова, помню ее, еще когда я был ребенком. Вы правы, но не совсем. Эти портретики были сделаны в Париже по заказу графа Николая Петровича, и по ним шились костюмы для актеров шереметевской группы. Трудно сказать, что служило первоисточником для художника — натура или гравюры. Вот, согласно второму свержу портретику, был исполнен костюм Параша для «Сомнитских браков».

Через некоторое время П.С. Шереметев прислал отцу еще несколько отдельных аналогичных портретов, где-то случайно завалявшихся у Шереметева и не попавших в число похищенных, «чтобы не разрознять коллекцию», — как сказал он. Знакомство состоялось — через несколько дней А.М. (Кондратьев — К.А.) приехал к отцу в его холостую половину в доме деда. Он долго и внимательно рассматривал собранное отцом и в конце визита сказал: — Знаете ли вы, что большое дело затеяли, серьезное, смотрите — теперь уж его не бросайте! Кстати, почему вы не собираете автографов актеров, пишем?

— Да потому что мне неоткуда их достать — этот товар в лавочке не купишь.

С этих пор началось знакомство отца с актерами, и его собрание начало пополняться щедрыми дарами актерской братии».

И еще один интересный эпизод. «Росли коллекции музея, и одновременно росла его известность. Все больше и больше не знакомых с отцом лиц стремились попасть



Юрий Алексеевич Бахрушин

в музей и осмотреть его. Так, например, во время нашего отсутствия на Кавказе, однажды в воскресенье раздался звонок входной двери — отцу доложили, что его просят две молодые барышни. Отец вышел и спросил, что им угодно. Одна из них, краснея и смущаясь, объяснила, что они из Петербурга, недавно кончили балетную школу и очень просят разрешить посмотреть музей, о котором много слышали. Отец пожелал узнать, с кем он имеет дело. «Видите ли, — сказала старшая, — я Анна Павлова, а это моя подруга — Тамара Карсавина». Отец улыбнулся и сказал, что он и о них также много слышал и с радостью покажет им свое собрание. С этих пор у отца завязалась дружба с этими замечательными русскими балетными артистками».

Датой открытия музея А.А. Бахрушин считал **29 октября 1894 года**, когда он впервые показал свою коллекцию приглашенным артистам, литераторам, художникам и гостям. Позже он получил название **Литературно-театрального** (1913) и в том же году

был передан А.А. Бахрушиным из частного владения в ведение **Российской академии наук**. Этот акт дарения Бахрушин объяснял просто: «Когда во мне утвердилось убеждение, что собрание мое достигло тех пределов, при которых распоряжаться его материалами единолично я не счел себя вправе, я задумался над вопросом, не обязан ли я, сын великого русского народа, предоставить это собрание на пользу этого народа». На торжественном акте передачи присутствовали члены попечительского совета: **Вл.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, В.К. Трутовский, И.А. Бунин, А.И. Сумбатов-Южин, М.Н. Ермолова, А.А. Яблочкина** и многие другие во главе с президентом Академии наук великим князем **Константином Константиновичем**.

Юрий Бахрушин рассказывает в своих воспоминаниях, как собирались сокровища, составившие гордость музея. Об этом и о непростом существовании музея после революции 1917 года, во время Великой Отечественной войны написано довольно много не только сыном великого собирателя и жертвователя, но и другими. Воспоминания же сына Алексея Александровича, на глазах которого это собрание, состоящее из живой и трепетной памяти для новых поколений, рождалось и выросло, приобретают совершенно особое значение. О чем свидетельствуют и несколько переизданий книги воспоминаний Ю.А. Бахрушина, подготовленных, дополненных и выпущенных в свет уже **Бахрушинским музеем**, бережно хранящем память о своем создателе. И необходимо помнить о том, что еще прадед, Алексей Федорович, «во-первых, был романтиком и фантазером, во-вторых, пламенным патриотом — недаром он был современником знаменательного 1812 года. Во всех его коммерческих предприятиях главной целью было не личное обогащение, а польза России, об этом он постоянно твердил в своих письменных высказываниях и доказывал поступками». Три его сына, а затем и внуки унаследовали эту родовую черту. Вдова Бахрушина **Вера Васильевна** и их сын Юрий Алексеевич считали музей делом и их жизни...

«Страстно любя старину и прошлое, он сам лично был всецело человеком настоящего, человеком текущей минуты и в прошедшем ценил лишь его значение для современности и будущего, — пишет об отце Юрий Алексеевич. — Помню, в последние годы своей жизни он с особым рвением отыскивал для своего музея всевозможные материалы по технике сцены прошлого. Откопав где-либо какой-нибудь масляный фонарь для освещения рампы или чертеж устройства грома или водопада, он бывал в восторге. «Ведь это очень важно, — восторженно говорил он, — на этом люди учиться будут!»»

И многое еще можно привести цитат из замечательной книги о нескольких эпохах жизни нашей страны. Но, пожалуй, главное завершает предисловие к книге Юрия Бахрушина Н. Сочинской. Три цитаты из **И.А. Бунина, Г. Адамовича** и гораздо менее известной книги **П.А. Бурьш-кина «Москва купеческая»**, изданной на несколько лет раньше «Воспоминаний» Ю.А. Бахрушина. «Наши дети и внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили, которую мы не ценили, не понимали всю эту мощь, сложность, богатство, счастье...» (И.А. Бунин).

«Он был символом связи с прошлым, (...) как с миром, где всему было свое место, где не возникало на каждом шагу безответное недоумение, где красота была красотой, добро — добром, природа — природой, искусство — искусством...» (Г. Адамович о Бунине).

«На свою деятельность смотрели не только или не столько как на источник наживы, а как на выполнение задачи, своего рода миссию, возложенную Богом или судьбою. Про богатство говорили, что Бог его дал в пользование и потребует по нему отчета, что выражалось отчасти и в том, что именно в купеческой среде необычайно были развиты и благотворительность, и коллекционерство, на которые смотрели, как на выполнение какого-то свыше назначенного долга» (П.А. Бурьшкин).

И об этом важно помнить...

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото из открытых источников в Интернете

РЕКА ВРЕМЁН

*И год от года набирая ходу
Река времён несется все быстрей.*
Вл. Соловьев

6 февраля Центральный академический театр Российской Армии отметил 95-летие. История создания этого коллектива, находящегося со дня своего рождения в ведомстве Вооруженных сил СССР в уникальном здании, обладающим самой большой сценой не только в России, достаточно широко известна, не раз описана, как и поистине звездная труппа, на протяжении долгих десятилетий украшавшая и прославлявшая отечественные подмостки и кинематограф.

Владимир Зельдин в своей книге «Моя профессия: Дон Кихот» писал: «Один из мхатовских корифеев однажды спросил: «Миленькие, да как же вы работаете на этом артиллерийском полигоне?» А выдающийся русский режиссер, теоретик театра и педагог **Алексей Дмитриевич По-**

пов, возглавлявший Театр Красной Армии с 1935 года (с 1951 года – Театр Советской Армии, с 1993-го – Российской), любил повторять, что архитекторов **Каро Алабяна** и **Василия Симбирцева**, по чьему проекту было возведено к 1940 году здание в форме пятиконечной звезды, можно назвать полноправными соавторами многих спектаклей. Ведь они дали щедрые возможности использовать сценическое пространство даже для военной техники, которая могла въезжать прямо на сцену из специального подъезда. Он до сей поры существует под названием «**Танковый подъезд**».

Когда театр был создан, его первым начальником был назначен опытный руководитель **Владимир Мехетели**, пригласивший **Юрия Завадского**, который поставил пьесу **И. Прута «Мстислав Удалой»**.

После премьеры спектакля «Гибель эскадры» с Ю. Завадским





«Давным-давно». Л. Добржанская и В. Пестовский. 1942

Над «Вассой Железновой» и «Мещанами» М. Горького работала Е. Телешева. Собралась интересная труппа, в которую, в частности, входили Ф. Раневская, Л. Добржанская, Д. Зеркалова, А. Богданова, А. Ходурский, М. Майоров, П. Константинов, П. Хохлов, Р. Ракитин и другие молодые артисты. Открылась школа, где будущие столпы труппы получали актерское образование. В первые годы выступления проходили в концертном зале **Центрального дома Красной армии** и на концертных площадках. Театр и создавался, по существу, чтобы быть выездным в воинские части и гарнизоны, занимаясь одновременно профессиональной подготовкой руководителей других армейских коллективов, которые рождались при гарнизонах и До-

мах Красной армии. Это были ансамбли песен и плясок, передвижные театральные труппы, но к 1937 году собственные театры были уже открыты при **Балтийском, Черноморском, Тихоокеанском, Северном, Дальневосточном флотах, Драматический театр Восточного военного округа в Уссурийске**. И ЦТКА стал, таким образом, главой семьи, не обслуживающей, а служившей по зову сердца и совести воспитанию молодых поколений защитников Родины, людей, призванных стать новой отечественной интеллигенцией.

Нельзя с твердостью определить, но вполне возможно предположить, что признание военного как представителя элиты советского общества сложилось и утвердилось в 30-х, 40-х, 50-х годах. И произошло это в значительной степени благодаря литературе и театру, часто обращавшихся к пьесам или инсценировкам о современниках, доблестных защитниках Отечества, не забывая приобщать зрителя и к русской и мировой классике, что для А.Д. Попова была одной из главных задач — образование, знакомство молодых воинов с классическими произведениями и воспитание их на высоких примерах.

6 февраля 1930 года прошел первый спектакль Театра Красной Армии, посвященный конфликту на Китайско-Восточной железной дороге, «**К.В.Ж.Д.**» по пьесе **И. Бехтерева** и **А. Разумовского**. Это было едва ли не самое «горячее» и обсуждаемое событие времени, поэтому привлекло в новый театр многих зрителей. Алексей Дмитриевич Попов с воодушевлением принялся за работу в молодом театре, где шли уже спектакли Ю. Завадского, Е. Телешевой, а к формированию репертуара и обучению артистов в Школе подошел со своим опытом уже известного режиссера.

Напряженная работа не прервалась и на время, когда в 1937 году Театр Красной Армии отправился на многомесячные гастроли на **Дальний Восток**. Алексей Попов подробно, с радостью, гордостью и юмором описал это путешествие в своей книге: как радовался он репетициям новых спектаклей, а по возвращении одно-



«Давным-давно» в поездке. А.Д. Попов в центре. Крым. 1944

временно восхищался и ужасался размерами будущего дома театра... Именно тогда рождался в репетициях спектакль **«Укрощение строптивой»** в союзе с художником **Ниссоном Шифриным**, с которым Алексей Попов работал до конца дней, обретя в этом мастере верного помощника и единомышленника. Первыми исполнителями главных ролей стали **Л. Добжанская** и **В. Пестовский**. В замечательной книге театрального и кинокритика **Неи Зоркой «Алексей Попов»**, в 1951 году защитившей кандидатскую диссертацию **«Творческий путь А.Д. Попова»**, рассказано об этом спектакле и поставленном почти одновременно в **Театре имени Евг. Вахтангова И. Рапопортом «Много шума из ничего»** с **Ц. Мансуровой** и **Р. Симоновым**: «“Укрощение строптивой” Попова принадлежит к иному роду театральности, шире — к иному роду театра. Это как бы и театр и одновременно жизнь, фрагмент жизни, далекой, ушедшей, но словно бы выхваченной у времени и тлена, возрожденной и заново дарован-

ной этим людям, которые пришли к нам на три часа, пока длится спектакль, из прекрасного своего далека». В этих словах, как представляется — квинтэссенция творческого метода Алексея Попова. Именно так «читал» он со сценических подмостков классику: не акцентируя современность, дарив возможность зрителям не просто расширять, но углублять познание классических произведений. Ведь они — на все времена...

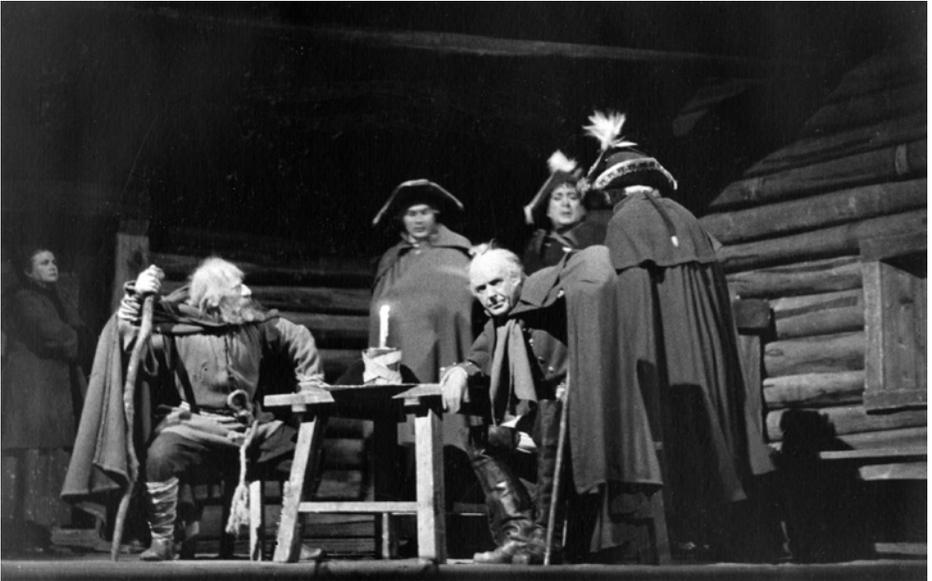
А весна среди тайги дала возможность режиссеру и артистам по-особому раскрыть собственные впечатления в спектакле **«Падь Серебряная» Н. Погодина**, хотя об этом спектакле Попов писал, считая его своей неудачей: «Я очень хорошо изучил... жизнь на пограничной заставе в условиях Дальнего Востока в 1937 году и перенес эту жизнь на сцену, но я не уловил человеческих типов за субординацией пограничной службы и за красками специальных жизненных условий». Зрители же, в значительной степени приняли спектакль с интересом и высоко оценили его.



«Последние рубежи». Сцена из спектакля. 1948

А.Д. Попов на репетиции





«Полководец Суворов». Суворов — Б. Нечаев

Вернувшись в Москву, труппа еще довольно долго скиталась по столице. Играли «Укрощение строптивой», «Падь Серебряную» и репетировали «Полководца Суворова» в помещении **Камерного театра**.

В 1940 году здание в форме звезды открылось спектаклем «**Полководец Суворов**», поставленным А. Поповым по пьесе **И. Бехтерева** и **А. Разумовского**. К этому времени был накоплен опыт, сроднились артисты труппы, готовой осваивать непривычное пространство, и пьеса оказалась хорошей. По словам Н. Зоркой, в ней «были и живой характер, и историческая подлинность, и плоть». Но... плохая акустика, неприспособленность размеров сцены созданию психологического театра, недостаточная видимость из зрительного зала (бельэтаж, балконы, боковые места партера) мешали настолько, что Алексей Дмитриевич начал разочаровываться и даже написал заявление об уходе, в котором звучало горькое признание в провале первой постановки на этих подмостках, «**Дела**» **А.В. Сухова-Кобылина**: «Это не слабость, не малодушие и не блажь с мо-

ей стороны, а настоящая творческая трагедия. Мне нелегко уходить из театра, который мне много дал и которому я отдал 6 лет своей жизни. Но другого выхода я для себя не вижу». Заявление не было отправлено — написанное **17 июня 1941 года**, оно так и пролежало у Попова четыре дня, через которые началась **Великая Отечественная война**.

Сыграв в мае 1941 года премьеру **шекспировского «Сна в летнюю ночь»** с большим успехом, этим спектаклем закрыли сезон, а **22 июня** артисты театра дали свой первый фронтový концерт. В годы войны труппу ЦТКА эвакуировали в **Свердловск**. Но все годы артисты вносили свою посильную лепту в помощь для приближения Победы, в труппе театра были сформированы **19** фронтových концертных бригад, о которых, в частности, рассказывали **Нина Сазонова** и другие артисты. Алексей Дмитриевич Попов рвался на фронт (в **1913** году он был признан негодным к строевой службе по возрасту и состоянию здоровья), но получил разрешение возглавить фронтovou бригаду в **феврале 1942 года**:



«Дядя Ваня». А. Попов, А. Покровская

он открывал концерты, участвовал в них как артист, принял участие в 61 выступлении. Именно тогда он услышал, как солдаты пели «Махорочку». Артисты записали слова и исполнили эту песню на многих фронтах, а позже Попов включил ее в спектакль «**Барабанщица**».

Вернувшись в Свердловск, Попов начал репетиции пьесы А. Гладкова «**Давным-давно**». Музыка написал заведующий музыкальной частью театра Тихон Хренников. О триумфе этого спектакля-долгожителя, дважды в последующие десятилетия возобновленного Андреем Алексеевичем Поповым, а затем, десятилетия спустя Борисом Морозовым, написано и рассказано очень много.

Закончилась война, Алексей Дмитриевич работал много, напряженно. Наступили годы, о которых Н. Зоркая написала: «Он попал в высший артистический ранг... Но чтобы попасть туда, пальцем о палец не ударил. И это знали все. Его твор-

ческий авторитет был непрекаем, его нравственный облик высок и чист. Все знали, что Алексей Дмитриевич Попов подхалимством не занимается, в проработках не участвует, счесть не сводит... Попова уважали все, и те, кто не любил. Все знали о его бескорыстии, неподкупности».

О спектаклях Алексея Дмитриевича Попова, о его преподавательской и лабораторной деятельности написано, высказано многое и многими. Вряд ли стоит повторяться. Любой интересующийся может прочитать почти о каждой из его постановок, о способе работы, о характере этого человека и в его автобиографической книге, и в не раз упомянутой книге Н. Зоркой, и в многочисленных воспоминаниях. И не только о нем самом — о тех мастерах, которых он приводил в свой театр, оставивших воспоминания об Учителе. А еще о том, как в 1958 году, подойдя к окошку кассы за зарплатой, Алексей Попов узнал о том, что он уже на пенсии.



«Мой бедный Марат». После репетиции

Этому предшествовало собрание в театре, на котором те, с кем он прошел многомесячные гастроли по Дальнему Востоку, фронтовые бригады, мирные, хотя и очень непростые послевоенные годы, триумфы — обвиняли Алексея Дмитриевича в деспотизме, категоричности. Многие промолчали, другие произносили пафосные обвинительные речи. По словам Неи Зоркой, «новое театральное время при всех своих огнях умело быть жестоким к тем, кого оно считало представителями времени уходящего. Годом раньше Московский театр имени Ермоловой вынужден был покинуть А.М. Лобанов, замечательный режиссер — он был художественным руководителем этого театра в пору его подъема, конца 40-50-х годов».

Река времен стремилась вперед, преодолевая то, что казалось порогами, от которых надо было уходить дальше, в будущее. Тем более что труппа в тот период не просто сложилась — она отличалась редкостным мастерством **Л. Добржан-**

ской и **В. Пестовского**, **М. Перцовского** и **В. Зельдина**, **Н. Сазоновой** и **М. Майорова**, **Л. Фетисовой** и **А. Ходурского**, **А. Богдановой** и **Н. Пастухова**, **Л. Касаткиной** и **Ал. Петрова**, **В. Капустиной** и **А. Петрова**, **Г. Островской** и **В. Гаврилова**, и еще многих других мастеров. Этот список по праву пополнил сын Попова, выдающийся актер **Андрей Алексеевич Попов**, чья роль Хлестакова в «Ревизоре», поставленным отцом в эвакуации, была блистательно сыграна.

В 1959 году театр возглавил **Александр Дунаев**. Проработав в Центральном театре Советской Армии три с небольшим года, он был переведен в **Театр им. Н.В. Гоголя**, но поставленные Дунаевым спектакли «**Океан**» **А. Штейна** и «**Игра без правил**» **Л. Шейнина** много лет шли на Большой сцене театра, неизменно собирая полные залы зрителей. После ухода Александра Дунаева театр возглавил **Андрей Попов**, который руководил родным



«Идиот». Б. Плотников, Н. Сазонова

для него коллективом на протяжении 10 лет, до **1973-го**. Блистательный артист, ярко проявивший себя на сцене и в кинематографе, он, вероятно, не мог чувствовать себя (особенно по сравнению с отцом, с которым работала значительная часть труппы) режиссером по призванию. Занятый и крупно заявивший о себе как актер в спектаклях Попова-старшего, Андрей Алексеевич был для труппы членом семьи, многие уговаривали его принять пост главного режиссера в память об отце и о тех, среди кого он вырос как прекрасный артист. Поставленные Андреем Поповым спектакли не были событийными, но никто не смог бы упрекнуть их в непрофессионализме — каждый отличался не просто направленностью к определенной зрительской

аудитории, но фантазией, умением находить те психологические оттенки образов и ситуаций, которые в какой-то мере заднут каждого. Так можно сказать о спектаклях «**Камешки на ладони**» **А. Сальнско-го**, «**Бранденбургские ворота**» **М. Светлова**, «**Неизвестный солдат**» **А. Рыбакова**.

Благодаря **А.А. Попову** впервые на сцене этого театра появилась сказка для детей «**Солдат и Ева**» **Е. Борисовой**, поставленная вместе с режиссером **Андреем Муатов**, которая продержалась в репертуаре несколько десятилетий к неизменной радости детей и их родителей. В ней играли признанные артисты труппы **О. Малько**, **М. Майоров**, **И. Солдатов**, а рядом с ними были начинающие **Л. Голубкина** и **Ф. Чеханков** в главных ролях. Андрей Попов, чувствуя себя артистом, а не режиссером, приглашал на постановки давнего друга своего отца, режиссера и педагога **Марию Осиповну Кнебель**, опытного **Бориса Эрина**, любимого своего ученика **Леонида Хейфеца**, в котором видел преемника, **Михаила Буткевича**. И играл в их спектаклях. Обладая характером мягким, не всегда решительным, он с упоением репетировал и выходил на сцену, плотно занятый в репертуаре, билеты на спектакли с его участием раскупались с каждой новой работой актера все более активно.

Андрея Попова, с легкой руки **Ростислава Плятта**, называли «чеховским человеком». Его деликатность, неумение сказать «нет» ни партнерам, ни режиссерам, ни студентам, ни техническим работникам театра, вызывала у всех какое-то особое чувство. Он не умел требовать в своей режиссерской деятельности — он изысканно вежливо, как будто стесняясь, просил: что-то изменить в рисунке роли, в сценографии, в музыке. И общаться иначе не умел, словно мимо него, не задевая, проходило изменчивое время... А в **1969** году Андрей Попов поставил настоящий хит — спектакль «**Ринальдо идет в бой**» **П. Гариней** и **С. Джованнини** на музыку **Доменико Модуньо**, в котором блистали артисты разных поколений. Это было ново для театра, с одной стороны, с другой же — в каком-то плане про-



«Давным-давно». К. Захаров, Л. Голубкина

должало традицию поставленного его отцом «Давным-давно», и потому вызывало большой интерес критиков и публики.

О ролях, сыгранных Андреем Алексеевичем в ту эпоху, написано так много, восторженно, разнообразно, что нет смысла повторяться. Но именно в пору его работы в ЦАТСа начался мой собственный период приобщения к этому театру. Увидев спектакли **Леонида Хейфеца** «Мой бедный Марат» **А. Арбузова** и «Смерть Иоанна Грозного» **А.К. Толстого**, я смотрела по несколько раз каждый спектакль этого театра в постановке самых разных режиссеров вплоть до ухода из его стен Леонида Ефимовича Хейфеца, хотя и оставалась пристрастным зрителем работы **Александра Бурдонского**, ученика М.О. Кнебель, вместе с ней работавшего над одной из самых загадочно-мистических пьес **Л. Андреева** «Тот, кто получает пощечины» с Андреем Поповым в главной роли (после ухода Андрея Алексеевича из театра роль Тота

по-иному, но блистательно играл **Константин Захаров**).

Случается в жизни так, что перед какими-то порогами река времен останавливается, не в силах их преодолеть. Так произошло в дни, когда Хейфец увлеченно репетировал «**Любовь Яровую**» **К. Тренева**. Общее собрание, осуждение режиссера, в основном, за приверженность классике, правда, поддержанное на этот раз совсем небольшим количеством участников при гробовом молчании большинства, режиссер покинул театр, как 12 лет назад его любимый учитель. В тот же день заявление об уходе написали молодые артисты **Наталья Вилькина** и **Сергей Шакуров**. Хотел покинуть театр и Андрей Алексеевич Попов, прилетевший неожиданно для организаторов «порки» в тот день из гастрольной поездки, но его военное начальство не отпустило, он провел в родных стенах еще несколько лет, а затем вступил в труппу **МХАТ**, тогда еще единую.



«Снеги пали». Сцена из спектакля

Река времен, с немалым трудом преодолев пороги, устремилась вперед. В театр пришел **Ростислав Горяев**. Его спектакли «**Мы, русский народ**» **Вс. Вишневого**, «**Конец**» **М. Шатрова** о последних днях жизни Гитлера, сыгранного **Петром Вишняковым**, и «**Комическая фантазия о жизни, любви и смерти знаменитого барона Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена**» с **Владимиром Зельдиным** в главной роли громкого успеха не снискали, несмотря на участие известных артистов труппы. Много работавший в кино, Горяев выстраивал свои спектакли во многом монтажным способом, что было в то время любопытно по форме, но недостаточно по раскрытию характеров. В **1979** году Ростислав Горяев покинул ЦАТСА и был приглашен своим учителем **Л. Вивьеном** на работу в **Ленинградский академический театр им. А.С. Пушкина** (ныне — Александринский), где работал продолжительное время.

А в ЦАТСА пригласили **Юрия Ерёмину**. За **6** лет работы в этом коллективе **Юрий Иванович** поставил спектакли, часть которых заставила критиков говорить о возрождении театра на плодотворном соче-

тании старых традиций с новыми, в результате чего в здание-звезду потянулось молодое поколение зрителей. Это были «**Старик**» **М. Горького** с великолепными работами **Николая Пастухова** и **Геннадия Крынкина**, «**Счастье моё...**» («**Бумажный патефон**») **А. Червинского**, в котором отметили новую для Москвы молодую актрису **Наталью Николаеву**, «**Идиот**» по **Ф.М. Достоевскому**, «**Рядовые**» **А. Дударева**, «**Статья**» **Р. Солнцева**, где новыми красками заискрилось мастерство признанных артистов труппы.

Шесть следующих лет выпали на долю вернувшегося и возглавившего театр Леонида Хейфеца. Это были славные годы — прогрессел спектакль «**Павел I**» **Д. Мережковского** с **Олегом Борисовым** в главной роли, «**Боже, храни короля!**» **С.Мозма**, «**Маскарад**» **М.Ю. Лермонтова** с великолепным, но не всеми критиками принятым **Геннадием Крынкиным** в роли Арбенина, «**На бойком месте**» **А.Н. Островского**, в котором он объединил признанных артистов труппы со своими учениками из ГИТИСа. Верный своему Мастеру, Алексею Дмитриевичу Попову, Хейфец не толь-

ко владел пространством Большой сцены театра, но неизменно сосредоточивал внимание на тончайшей психологической разработке характеров и поступков персонажей, разнообразия репертуара театра, занимая молодых артистов.

Невозможно перечислить в рамках небольшой статьи все спектакли Хейфеца той поры, но нельзя не упомянуть, что одной из самых громких премьер ЦАТСА 1989 года стала «Святая святых» И. Друцэ в постановке Иона Унгуриану, поставившего до этого на Большой сцене шекспировского «Макбета» с Людмилой Чурсиной и Владимиром Сошалским, «Обретение» И. Друцэ с Владимиром Сошалским.

«Святая святых» стала событием не только для этого театра — достать билеты на спектакль было невозможно (тем более, что шел он на Малой сцене). Три исполнителя, Ирина Дёмина (позже — Алина Покровская), Николай Пастухов и Игорь Ледогоров творили какое-то непостижимое чудо. Они жили в пространстве этого не-

обыкновенного спектакля так, что даже при воспоминании о нем, спустя десятилетия, душа замирает. Кто-то из критиков точно и емко написал, что на подмостках пробуждается и тревожит тоска «по той настоящей правде о человеческой безответственности и равнодушии, что звучала буквально в каждом слове драматурга и темпераментно, с искренней болью волной шла в зал от исполнителей. И страстно мысли о том, что непременно найдется в этом мире хотя бы один человек, который возьмет всю ответственность за несовершенство людей на себя».

И я испытываю счастье, что видела на этой сцене артистов, пришедших в новый театр еще до Алексея Попова, в блеске их таланта, тех, кто начинал здесь позже, при нем и при Андрее Попове...

Но снова возникли пороги на пути реки — Леонид Ефимович Хейфец вынужден был покинуть театр, в котором ставил когда-то дипломную работу, работал, ушел, вернулся и... снова...

«Данькина каска». Сцена из спектакля





«Капитанская дочка». Сцена из спектакля

«Маскарад». Сцена из спектакля





«Король Лир». Сцена из спектакля

Наступила эпоха **Бориса Морозова**, ученика **Андрея Попова**, который тоже начал свой путь с ЦАТСА, но вслед за своим учителем покинул эти стены. Он вернулся сюда на **четверть века**, прослужив театру чуть меньше, чем **Алексей Дмитриевич**. Впервые переступив порог театра дипломником **А.А. Попова**, **Борис Морозов** поставил за 25 лет немало спектаклей на Большой и Малой сценах ЦАТСА, большинство из которых пользовалось на протяжении лет неизменным интересом зрителей и критиков, получая награды престижных фестивалей.

Это был период возросшего интереса к театру, заслуженным успехом пользовались спектакли **Александра Бурдонского**, **Андрея Бадулина**, в которых рядом с уже признанными звездами, казалось бы, еще совсем недавно молодыми, начинающими, но незаметно выросшими в ярких мастерах, **Алиной Покровской**, **Ольгой Богдановой**, **Ларисой Голубкиной**, **Валентиной Аслановой**, **Александром Михайлушкиным**, **Федором Чеханковым**,

Геннадием Крынкиным, **Юрием Комиссаровым**, **Виталием Стрёмовским**, **Сергеем Колесниковым**, **Александром Чутко**, **Александром Диком**, **Артемом Каминским**, **Николаем Козаком**, **Игорем Марченко** и многими другими, пополнившими труппу в последние две десятилетия прошлого и в первые годы нового столетия, появлялись новые имена, перечислить очень хотелось бы, но — невозможно...

Да простят меня те артисты, имена которых не названы, но согревают души многих зрителей, и, конечно, мою...

В последние годы в ЦАТРА появилось еще несколько игровых площадок — **Экспериментальная сцена**, **Камерный зал**, в пространстве которых идут спектакли, поставленные молодыми режиссерами, лабораторные работы. Эти спектакли тоже собирают публику, вызывая у зрителей разного возраста порой восторг, порой разочарование, что случается едва ли не в каждом театре. А в январе 2023 года театр возглавил известный актер и режиссер, представитель славной и любимой



Алина Покровская после спектакля

династии **Александр Лазарев**. Зрители и критики уже могли оценить первые опыты Лазарева-режиссера по двум спектаклям, поставленным им в «Ленкоме», где он служит много лет, — «**Поминальная молитва**» **Г. Горина** и «**Бег**» **М. Булгакова**. Когда-то Александр Александрович проходил, как многие его сверстники, военную службу в этом здании, успел узнать все его особенности, если и ощутил поначалу некоторое беспокойство по поводу размеров главной сцены ЦАТРА, страха не проявил, а взялся за постановку «**Мастера и Маргариты**» **М. Булгакова**, выпустив спектакль под названием «**Роман**».

После многочисленных постановок разными театрами не только нашей страны, после киноверсий, приобретших славу множеством голосов как «за», так и «против», Александр Лазарев вступил на путь спорный, с одной стороны, но с другой — оправданный и любопытный: из многослойного произведения он сознательно выбрал линию Понтия Пилата и Иешу Га-

Ноцри, что дало право назвать спектакль именно так, имея в виду происходящее в романе, написанном Мастером. На моей памяти лишь во второй раз пространство этой сцены оказалось распахнутым во всю глубину до «танкового подъезда». И это оказалось оправданным. В спектакле задействовано максимальное количество актеров, многочисленные спецэффекты, включая не только свет, звук, неизбежный дым, плунжеры большой сцены, и многое другое. Но подробно об этом спектакле нового художественного руководителя театра мы еще будем писать.

Река времен стремится вперед, ничто не остановит ее движения. Разве что порой встретятся на пути пороги, иногда будут подстергать мели, берега будут суживать или расширять ее течение, но все равно она не остановит стремления своих вод вперед, в неведомое...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром*

ПРАЗДНИК В ОПЕРЕ

7 февраля в театре «Санкт-Петербург Опера» отметили двойной юбилей — **75-летие** со дня рождения и **50-летие** творческой деятельности основателя и художественного руководителя коллектива, народного артиста РФ **Юрия Исааковича Александрова**.

Юрий Александров, создавший по примеру великого **Бориса Покровского** почти **сорок** лет назад **Ленинградский камерный музыкальный театр**, после **1991** года гордо именуемый «Санкт-Петербург Опера», и спустя годы не перестает удивлять. Его работы — настолько разные, всегда полярные, что диву даешься, как один мастер может быть таким многоликим, таким многогранным.

Но таков Александров-творец: он умеет ставить разное и по-разному, умеет быть убедителен в традиционном и «вышибать стул» из-под зрителя в новаторском, умеет показывать и лирику, и драму, и фарс, и буффонаду, и героику — и еще много чего, и

всегда с неизменным качеством ремесла и неожиданными идеями. И все это, даже то, что иногда трудно принять или принимаешь не сразу, всегда сделано неизменно на высоком профессиональном уровне. Может быть, даже ты категорически не согласен с какими-то его идеями, методами, посылом, но, тем не менее, не можешь не признать, что идеи и посыл есть, есть осмысленность происходящего на сцене, режиссер точно знает, чего он хочет и знает, как этого добиться. Многие работы Александрова спорны, но они всегда безупречно профессиональны и не пусты. И они всегда музыкальны — иллюстрирует он партитуру, ведет с ней диалог, контрапунктирует ей, иногда даже спорит и редактирует — всегда в работах Юрия Исааковича ярко явлено главное: это настоящий музыкальный театр, музыкальная драматургия, это глубокое понимание законов музыкального развития, это абсолютное слышание музыкальных идей и знание методов их во-

Юрий Александров



площения, тех идей, что заключили в свои бессмертные творения — нотные партитуры — для нас великие композиторы прошлого и настоящего.

В день знаменательных юбилеев в роскошном особняке барона фон Дервиза на Галерной улице — здании, в котором теперь уютно и одновременно творчески активно живет Камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург Опера» — собрались друзья и родные юбиляра, высокие гости и, конечно же, его артисты, с тем, чтобы выразить признательность мастеру, высказать свое восхищение мэтром отечественной и мировой музыкальной режиссуры. Двенадцать круглых столов в изящном барочном зрительном зале вместо привычных рядов зрительских кресел — за ними гости Александрова: на один вечер театр словно превратился в радушную гостиную, в которой звучали теплые слова-поздравления и, конечно же, музыка!

Программа небольшого концерта-поздравления была составлена таким обра-

зом, чтобы показать — коротко и емко — почти всю палитру творческих устремлений юбиляра, тех достижений, коими полон его коллектив. Гости смогли словно побывать на экскурсии по творчеству замечательного режиссера.

Открыл концерт хор из редчайшей оперы **Жоржа Бизе «Иван IV»**. Юрий Александров любит настоящие, практически никому не ведомые раритеты: именно он и его театр впервые в истории показали в России оперу великого французского композитора о нашей стране. Первое явление «Ивана Грозного» (решено было давать оперу под таким названием) российской аудитории Юрий Александров решил преподнести в традиционном виде: публика видит на сцене то грозные скалы Кавказа с живописными водопадами, то зубцы кремлевских стен и роскошь царского двора. Декорации и колоритные костюмы **Вячеслава Окунева** дают в целом образ исторической обстановки, в которой хорошо узнаваема эпоха. Лишь пара народных сцен (гулянья по случаю

Сцена из концерта-поздравления





Фигаро — А. Савченко

коронации Марии и глумление над нею толпы в финале) решена в утрированной лубочно-скоморошней стилистике, что можно счесть попыткой выстроить некую дистанцию с материалом, уйти от прямолинейной иллюстративности. Впрочем, последняя в данной постановке вполне оправдана: публике для начала надо разобратся в своеобразном изложении русской истории и суметь полюбить новую для себя оперу. Александров создает яркие образы главных героев, мастерски вписывает французскую гранд-оперу в условия камерного зала, виртуозно справившись с ее массовыми сценами.

Вторым номером программы оказался хрестоматийный Фигаро из «**Севильского цирюльника**» — арию-хит исполнил **Артем Савченко**. Не секрет, что Александров всегда или почти всегда ставит ярко и провокативно. Но, как говорится, провокация провокации рознь. В спектакле провокация нигде не нарушает стилистики комического бельканто. Да, есть

осовременивание, прежде всего в костюмах (особенно у Розины, которая предстает то эмансипированной обительницей богатого дома, а то и вовсе женщиной-вамп в коже и с плеткой), есть порой удивительные, на первый взгляд кажущиеся немотивированными ходы (например, донна Базилио украшают пейсы, и такой же «прикид» во втором акте организует себе и Альмавива, притворяющийся его учеником доном Алонсо), есть шуточки на грани фола и визуальные решения, противоречивые с точки зрения вкуса (как то очевидно фаллический кактус, красующийся в доме доктора Бартоло — символ множественных притязаний на аппетитную сеvilскую маху).

Но вместе с тем есть в спектакле главное, что полностью соответствует музыкальному строю этого произведения: игривость, легкость, жизнерадостность, стремительность, логичность мизансцен. Все это вместе делает спектакль исключительно гармоничным и простым для восприятия пу-



О. Гордеева исполняет «Соловья» А. Алябьева

бликой любого возраста и любого музыкально-театрального опыта.

Проблема постановки «Севильского цирюльника» — повсеместно, но особенно в России, где эта опера остается в течение двух веков в топе репертуара, с колоссальным отрывом от всех прочих опер Россини, да и бельканто вообще — в его заигранности, заштампованности. Избежать привычных клише и одновременно остаться в рамках стилистики опуса, не уйти слишком далеко от первоисточника — это сверхзадача, и тот, кому это удастся — настоящий мастер. Александрову, безусловно, это удастся: при всех «переперченостях» мы все же ви-

дим на сцене хрестоматийную историю о «тщетной предосторожности», характеры героев узнаваемы, их мотивы понятны, поступки объяснимы. Дворянин — простолюдин, опекун — воспитанница, эти антитезы очевидны и не претерпевают никакого переименования, никакой отсебятины, и даже, — о чудо! — в первом акте Альмавива является в дом к Бартоло переодетым солдатом (а не, скажем, инопланетянином), а во втором — учителем музыки (а не, например, коммивояжером или инструктором по фитнесу).

Спектакль играется по-итальянски, но с добавлением некоторых фраз и шуток по-русски, что очень кстати, воспринимается публикой на ура. Оформление маститого Вячеслава Окунева (античные колонны, белая мебель, рояль и пр.) изящно и классично, однозначно настраивает зрителя на традиционное прочтение сюжета, и этот настрой не могут уже сбить ни современные костюмы некоторых персонажей, ни эксцентричное поведение той же Розины (например, в выходной каватине «Una voce poco fa») или битие сковородкой Альмавивы и Фигаро Бертой в финале.

Кстати, слуги в доме доктора — и бессловесный Амброджио, и имеющая выходную арию Берта — участвуют в действии полноправно, они ничуть не менее важны, чем главные герои комедии: одетые в пудренные парики, они словно напоминают нам о временах Бомарше и актуальных для них социальных противоречиях.

Третий номер праздничной программы — **Барочное фламенко** на тему **Ж.-Ж. Руссо Хенсон-Конанта**: его зажигательно и мастерски исполнила на арфе дочь юбиляра, солистка оркестра театра, заслуженная артистка РФ **Елизавета Александрова**. Игривое настроение арфы подхватывает весь инструментальный коллектив — в исполнении оркестра театра звучит игривая полька **Иоганна Штрауса «На охоте»**. И это не случайно, ведь оперетта — полноправная хозяйка в «Санкт-Петербург Опере», отнюдь не падчерица, а постанов-

ка Юрием Александровым «Летучей мышью» великого австрийского композитора — одна из лучших интерпретаций этого шедевра.

Инструментальные высказывания вновь сменяет вокал: примадонна театра **Олеся Гордеева** виртуозно исполняет шлягер всех времен и народов — «Соловья» **Алябьева**. Примечательно, что певица выходит на сцену в costume русской царицы вновь из постановки оперы Бизе «Иван Грозный».

Романсовую лирическую стихию продолжает дует Лакме и Малики из оперы «Лакме» **Лео Делиба** — гармоничный ансамбль подарили присутствующим солистки театра **Евгения Кравченко** и **Виктория Мартемьянова**.

Далее — обширная белькантовая страница концерта. Два номера из **Гаэтано Доницетти** — композитора, которого Александров много ставил не только в своем театре, но и по всему миру. Тенор-премьер **Сергей Алещенко** исполнил хитовый романс Неморино из «Любовного напитка», а **Александра Ляпич** и **Георгий Сологуб** искрометно разыграли дует Адины и Дулькамары из той же оперы, вызвав громоподобную овацию в зале — настолько ярко, поистине захватывающе оказалось их выступление.

Но не только веселье царило на сцене в праздничный вечер. Лирико-драматическую страницу концертной программы представил безусловный шедевр бельканто — каватина Нормы из одноименной оперы **Винченцо Беллини** прозвучала в чарующем исполнении сопрано **Мариин Бочмановой**.

Александрову всегда было тесно в формате камерного театра — в репертуаре его «мастерской» большие оперы преобладают. Каждый такой опыт — компромисс, однако в «Норме» это не оказывается столь критичным. За исключением некоторых массовых сцен «Норма» — опера достаточно интимная, где все внимание сконцентрировано на личных переживаниях персонажей и их диалогах. Кроме



Дулькамара — Г. Сологуб, Адина — А. Ляпич

того, утонченное музицирование в этой опере хорошо воспринимается в небольших залах, когда оркестр не гремит, а певцы не надрываются — и тем, и другим можно сосредоточиться на красоте звукоизвлечения, на его изяществе и эмоциональном наполнении.

Ну а что же пресловутая режиссура? Она ожидаемо отступила в тень, растворившись в вокале, в музыкальных красотах, в визуальном впечатлении от спектакля. За исключением трех несколько экстравагантных моментов (в двух дуэтах Нормы и Адальгизы на танцевальных сицилийских ритмах и мелодиях обе жрицы буквально пускаются в пляс, а бруталь-



Сцена из концерта-поздравления

ный хор «Война!» сопровождается активной пластикой миманса), в целом действие проникнуто уважением к музыке и строго следует сюжету. Режиссура не мешает музицировать, а сценография, напротив, помогает: темные абрисы античных развалин, опутанные лесными кущами друидов, подсвечены выразительным светом. Все это вкупе с эстетичными костюмами, не лишенными галло-римских реминисценций, но не претендующими на историзм, хорошо оттеняет атмосферу тайны и буйство беллиниевских страстей.

Венчал праздничный концерт еще один хит — тенор **Сослан Гагиев** в сопровождении хора театра исполнил знаменитую арию Калафа из оперы «**Турандот**». Этой оперы пока нет в репертуаре театра Александрова, но **Пуччини** здесь не обижен. Вместе с солистом на сцену вышли все участники гала-концерта — значительная часть героев александровских постановок таким образом собралась на сцене

вместе, дав наглядную, словно фотографическую ретроспективу его уникального творчества.

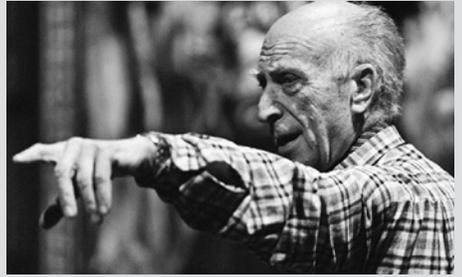
Поздравить юбиляра в домашней атмосфере ведущего российского музыкального театра пришли лучшие люди Северной столицы — губернатор **Александр Беглов**, директора и худруки других музыкальных театров Петербурга (**Юлия Стрижак**, **Александр Петров**, **Юрий Шварцкопф** и другие), руководители музыкальных театров из других регионов необъятной России, представители творческой общественности и СМИ. Вечер получился удивительно добрым и содержательным, ярким и эстетически гармоничным — что неудивительно: он прекрасно зарифмовался со всем творчеством Юрия Александрова, удивительного режиссера и уникального человека.

Александр МАТУСЕВИЧ

17 февраля скончался **Григорий Владимирович СПЕКТОР** — поистине легендарная личность, оставившая глубокий, нестираемый след в отечественном искусстве. Он ушел из жизни, прожив почти **100** лет. Отпущенный этому человеку век ярко и самобытно доказал: важно реализовать свой дар в творческой деятельности и дать урок не только ученикам нескольких поколений в **ГИТИСе**, но и всем, кого сводила с Григорием Владимировичем судьба, как красиво, мудро и плодотворно можно и нужно прожить жизнь.

Окончив режиссерский факультет ГИТИСа на курсе **М.О. Кнебель**, Григорий Спектор работал в **Тбилисском русском драматическом театре**, затем в **Краснодарском театре оперетты**, в **Московском театре им. М.Н. Ермоловой**, основал **Томский музыкально-драматический театр** и **Ташкентский русский театр оперетты**, **Петрозаводский музыкальный**, служил в **Московском театре оперетты**, в **Чувашском государственном музыкальном театре**, в **Московском государственном камерном музыкальном театре под руководством Б. Покровского**.

Более **сотни** оперных и музыкальных спектаклей поставлено было Григорием Владимировичем, его статьи регулярно публиковались в газетах и журналах, освещая не только музыкальные, но и драматические спектакли. Ученики Спектора, с **2007** года преподававшего в родном ГИТИСе режиссуру на музыкальном факультете, привлекали не только тех, кто решил посвятить себя музыкальным театрам —



педагог обладал таким колоссальным объемом знаний, впечатлений, таким магическим воздействием на слушателей, что его лекции, обсуждения, практические занятия оказывались необходимы всем, для кого театр становился не просто профессией, но Жизнью.

Помнится, как четыре года назад, в феврале **2021** года, в **Учебном театре ГИТИСа** открывалась выставка фоторабот под названием «Наши классики: ГИТИС в фотографиях Григория Спектора». Кого только не было на этих фотографиях! **С. Михоэлс** и **С. Маршак**, **Б. Захава** и **П. Лесли**, а рядом — молодые **Андрей Гончаров**, выпускники курса **М.О. Кнебель** и **А.Д. Попова** на фото после дипломного спектакля **«Последние» М. Горького** режиссерского выпуска 1950 года. Года выпуска Григория Спектора. ... «Все фото сделаны мною, стареньким ФЭДом, так что качество, прямо скажем, не ахти... Но — память!» — говорил, словно оправдываясь, Григорий Владимирович Спектор.

Теперь к этой памяти причастен и он...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

19 февраля после тяжелой болезни скончался артист **Санкт-Петербургского Молодежного театра на Фонтанке Геннадий КОСАРЕВ**.

После окончания **ГИТИСа** на курсе **Андрей Гончарова** в **1981** году Геннадий Евгеньевич **11** лет проработал в **Московском академическом театре имени Вл. Маяковского**, и зрители старших и средних поколений оценили дарование актера в таких ролях, как Клим Самгин в **«Жизни Клима Самгина»** по **М. Горькому** в постановке его учителя, Андрея Александровича Гончарова. Молодой, недавно вступивший в труппу артист, глубоко и уверенно сыграл небольшую, но значимую роль молодого Самгина.

В окружении признанных мастеров сцены и экрана Геннадий Косарев не потерялся, и в памяти остался финал спектакля, когда молодой Клим со свечами в руках появляется и, как будто всматриваясь в свое будущее, произносит негромко и задумчиво: ««А был ли мальчик-то? Может, мальчика- то и не было?»»

За годы работы в столичном театре Геннадий Косарев сыграл немало ролей в спектаклях разных режиссеров: у **Татьяны Ахрамковой** в **«Круже»** **С. Мозма**, у **Евгения Лазарева** в **«Ящерице»** **А. Володина**, у **Камы Гинкаса** в **«Блондинке»** **А. Володина**, в спектаклях **Юрия Иоффе** и **Евгения Каменько-**



вича... А затем уехал в Северную столицу, где обрел свой дом в Измайловском саду, на берегу Фонтанки. В спектаклях **Семена Спивака** мастерство Геннадия Косарева раскрылось ярко и многообразно — в любой роли, даже небольшой по объему, актер умел найти особые, запоминающиеся черточки характера. А если

случалась большая роль — в ней у Геннадия Косарева неизменно находились не просто четкие характеристики персонажа, но и тонкие оттенки переходов от драматических к фарсовым, от комедийных к трагедийным. Таковыми были его Латремуй в **«Жаворонке»**, Тиссаферн в **«Забывать Герострата!..»**, Полоний в спектакле **«Король и принц, или Правда о Гамлете»**, генерал Бертран в **«Жозефине и Наполеоне»**, последнем спектакле, сыгранном артистом за неделю до ухода из жизни...

Геннадий Косарев много снимался в кино, на телевидении. При частом повторе на разных каналах ТВ сериала **«Улицы разбитых фонарей»** вряд ли кто-то не запомнит шахматиста, обратившегося в милицию по поводу пропавшей жены. Забыв о ее отъезде, он поднял панику, почти не отрываясь от шахмат и пытаясь с их помощью решить, куда же она делась. Он был человеком добрым, отзывчивым, внимательным, готовым всегда прийти на помощь. Его уход — огромная потеря не только для близких и коллег, но для многочисленных поклонников мастерства Геннадия Косарева...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Издано при поддержке
Банка ПСБ



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 6–276/2025

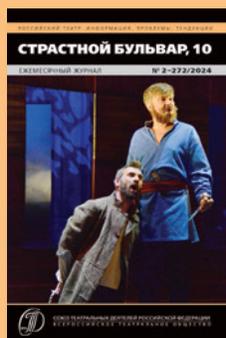
Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова / Дизайнер Людмила Соронина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / 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 500 экз.



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

Выпуск № 5-275/2025



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, 6503089@mail.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ДАТА

100-летие Юлии Борисовой
100-летие Иннокентия Смоктуновского

В РОССИИ

«Хорошо жить» в Курганском театре драмы
Премьерные спектакли в Псковском академическом театре
драмы им. А.С. Пушкина

ЛИЦА

Александр Водопьянов (Мурманск)

ВСПОМИНАЯ

Сергея Юрского

www.strast10.ru

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