

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-277/2025



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Наш мартовский номер по воле судьбы оказался наполненным дорогами всем именами выдающихся мастеров театра и кинематографа, чьи памятные даты заставляют задуматься о том, насколько же мы были счастливы, насколько щедро одарены их высоким искусством на сценах и экранах! Поистине, эти имена были и остались навсегда знаками золотой эпохи отечественного искусства, покоровшего едва ли не весь мир.

Юлия Борисова, Ирина Архипова, Иннокентий Смоктуновский, Георгий Жжёнов, Павел Хомский, Сергей Юрский — наши великие современники, которых уже нет с нами, но неизгладимый след этих людей не стал лишь достоянием тех, кто восхищался их искусством, а любим и более молодыми поколениями. Остались снятые спектакли с их участием, телевидение демонстрирует фильмы, которые с наслаждением смотрят и пересматривают по несколько раз. А значит — они по-прежнему живы в нашей памяти, в том искусстве, которое не ведаёт временных границ...

Надеемся, что в этом номере «Страстного бульвара, 10» наших читателей привлечет и много других материалов — разнообразный и содержательный блок в традиционной рубрике «Мир музыки», достаточно широкий охват премьер в российских театрах. В рубрике «Гости Москвы» вы наверняка с интересом прочитаете о Котласском театре, спектакль которого был показан московской публике.

Со многими артистами России вам доведется встретиться в постоянной рубрике журнала «Лица»: для кого-то это станет встречей с давними знакомыми, для кого-то — узнаванием новых интересных имен...

С каждым номером нашего журнала мы все ближе подходим к важнейшей в жизни нашего сообщества дате — 150-летию юбилею Союза театральных деятелей РФ, поэтому стараемся как можно шире осветить жизнь театральной страны в ее событиях, лицах, датах. И с благодарностью отмечаем внимание читателей к «Страстному бульвару, 10», стараясь привлекать новых авторов и искренне радуясь их успеху у читателей-профессионалов, отмечающих их первые шаги в театральной критике, рассчитанной на широкий круг тех, кто по-настоящему интересуется как новыми тенденциями, так и бережным сохранением традиций русского психологического театра.

Мы благодарны вам, наши читатели, и остаемся с вами!



Ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2024–2025



На обложке: «Спартак»
в Краснодарском театре балета

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

100-летие Юлии Борисовой.

В. Фёдорова 2

100-летие Иннокентия

Смоктунковского. 8

А. Ровенских

100-летие Павла Хомского.

Н. Старосельская 16

В РОССИИ

Белгород. Ю. Большакова 24

Кострома. З. Богоявленская 31

Курган. Т. Андреева 35

Махачкала. А. Кишов 38

Псков. А. Воронов 41

Сызрань. А. Игнашов 45

Тамбов. М. Матюшина 49

ФЕСТИВАЛИ

Третий фестиваль

моноспектаклей «СОЛОВЕЙ»

(Санкт-Петербург).

А. Овсянникова-Мелентьева 55

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Старший сын»

(Московский драматический

театр имени Н.В. Гоголя).

П. Куралёва 67

«Пустые поезда»

(Российский академический

Молодежный театр).

А. Ильина 73

«Чайка с продолжением»

(Театр на Бронной).

Д. Кириченко 78

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Александр Водопьянов

(Мурманск). *Н. Менделюк* 84

ЛИЦА

Наталья Савченко

(Тула). *О. Кузьмичёва* 91

Лев Митрофанов

(Самара). *А. Игнашов* 95

Наталья Рассиева

(Москва). *Л. Филатова* 101

ГОСТИ МОСКВЫ

Котласский драматический

театр. *Е. Глебова* 105

МИР МУЗЫКИ

Фестиваль опер Рихарда

Вагнера в Москве.

А. Матусевич 116

43-й Международный

оперный фестиваль имени

Ф.И. Шляпина (Казань).

Л. Лаврова 122

25-летие «Спартака»

в Краснодарском театре

балета Юрия Григоровича.

С. Колесникова 128

ВСПОМИНАЯ

Сергея Юрского

(Санкт-Петербург).

Е. Алексеева 132

Ирину Архипову

(Москва). *А. Матусевич* 139

Георгия Жжёнова

(Москва). *Н. Старосельская* 146

Анатолия Кириякова

(Тула). *О. Кузьмичёва* 152

ЮБИЛЕЙ

Григорий Козлов

(Санкт-Петербург) 23

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Михаил Мокеев (Москва) 155

Юрий Томилин (Тамбов) 156

Вадим Жук (Москва) 157

Лариса Гурьянова

(Старый Оскол) 158

Лариса Голубкина (Москва) 159

ВАХТАНГОВКА

*«Под солнечным диском
В сиянье весны
Бог создал артистку,
Чьи думы ясны».*

Евгений Симонов.

Посвящение Юлии Борисовой

С ее уходом два года назад закончилась прекрасная эпоха великого советского, российского театра второй половины XX века. Времени блистательных актеров, творческих продолжателей традиций русского психологического театра, сформулированных Станиславским, претворенных в жизнь Немировичем-Данченко, творчески соединенных с открытиями великих режиссеров начала XX века – Мейерхольда, Вахтангова, Таирова – мы говорим лишь о самых крупных представителях золотого века русского театра. Вторая половина XX века – уникальный период российского театра – в самых разных коллективах работали настоящие Мастера,

«Принцесса Турандот». В роли Принцессы Турандот. 1963



поддержанные выдающимися актерскими дарованиями. Это время органичного соединения формы изысканной, резкой, яркой, убедительной, неожиданной и отточенного владения профессией выдающихся исполнителей. Это время искреннего благородного отстаивания гуманистических идеалов, время, когда играют о Любви, а не о сексе, о Дружбе, а не о взаимовыгодном партнерстве; когда искренне любят Родину, отдают за нее жизнь, отстаивают ее интересы, гордятся ею. Время, когда совесть, честь, патриотизм, порядочность – не пустые слова, а символ веры.

Именно тогда, в 1947 году, пришла в Театр Вахтангова очаровательная выпускница Театрального училища имени Б.В. Щукина, ученица соратницы Е.Б. Вахтангова В.К. Львовой. От создателя театра Юлию Константиновну Борисову отделяло одно рукопожатие.

Но по-настоящему открытие новой прима театра, большой актрисы с уникальной индивидуальностью состоялось в 1955-м, когда она сыграла Анисью в спектакле по роману Д. Мамина-Сибиряка «На золотом дне» в постановке А.И. Ремизовой. Борисова играла не бытовую мелодраму, а трагедию богато одаренной души, поруганной и изувеченной укладом купечества Сибири, с удивительной психологической тонкостью, мощным темпераментом и яркой театральной выразительностью.

Роль принцессы Турандот, сыгранная в 1963 году во второй редакции сказки Карло Гоцци, поставленной Р.Н. Симоновым, навсегда закрепила за ней славу прима прославленной труппы. Стройная, обворожительная, лукавая, темпераментная, она покорила не только несчастных



«На золотом дне». В роли Анисьи. 1955

претендентов на ее руку и красавца принца Калафа-Ланового, но и всех мужчин, сидящих в зрительном зале, и женщин, потому что соперничать с ней было невозможно — только восхищаться. Борисова выдержала сравнение с легендарной первой исполнительницей Турандот, ученицей Вахтангова, Цецилией Мансуровой, и получила ее благословение.

Героиня по характеру дарования, обладающая прекрасной внешностью, она играла самые разные роли. Ее никогда не сковывали ни рамки амплу, ни жесткие требования к типуажу, она не поддавалась никакой «классификации» и была органичной, создавая характеры женщин из самых разных социальных слоев, оставаясь убедительной и органичной в ролях реальных и придуманных цариц, благородных матерей, гетер, рабочих, колхозниц, миллионерш, манерных иностранок и простых русских женщин, комсомолок, деревенских простушек,

известной певицы и продавщицы в магазинчике.

Темперамент, напор, гротеск, и рядом — акварельная тонкость, многообразие нюансов, многозначность и подтекст.

Уникальная судьба, 75 лет преданного служения единственному театру, в котором сыграно несколько десятков главных ролей в пьесах драматургов и писателей, составляющих славу мирового театра — Шекспир, Шоу, Островский, Достоевский, Шиллер, Пушкин, Гоцци, Дюрренматт, лучшие современные авторы.

Борисова заворожила почитателей своего таланта необыкновенным голосом — ломким, с неожиданными интонациями, «надбытовым» и невероятно выразительным, которым владела виртуозно. Необычный, неповторимый голос Юлии Борисовой звучал в спектаклях самых разных режиссеров: Рубена и Евгения Симоновых, Александры Ремизовой, Дины Андреевой, Александра Белинского, Петра



«Вириная». В роли Вирины. 1967

Фоменко, Адольфа Шапиро, Владимира Иванова, Римаса Туминаса.

Юлия Константиновна сыграла в кино всего две роли, которые прославили ее и не устарели, несмотря на смену манер и стилей, по сей день — Настасья Филипповна в «Идиоте» и дипломат Кольцова в фильме «Посол Советского Союза».

Юлия Константиновна не давала интервью. Исключение сделала только для хорошо знакомой ей Веры Максимовой, талантливого театроведа. Их беседы стали основой книги «Люблю. Юлия».

Какие удивительные слова и определения нашла автор для любимой актрисы:

«Если пользоваться старинным термином ампула, ... то Борисова — идеальная героиня с тонким, подвижным, меняющимся под гримом лицом, голосом редкой звонкости и чистоты, гортанных рез-

ких вибраций, который может становиться грудным, вкрадчивым, мягким...»

Озорная, очаровательная, искрящаяся, наделенная несомненным комическим даром, кокетливая, непоседливая, она могла потрясти силой переживания, высоким трагизмом и заворожить лирической тонкостью...

Она уверенно влилась в труппу Вахтанговского вместе с вторым поколением актеров. Их знаковым спектаклем стала «Иркутская история» А. Арбузова, которую автор посвятил Борисовой. Борисова убедительно и художественно безупречно показывала путь, который проходит молодая женщина от разбитной Вальки «дешевки» до настоящей сибирской Мадонны, матери и жены, верной любящей женщины.

Во времена, когда воспевали, в основном, трудовые подвиги, и человек воспринимался, прежде всего, как гражданин, член общества, она сыграла гимн любви в «Варшавской мелодии» Л. Зорина. Спектакль, поставленный Р. Симоновым, стал настоящим откровением — Юлия Борисова рассказывала о драматической женской судьбе. Ее очаровательная кокетливая и серьезная полька Геля проходила свой крестный путь — от радостной влюбленности до трагической невозможности быть рядом с любимым. Сила и подлинность чувств заволаживали, нешуточный драматизм не оставлял равнодушным.

Откровением, не только на сцене, но и в кино, стала ее Настасья Филипповна (фильм «Идиот» И. Пырьева, спектакль А. Ремизовой). Молодая актриса, передав всю сложность, психологическую глубину, противоречивость, изломанность характера Настасьи Филипповны, получила мировое признание.

У Юлии Борисовой почти не было протоев, органично перешла она на возрастные роли. В начале 90-х актриса приняла участие в двух работах, ставшими этапными не только для нее, но и для театра.

В 1993 сыграла Кручинину, актрису и несчастную мать в спектакле Петра Фоменко «Без вины виноватые». Она спела

свой гимн театру и профессии — жестокой и прекрасной, дарующей восторг и упоение, позволяющей и свое горе превратить в радость творчества. Через год в спектакле Адольфа Шапиро по пьесе Килти стала знаменитой адресаткой Бернарда Шоу, актрисой Патрик Кемпбелл в «Милом лжеце». Строгость, сдержанное благородство и скрытый драматизм Кручининой она оттенила озорством, неумной жизненной силой невероятной, обольстительной Патрик Кемпбелл. Пьеса дала возможность сыграть сцены из пьес Шоу, и уже не юная Борисова предстала феерической хулиганкой Элизой Дулиттл, легко делала кувырок, проявила чудеса внутренней актерской свободы. Спектакль шел до 2008 года.

Новых работ у Борисовой не было с 1994-го. Премьеры она ждала 17 лет... и дождалась. Гениальная идея Римаса Туминаса соединить в юбилейном представлении миниспектакли, поставленные для корифеев театра, подарила Юлии Борисовой роль жертвы и палача, униженной, одержимой жаждой мести, растоптанной и так и не разлюбившей своего мучителя Клары Цаханассьян из пьесы Ф. Дюрренматта «Визит дамы», ставшую ее абсолютной победой. Стройная, победительная, в роскошном золотом платье, открывающем стройную ножку, завораживающая своим необыкновенным голосом, чуть с хрипотцой, со своими фирменными борисовскими интонациями, она сыграла жизнь, судьбу, надежду и боль, сумела быть и молодой оторвой, и нежной возлюбленной, и циничной старухой. Не сумела быть холодной и равнодушной. В ее душе и исполнении по-прежнему кипит незастывающая лава самых разнообразных чувств.

В ее судьбе есть определенное изящество и закольцованность. Больше полувека назад на приемных экзаменах она читала сон пушкинской Татьяны.

В 2013 году состоялась ее очередная премьера. Туминас именно Борисовой поручил прочитать сон Татьяны в спектакле «Евгений Онегин». Около кровати заснувшей героини садится благородная величе-



«Евгений Онегин». «Сон Татьяны» — Ю. Борисова

ственная Дама, которая читает пророческие строки фантастических видений, посетивших юную девушку. Сказочно-доверительные интонации передают и заботу Дамы о мятежающейся героине, и колорит сна-предчувствия.

Удостоенная, кажется, всех возможных званий и наград, народная артистка СССР, герой Социалистического Труда, кавалер орденов «За заслуги перед Отечеством» II, III и IV степени, дважды кавалер ордена Ленина, орденов Трудового Красного Знамени и Октябрьской революции, орденами и медалями иностранных государств, лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска» и многих других премий, лауреат вахтанговской премии «Человек Театра», Юлия Константиновна Борисова всю свою жизнь демонстрировала виртуозное владение вахтанговской школой игры, представление об этике существования истинных вахтанговцев. Борисова как никто усвоила эти основы те-

атральной этики, которые были так важны для учителя, и которым она следовала всю жизнь. Блистательная, искрометная на сцене, в своих ролях — напористая, победительная, не знающая преград в достижении целей, раскованная и порой рискованная в своих поступках, в жизни она была замкнутой, строгой, сторонилась тусовок и сборищ, не принимала участия ни в каких акциях, берегла себя для сцены, ролей и семьи.

13 ноября 2021 года, на собрании коллектива, посвященного 100-летию Театра, зачитали письмо Юлии Борисовой, ее признание в любви тому дому, храму, которому она преданно служила:

«Любимый, родной, дорогой!

Около 80 лет моя жизнь неразрывно связана с Вахтанговским театром. Театр для меня — храм. Каждый раз, выходя на сцену, я исповедуюсь. Вахтанговское — это артистизм, аристократизм, изящество, благородство, внутренняя элегантность, мастерство, прекрасные этические черты, требовательность к себе, собранность, манера легко и вдумчиво работать над ролью и быстро входить в рабочее настроение, стильное оформление, музыка, свет, праздник! Очень яркое явление, но и соответствующее нуфр.

Мы очень многим вахтанговцам обязаны сохранением вахтанговской школы и 100-летним юбилеем Театра, прошедшего революцию, войну, многократную смену власти и столкнувшегося с коронавирусом. После Вахтангова — это Захава, Шукин, Симоновы, Ремизова, Фоменко, Туминас, Иванов, Холина, Фронтонной филиал, талантливые драматурги Булгаков, Арбузов, Зорин, Малюгин, художники Нивинский, Акимов, Сумбаташвили, Ахведиани, Обрезков, Яцовскис, композиторы Сизов, Хачатурян, Хренников, Солин, Латенас, вахтанговские актеры, мои учителя, мастера цехов, профессиональные строители Театра такие как Крок, мои замечательные партнеры: Яковлев, Гриценко, Ульянов и рыцарь из рыцарей Лановой.

Вахтанговский театр, сохранивший имя своего создателя и получивший международное признание — это уникальное мировое явление. Думаю, что Вахтангов был бы удивлен, увидев на Арбате многогранное воплощение своих



«Милый лжец». Патрик Кемпбелл — Ю. Борисова, Бернард Шоу — В. Лановой

идей: 4 сцены, арт-кафе, студию, институт, а во Владикавказе — свой культурный центр.

Точно сказано: сегодня время — собирать разбитые зеркала веры. Театр должен нести радость, надежду и веру людям и своим духовным потенциалом находить путь к душе зрителя».

Перестав выходить на сцену после 2018 года, Юлия Константиновна не теряла связи с родным театром. Последний раз появилась в его стенах в сентябре 2020 года. Юлия Борисова и Василий Лановой торжественно открывали памятник основателю театра Евгению Вахтангову перед фасадом театра на Арбате. Бушевал коварный коронавирус, но она все-таки пришла, с прической, на каблучках (в 95! лет), элегантная, торжественная, вдохновенная. Это событие она не могла пропустить. До последнего дня ее жизни в еженесячной газете Театра «Вахтанговец» регулярно появлялись написанные ею материалы, посвященные партнерам и учителям. Запи-

сывать бесценные воспоминания помогал ее сын, Александр Исаевич Борисов, обожавший мать и трогательно заботившийся о ней, как и его жена, Наталия Владимировна.

Юлия Константиновна Борисова не просто была блистательной примой знаменитого второго, послевоенного поколения вахтанговцев. Она, известная и любимая партнерами и зрителями, стала уникальным человеком в истории Театра. С ее уходом, последней в Театре народной артистки СССР, закрылась удивительная страница истории нашего театра.

Но именно сегодня, когда мы вспоминаем эту поразительную женщину, актрису и преданного вахтанговским традициям человека, нельзя не сказать и еще об одном важном в ее и нашей общей биографии событии.

В далеком 1983 году на гастролях тогда еще в Орджоникидзе, после спектакля «Принцесса Турандот» именно она, Юлия Борисова, обратилась к руководству Северной Осетии с просьбой сохранить родовой дом Вахтангова, который предполагался к сносу. Ее услышали. Старый дом дождался своего возрождения. Через 40 лет, 30 апреля 2023 года, состоялось открытие во Владикавказе театрально-выставочного пространства Дома Вахтангова, переживающего свое второе рождение. Спасибо, Юлия Константиновна!

Выдающийся актер МХАТа Василий Топорков в 60-е годы говорил своим студентам: «Принято считать, что самой непревзойденной актрисой русского театра была Мария Гавриловна Савина. До сих пор слышу восторги. Но ведь никто из вас ее не видел. А я видел и могу сказать: Борисова лучше!»

Не раз цитировались в статьях о Борисовой слова ее партнера и друга Михаила Александровича Ульянова, но лучше него трудно определить значение Борисовой — актрисы, вахтанговки — для нашего искусства: «Не представляю себе Юлию Борисову вне Вахтанговского театра. Не потому, что она проработала в нем многие годы, а в силу ее особенного восприятия жизни,



«Пристань» («Визит дамы»). В роли Клары Цаханассьян.
Фото Д. Дубинского

сцены, искусства вообще. Она элегантна, она очаровательна, она женственна, она мила, она неотразима. Она сама — праздник. И в этом смысле Борисова — эталон нашего театра. Ведь она наделена не только Божьим даром, но Божьим отношением к этому дару, и Божьим отношением к родному театру-дому. Однажды она присягнула Театру имени Вахтангова, и служит ему всю жизнь. Таких актрис, как она, принято называть звездами, но Юлия Борисова не звезда Вахтанговского театра. Она его планета!»

17 марта 2025 года, в день 100-летнего юбилея актрисы, на исторической сцене Вахтанговского театра состоялось грандиозное представление-посвящение Юлии Борисовой «Одной звезды я повторяю имя» (режиссер Эльдар Трамов).

Валентина ФЁДОРОВА
Фото с официального сайта
Театра имени Евг. Вахтангова

«ЗДЕСЬ НАДО ВЕДАТЬ СЕРДЦЕ ЧЕЛОВЕКА»

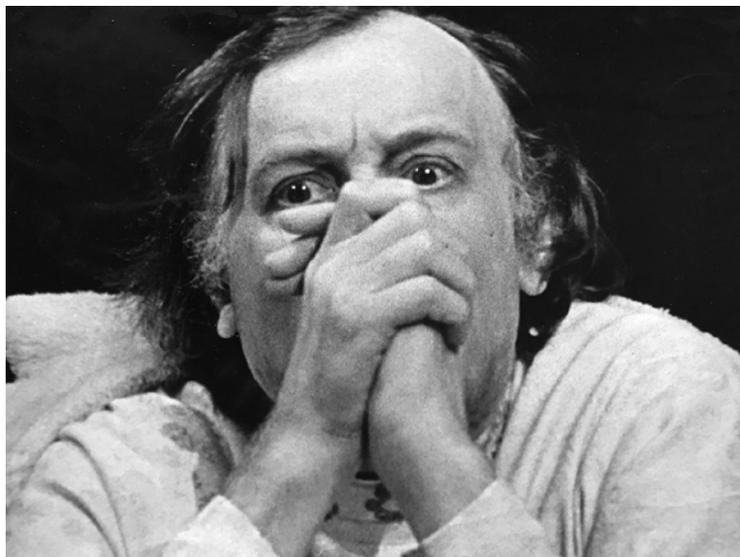
Мои отрочество и юность прошли за кулисами Малого театра. Потому что именно ему была посвящена жизнь моих родителей — режиссера Бориса Равенских, создателя легендарного спектакля «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А.К. Толстого и актрисы Галины Кириюшиной, сыгравшей в нем роль царицы Ирины. Там же, за кулисами я впервые увидела Иннокентия Михайловича Смоктуновского. А дома подслушивала ночные телефонные разговоры папы с исполнителем роли царя Федора.

Потом, уже после премьеры гуляла с ним по Новосибирску, когда Малый приехал туда на гастроли. Театр, где играли «Царя», казался мне громадой, и когда откуда-то с яруса крикнули: «Громче!» — я помню, как Смоктуновский замер и вдруг, нарушив мизансцену, что было невозможно в спектакле Равенских, ушел

кулису. Пауза. Она показалась мне вечностью, но он вышел и продолжил, ничуть не форсируя голос. Узнав об этом происшествии, Равенских, успокаивая актера, неожиданно пошутил: «Не страшно, когда из зала крикнут: «Погромче!», страшно, если крикнут: “Потише!”».

А в конце восьмидесятых, когда уже папы не было на свете, как-то утром мы встретились с Иннокентием Михайловичем на Никитских воротах. Он шел во МХАТ на репетицию, я в Театр имени Маяковского. Боже, какое счастье, вдруг остановиться у Тверского бульвара и, забыв обо всем, просто заговориться со Смоктуновским. Он помнил меня почти ребенком, и мы давно не виделись, но он сразу узнал меня. Благодарно и восторженно вспоминал папу и маму, которая всегда верила в своего Федора и молилась за него.

Талантливый театральный критик Нина Велихова записала после одной из ре-



«Царь Федор
Иоаннович».
Царь Федор —
И. Смоктуновский



Создатели спектакля «Царь Федор Иоаннович». В. Коршунов, Г. Свиридов, Б. Равенских, И. Смоктуновский, Е. Самойлов

петиций: «Ирина Кириюшиной понимает назначение его сильнее, чем сам Федор; видит по свойственной ей пронизательности в нем «божий промысел»». Я думаю, Иннокентий Михайлович ощущал это в партнерстве и, может быть, поэтому спустя много лет его глаза светились каким-то сокровенным светом. И, о чудо, не было никакой возрастной границы в нашей беседе. Мы оба опоздали в театр в это утро. И он, гений русской сцены, и я, молодая актриса, расставшись, побежали бегом как школьники. Эту встречу до сих пор хранит моя память!

Спустя полвека после премьеры «Царя Федора Иоанновича» в Малом театре мне хочется, чтобы на страницах любимого журнала прозвучали голоса тех, кто создал этот незабываемый спектакль. Кто стенографировал его репетиционный процесс. Это вечно живые для меня голоса.

В российском телефонде хранится удивительная запись двух создателей спек-

такля. Она начинается словами Бориса Равенских: «Сегодня особый день в Малом театре, он запомнится на всю жизнь, потому что мы взяли за великую пьесу. Ее в 1898 году поставил Станиславский, в главной роли выступил Москвин, и открылся Художественный театр. И вот мы через семьдесят три года начинаем эту работу. Театр взволнован ее сложностью. Пьеса с большой философией, с великой поэзией, потрясающими мыслями и с крупными образами. И конечно, очень большое событие, что будет играть Смоктуновский. Это первая наша встреча. К нам в труппу пришел большой художник».

А затем свое слово сказал Иннокентий Михайлович: «Наверное, у каждого художника есть свои мечтания — что бы он хотел сделать. Есть они и у меня. Одно из них — сыграть нашего великого поэта Александра Пушкина. Эта мечта всё время как-то ускользала от меня. Вторая —



Царь Федор — И. Смоктуновский,
Царица Ирина — Г. Кирюшина

Царь Федор Иоаннович. Очень много времени уже я едва ли не безрезультатно пытался, говорил, искал, ходил, извините, во многие театры. Но это не возыме-ло никаких действий. И вот уже прошло полгода наших добрых, сердечных, ответственных переговоров с Борисом Ивановичем и сегодня они завершились. Я с волнением и трепетом, не скрою этого, должен был расстаться с дорогим моему сердцу Ленинградом, моей слабостью, с ленинградцами и вступить в труппу самого старейшего театра моей родины. «Царь Федор Иоаннович» — что это будет? Я не знаю. Я полон надежд. Только что меня представили труппе, и, судя по тому, как смотрели на меня актеры, и что они при этом думали, а это я увидел, мне кажется, все будет хорошо. Я верю в это».

А потом начались очень долгие репетиции. И вот что сказал Равенских через два года в беседе с театральной общественностью после генерального прогона спектакля: «К такой пьесе как «Царь Федор Иоаннович» нужно подходить с особой душой. Это глубокая философская

трагедия. Как передать эту эпоху, эти характеры? С одной стороны, на памяти народной — виселицы, секиры; головы летели налево и направо; царь, который жезлом убил сына, а потом ночами замаливал грех... А с другой стороны — Федор, такая высота мудрости и духа. Федор видел, как лилась кровь... После этой эпохи он предлагает веку новую программу: совесть и человечность. Слабый, юродивый, больной Федор зрителя не интересует. Федор умный, добрый, благородный. Он видел брата, убитого отцом, шел за его гробом. Ему было немало лет, все видели, что он шел против отца. Он замахнулся на то, чтобы помирить Шуйского с Борисом Годуновым. Мог ли он сделать больше в ту историческую эпоху? Федор и Годунова видел насквозь, но ценил за талант деятельный. И Шуйского любил всем сердцем за совесть, за порядочность, но понимал, что он за старину. И все-таки верил в соединение, верил в возможность победы добра. Он в полный голос заявил: без совести нет и не будет жизни на земле!

Смоктуновский пришел ко мне от Товстоногова и говорит: я хочу играть Федора. Я говорю: мы разных отцов, то есть разных школ. Как же мы будем работать? Процесс сближения шел мучительный, а сейчас у нас очень хороший, честный контакт. Не думаю, чтобы он сказал заочно хоть одно неуважительное слово о моем творческом процессе. Я тоже не скажу. Поэтому нужно Смоктуновского и меня понять до конца. Так вот, пробиться в душу Федора, пробиться в XVI век почти невозможно. Я все время чувствую: врем, врем, неправда, не так было, не так. Нам нельзя ставить спектакль с безверием в сердце. Царь Федор не знал ужаса смерти, Смоктуновский немного боится смерти. Не нужно художнику об этом думать. Иннокентий Михайлович задумывается, он грустит. А Федор умирал, держа руку Ирины в своих руках и улыбаясь (об этом известно документально).

Смоктунувский порой говорил: «Оставьте меня, Борис Иванович, я не сыграю эту сцену». А когда началась генеральная репетиция, и театральная Москва заполнила зал, я подошел и посмотрел: у всех полно слез, а у него больше всех.

Я искал возможность нового решения образа и возможность для себя поискать на нехоженых тропах. И вот появился Смоктунувский. Предстояло слить воедино Толстого, Свиридова, Юрлова, Смоктунувского, традиции Малого театра и свое собственное видение в одно целое. Безумно тяжелая задача! Но, к счастью, Иннокентий Михайлович стал моим соратником в этом мучительном процессе. Я счастлив, что мы с ним встретились, потому что мы оба искали на одной дороге, в одном направлении. Случались такие репетиции, когда мы оба впадали в отчаяние, но были дни, когда мы становились счастливыми... работу над «Царем Федором» я отношу к числу незабываемых встреч с теми художниками, рядом с которыми творчески растешь».

В актерских тетрадах Иннокентия Михайловича есть поразительные откровения. Он пишет: ««Царь Федор» — трагедия обманутой доверчивости, поправной доброты. Эта работа ближе всех поднялась к уровню, который был преподан зрителю в образе князя Льва Николаевича Мышкина». Театральный критик Елена Дангулова, видевшая репетиции Равенских, писала: «Смоктунувский, придя в Малый театр, уже знал, как будет играть. Вот каким поначалу был его Федор: изможденное, не смуглое, а именно потемневшее от болезни лицо, горячие глаза... Взгляд в себя... Сламывается походка, словно каждый шаг отдается болью. Лицо сведено судорогой, руки как бы пытаются схватиться за воздух.

Поначалу актеров смущало решение художника Евгения Куманькова. Особенно убедительными были доводы Смоктунувского: «Вся мировая сцена борется за сантиметры, чтобы приблизиться к зрителю, а мы сознательно отдаляем



«Царь Федор Иоаннович». Сцена из спектакля

его от себя». Смоктунувский боролся за «крупный план на сцене», чтобы подчеркивать психологические нюансы образа. А Равенских любит пространство. В лучших его спектаклях сценическое пространство само по себе образ — образ духовного, поэтического начала. Сценическое пространство по Равенских как бы не имеет зримого предела.

Смоктунувский постепенно менял свою трактовку, идя навстречу видению режиссера. Этот этап он начал с того, что уничтожил все внешние приметы образа. Федор словно помолодел, перестал казаться болезненным. Выяснилось, что его Федор умеет улыбаться. От Смоктунувского потребовалось, пожалуй, самое трудное для любого актера — перечеркнуть найденное и начать заново, с белого листа. Борис Иванович в



Царь Федор — И. Смоктуновский, Царица Ирина — Г. Кирюшина

этот период упорно поправлял актера по линии утверждения абсолютного здоровья Федора. Он видел в нем мыслителя и гуманиста. Много времени прошло, пока Федор Смоктуновского и Федор Равенских не слились воедино.

Эти репетиции подчеркнули, как увлеченно изучает режиссер индивидуальность Смоктуновского — его способность к предельной органике, не простые, на поверхности, а изнутри идущие мотивы поведения. Интересно, что именно этот период связан с режиссерскими показами. Смоктуновский и сам утверждает, что Равенских как режиссер наиболее убедителен именно в этих, идущих от интуиции показах-подсказах».

Вспоминая репетиции спектакля, Борис Иванович как-то написал: «Смоктуновский — предельно сдержанный актер. Я вполне согласен с Иннокентием Ми-

хайловичем, когда он говорит, что поведение актера должно быть очень простым и очень наполненным. Но я хочу подчеркнуть, что не наполненность зависит от простоты, а простота от наполненности. Чрезмерный прозаизм может нарушить поэтический строй пьесы...»

Автор двухтомника «Театр Бориса Равенских» Татьяна Забозлаева вспоминает сценические репетиции «Царя Федора»: «Для царя Федора в исполнении Смоктуновского искалась не характерность какого-то конкретного, единичного лица. Нет, герой возникал на сцене в пластике и ритме иконописного изображения, словно сошедшим с иконы. В свободных светлых одеждах, с непокрытой головой, с ясным всепроникающим взором, с движениями легкими, ничем не сковываемыми — таким возникал Федор в спектакле. Равенских выстраивал ак-



«Царь Федор Иоаннович». Сцена из спектакля

теру широкие, словно всё обнимающие круговые мизансцены. Тогда и в жизни Смоктуновский двигался стремительно, огромными, поистине семимильными шагами, и ритм этого всеохватного движения переносился в спектакль».

Однажды Иннокентий Михайлович напишет о своем герое: «Тонко думающий, с высокой духовной организацией. Он сын Иоанна Грозного, сын от крови и плоти, но духом выше, много-много выше». Далее на полях своей актерской тетради: «Федор философ, мыслитель, мистик... Сложность Достоевского... Сверхзадача — ступень к главному сквозному действию: что с землей БУДЕТ?... Не терпит доносов — ЧИСТОТА ВЫСОЧАЙШАЯ... Я играю не ноты, но философию».

И вот финальные записи: «Вина вина, моя вина... Взял всё на себя... По-

думайте люди — кто вам нужен... Совести-России-Любви». А возле вопроса к Ирине: «Что ж делать мне, Арина?» — Смоктуновский пишет в роли: «Крупнее вопрос. Катастрофа идеи — крах». («Моею, моей виной случилось всё. А я хотел добра, Арина! Я хотел всех согласить, всё сгладить. Боже-Боже! За что меня поставил ты царем?».)

Размышляя об Иннокентии Михайловиче, я вспомнила пушкинскую строку: «Царь с царицею простился, в путь-дорогу снарядился...» Да — это было прощание...

За две недели до собственной смерти Смоктуновский узнал, что смертельно больна его партнерша по спектаклю «Царь Федор Иоаннович», Галина Александровна Кирюшина. В больничную палату звонили очень редко, в основном, родные, но вдруг раздался звонок от Смоктуновского. Он был ошеломлен из-



Царь Федор — И. Смоктуновский,
Царица Ирина — Г. Кирюшина

вестию о ее тяжелой болезни и просил моего разрешения хотя бы по пять минут в день разговаривать с ней или просто осведомляться о состоянии здоровья. В это время сам он находился в подмосковном санатории. Его телефонные звонки были полны надежды, он находил самые нежные и мудрые слова, чтобы ободрить, облегчить, вселить веру — веру в чудо.

В последний его звонок я не смогла позвать маму к телефону, она была под воздействием сильных лекарств, и Иннокентий Михайлович сказал: «Ну, что ж... вы просто передайте ей от меня поклон, а вам, Шуручка, я хочу сказать, что я сейчас очень много думаю о Борисе Ивановиче. Я виноват перед ним. Я хочу многое о нем написать. И ведь как он был прав во всем тогда, при выпуске «Ца-

ря Федора». А я умничал и хотел по-своему... И первые месяцы после премьеры играл плохо... А потом понял, надо было всё делать, как он просил, и абсолютно довериться ему, как собаке. Потом я многое исправил и играл по-другому, по-моему, лучше, но Равенских, видимо, уже не видел этого. Наверно, обиделся на меня и не ходил на спектакль. Мне так жаль».

Я поспешила разбудить Иннокентия Михайловича: «Знаете, мне кажется, что папа очень пристально и пристрастно следил за вами и за спектаклем и наверняка подглядывал откуда-нибудь с ярусов или из ложи за всем процессом жизни «Царя Федора». Я помню, что дома он часто повторял, спустя уже много времени после премьеры: «Знаешь, Шурик, а Иннокентий стал по-настоящему хорошо играть. Я это видел».

В телефонной трубке была долгая пауза, а потом Смоктуновский сказал: «Господи, какое счастье, если это правда. Если бы вы знали, какое счастье, если это правда. Если бы вы знали, какую радость вы мне подарили!»

Этот большой актер радовался как ребенок, был необычайно прост в общении, он был живой, и мы еще долго говорили о Борисе Ивановиче и о жизни... А через два дня по телевидению передали, что Иннокентий Михайлович скончался. А еще через несколько дней и его Аринушка, Галина Кирюшина — соведь и верная хранительница спектакля Равенских «Царь Федор Иоаннович».

Я как-то рассказала эту историю вдове Иннокентия Михайловича. И Суламифь Михайловна заметила: «А я помню, как всё начиналось... К нам домой пришел Равенских и сказал мне: «Ну что, ты будешь свой обед готовить или поедем с нами в Малый, посмотрим эскизы костюмов и декораций к спектаклю?» Борис Иванович всем интересовался, ему было абсолютно искренне важно мое мнение. Это был незаурядный человек, и у Равенских была своя магия. А дуэт Кирюшина — Смоктуновский в его спек-



Репетиция спектакля «Царь Федор Иоаннович». И. Смоктуновский, Б. Равенских

такле — это дуэт редчайшей гармонии».

Завершая наш разговор, Суламифь Михайловна вдруг вспомнила: «Очень я жалею, что не ответила тогда ничего Елене Николаевне Гоголевой, которая во время обсуждения эскизов шепнула кому-то: «И все-таки Смоктуновский — это не наша школа». Я промолчала тогда, было как-то неловко. А что это значит? Ведь школа, по моему, одна — Бог».

Чтобы понять всю сложность и палитру человеческих взаимоотношений Смоктуновского и Равенских, двух больших художников, воистину «здесь надо ведать сердце человека», как говорит царь Федор Толстого.

Огромной радостью стали слова Иннокентия Михайловича, услышанные однажды мной после премьеры «Царя Федора Иоанновича» на сцене Малого театра: «Никто так его не делал, никогда. Здесь нужны огромные душевные, человеческие, жизненные затраты. Нужно забыть о самом себе и жить этим персонажем. Только тогда он может быть побежден... Образ по воплощению столь труден, у не-

го соседствовали места самозабвенной радости, счастья, что мир наступит в его государстве, с трагедией провала, путча, мятежа. Он унес у меня огромное количество сил, здоровья... Это великая роль.

Равенских прекрасный, замечательный режиссер. Я, к сожалению, многое не понимал, что он говорил мне тогда, когда мы с ним работали. Потом я уже пришел к тому, о чем он просил меня, в чем убеждал. Но он очень тактичен был ко мне, голубчик. Он полюбил меня в работе. Только через полтора года, видите, какой я тугодум бываю порою, я пришел к выводу, что он величайший режиссер, русский режиссер. Он прекрасно знал суть русской души, загадочность этой души. Это крайне важно в этом образе.

Может быть, впервые режиссеру Равенских удалось показать со сцены, что это интернациональная пьеса, что она готова вступить в спор с такими пьесами как «Гамлет», как «Король Лир»».

Александра РАВЕНСКИХ

ОЖИВШЕЕ ПРОШЛОЕ

30 марта замечательному режиссеру Павлу Осиповичу Хомскому исполнилось бы 100 лет. С одной стороны, радостно осознавать себя современником тех, кто еще в далекие годы подростковой поры и юности своими спектаклями формировал черты твоего характера, объединял в едином порыве со своими ровесниками. С другой же — начинаешь отчетливее осознавать собственный возраст, опыт, возвращаться в прошлое с целью осознать то настоящее, в котором существуешь. Особенно — если продолжаешь не упускать из внимания то, чем занят режиссер, покоровивший в давние десятилетия.

В одном из интервью более чем десятилетней давности Павлу Осиповичу Хомскому задали вопрос: «Должен ли сегодня режиссер делать спектакли в угоду публике?»

«В угоду публике делать не надо, — ответил Хомский. — Это нехорошо. Нужны спектакли, которые бы до публики доходили. Есть категория режиссеров, которые, самовыражаясь, забывают про зрителя. Появляются спектакли-загадки, спектакли-ребусы. Это оригинально, но зритель ничего не понимает. А театр существует для зрителя. Он должен вести публику за собой. В угоду ей — это опасно... Сцена существует ради диалога со зрителем. Во время недавно выпущенного спектакля «Царство отца и сына» я слышу тишину и ощущаю, как зрительный зал замирает. Это значит, что-то «попадает». Театр не должен отвечать на вопрос: «Как жить?» Он может только спрашивать: «А так ли вы живете?» Если сцена задает такие вопросы, значит, театр не зря существует!»

Вспоминаю сегодня то старое интервью и понимаю: тысячу раз прав был

Павел Осипович Хомский





Юрий Завадский и Павел Хомский на репетиции спектакля «День приезда — день отъезда». 1976

Вениамин Каверин, когда писал о том, что время от времени к каждому человеку приходит его возвращенное прошлое. Оно словно оживает, расцвеченное красками радости и печали, слез и смеха, отчаянного стремления во взрослую жизнь, какие бы проблемы ни сопровождали ее. Уверенность в том, что, взрослея, а тем более старея, мы останемся такими, какие есть. Вера в то, что не изменятся наши идеалы, характеры, убежденность в звездном небе, что всегда пребудет над нами, а нравственный закон — внутри нас.

Возвращение в прошлое — внезапно пробужденное лучшее. И те, кто возвращал это лучшее в нас...

К творчеству Павла Осиповича Хомского моему поколению посчастливи-

лось прикоснуться в годы отрочества, когда возглавляемый им Московский ТЮЗ стал одним из ярчайших театральных коллективов столицы. Школьная учительница литературы и русского языка однажды привела наш класс на спектакль «Мой брат играет на кларнете» по повести Анатолия Алексина. И этого оказалось достаточно, чтобы маленькими или большими группами мы стали ходить на все спектакли — не по принуждению, по жгучему интересу, по любопытству, смешанному с почти неосознанным чувством того, что именно там, со сцены, прозвучит нечто самое важное. Конечно, привлекал неизвестного, родившегося в прозе и зазвучавшего музыкой нашей, такой



«Братья Карамазовы». Сцена из спектакля. 1979

будничной и прекрасной невыдуманной жизни обыкновенных подростков: «В центре нашего двора начинается игра...»

Сегодня кажется, что нас одинаково влекли такие спектакли, как «За тюремной стеной» о революции; «Мужчина семнадцати лет» о наших ровесниках; «Варшавский набат» о Януше Корчаке, погибшем вместе со своими учениками в фашистском концлагере; «Звезда» о Великой Отечественной войне, спектакль, насквозь пронизанный стихами поэтов, погибших на фронтах; «Тебе посвящается» о школьной жизни; «Будьте готовы, Ваше высочество!» об иноземном принце в советском летнем лагере; «Убить пересмешника» с ненавязчивыми уроками справедливости, нравственных устоев; «Наташа» со строчками Александра Галича, что отчетливо помнятся до сей поры: «Непохожие мы да

разные, нас причесывать — дело праздное...»

А спектакли Павла Хомского делали нас едиными: одинаково чувствующими, одинаково думающими в пространстве его творений, лишенных назидательности, наполненных ощущением единства, вызывающих к мысли и чувству. Он был не просто очень талантливым, замечательным режиссером — Хомский был Учителем в высоком смысле этого слова, потому что прививал своим зрителям культуру восприятия театра. И немало помогала ему в этом педагогическая часть: школьников приглашали на обсуждение спектаклей, в которых участвовали и артисты, и режиссер. Поначалу стесняясь, постепенно расковываясь, вели порой горячие споры, перебивая друг друга, утверждая собственное мнение. И это было важно для Павла Осиповича — он, как мало кто, умел не



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

«причесывать», а вслушиваться, понимая, что на его спектаклях подростки и юные зрители не просто наблюдают действие и сравнивают с реальностью, а взрослеют.

Перечислять все спектакли Павла Хомского той счастливой отроческой поры — дело бессмысленное. Они были разными, но каждый из них наполнен, напоен ощущением того, чем мы жили, что стремились понять, осознать. А важность этого — она пришла значительно позже...

Повзрослели, обросли учебой в институтах, заботами, проблемами, и уже не собирались большими группами на спектакли в Театр имени Моссовета, в который Павел Хомский пришел в 1973 году. Уже не спорили, не обменивались впечатлениями, но случилось один раз, что отправились всем бывшим классом, едва ли не всю ночь простояв за билетами.

Это был мюзикл «Иисус Христос — суперзвезда» Э.Л. Уэббера, который до сегодняшнего дня живет в афише театра, сменив уже несколько поколений исполнителей. А спустя какое-то время появился в репертуаре театра яркий и необычный мюзикл Я. Кесслера и А. Невского «Игра». Его обсуждали уже по телефону — классом не собирались...

В 1985 году Павел Осипович стал художественным руководителем прославленного Театра имени Моссовета и руководил им до своего ухода из жизни в 2016 году. Его спектакли стали другими — это и понятно, взрослый, прославленный театр, иная зрительская аудитория. Но корневые понятия, особые знаки его почерка оставались прежними — режиссер искал те пьесы, что соответствовали духу меняющегося времени. То чувство музыки в сочетании с драматургическим текстом и свобод-



В. Талызина и Л. Волкова в спектакле «Свадьба Кречинского»

ной, расковывающей артиста пластической, из которого может родиться подлинное чудо, «опробованное» Павлом Осиповичем на сцене МТЮЗа, заставило режиссера обратиться в Театре имени Моссовета именно к таким произведениям. Перечислять все спектакли Хомского на моссоветовской сцене — не стоит, даже если сосредоточиться на «самых-самых», их окажется очень много. Ведь за 43 года руководства театром Павел Осипович поставил 43 спектакля. И в каждом из названий находил режиссер новые возможности для известных артистов, раскрывая их дарование во многом непривычно. Нельзя не вспомнить такие его спектакли, как «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, с отточенными работами Ростислава Плятта, Георгия Тараторкина, «Фома Опискин» по «Селу Степанчикову и его оби-

тателям» Ф.М. Достоевского с блистательным Сергеем Юрским, «Свадьбу Кречинского» А.В. Сухова-Кобылина, «Опасные связи» Шодерло де Лакло, где тонко и с, казалось, давно забытым изяществом играли Александр Яцко и Ольга Кабо; «Римскую комедию» Л. Зорина с великолепными работами Георгия Тараторкина и Виктора Сухорукова, приходившими к зрителю в 1990-х — 2000-х именно тогда, когда поднятые в пьесах проблемы становились жгуче актуальными. И почти в каждой роли угадывал опытный и мудрый режиссер, умеющий точно определить: чем еще могут покорить зрителя Ростислав Плятт и Георгий Жженов, Валентина Талызина и Людмила Шапошникова, Борис Иванов и Леонид Марков, Евгений Стеблов и Георгий Тараторкин, Геннадий Бортников и Евгений Кинди-



О. Кабо и А. Яцко в спектакле «Опасные связи». 2013

нов, Александр Домогаров и Александр Леньков, Ольга Остроумова и Маргарита Шубина, Сергей Юрский и Михаил Козаков и многие другие мастера...

Конечно, любая память, будь она о событии или, тем более, о человеке, совершенно особого рода, потому что наполнена ностальгией по времени, чуть приукрашенной воспоминанием об ушедших людях, легкой иронией по поводу собственного легкомыслия и нелюбопытства. Но она жива и бережно сохраняет моменты, постепенно складывающиеся в грустную и светлую мозаику. И внезапно начинаешь осознавать, что эта мозаика — и есть основа твоего взросления, приобщения к духовным ценностям, осознания себя в мире и мира в себе...

Спектакли Павла Хомского, увиденные в разные десятилетия, в которых

протекала твоя собственная жизнь, остались не только в памяти — они как будто продолжают жить до сих пор, осмысленные уже совершенно другим, взрослым, многое пережившим человеком с течением жизни, и тогда начинаешь понимать, что было в них «недоступного» отроческому осознанию: не только высокая профессиональная культура, не только своя, незаемная эстетика, но и культура человеческая — та интеллигентность, которая сегодня почти уже и не встречается. Хомский-режиссер не назидал, не подчеркивал жирными линиями принципы поведения — он ненавязчиво, как свойственно это истинно интеллигентному человеку, учил неким основам, без которых жизнь немыслима и бессмысленна.

Можно перечислять его многочисленные спектакли на прославленных под-



В. Сухоруков и Г. Тараторкин в спектакле «Римская комедия». 2014

мостках, напоминая хотя бы вкратце о достоинствах, но важно не это. Важно, что до последних дней режиссер, проживший долгую, прекрасную, красивую (несмотря на многочисленные трудности и несправедливости советской эпохи) жизнь, оставался верен себе и своему «символу веры»: русский психологический театр, переживающий разные времена и настоятельно требующий «подпитки», оставался для него самым главным делом. И последние спектакли Павла Осиповича Хомского — яркое тому свидетельство.

Он останется не только в моей памяти навсегда — этот скромный, немногословный, старомодно воспитанный че-

ловек с изысканными манерами, который, как мало кто умел слушать и понимать. Всегда и всех. И главное, быть может, заключено в том, что он слышал и понимал то время, что выпало на его долю со всеми горестями, которые неизменно побеждало творчество.

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены пресс-службой
Театра имени Моссовета*

«НАЧИНАТЬ НАДО С НРАВСТВЕННОГО»

6 марта отметил юбилей Григорий КОЗЛОВ — один из самых известных и любимых многими режиссеров своего поколения, обладающий ярко выраженным собственным почерком, в основе которого, за какое произведение он не брался бы — нравственное начало. Может быть, так распорядилась судьба. Может быть, специфика образования, полученного в знаменитом Кораблестроительном институте города на Неве, нацеленная на командную работу. Может быть, начатая в 1994 году преподавательская деятельность в Академии театрального искусства, с выпускниками которого он основал и возглавил Санкт-Петербургский государственный театр «Творческая Мастерская Григория Козлова», возникший на Малой сцене ТЮЗа, там, где когда-то был знаменитый «Пятый этаж» З.Я. Корогодского, с первых же спектаклей вызвавший огромный интерес.

К этому времени Григорий Козлов уже по праву считался едва ли не самым «плодовитым» из режиссеров. Поставленные им с Алексеем Девотченко моноспектакли «Концерт Саши Чёрного для фортепиано с артистом» в Александринском театре и «Дневник провинциала в Петербурге» М.Е. Салтыкова-Щедрина на Малой сцене Театра «Балтийский дом» получили широкую известность, так же, как и спектакли по отечественной и зарубежной классике в театрах Красноярска, Омска, Новосибирска, в Санкт-Петербургских Театре на Литейном, ТЮЗе имени А.А. Брянцева (которым он руководил на протяжении пяти лет), Александринского, АБДТ имени Г.А. Товстоногова.

Лауреат многих фестивалей, премии Правительства Санкт-Петербурга за достижения в области культуры и искусства (за постановку дилогии о Гражданской войне — спектакли «Тихий Дон» и «Дни Турбиных»), премии Георгия Товстоногова «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства», XXII Международной премии Станиславского в номинации «Театральная педагогика», Государственной премии РФ, «Золотой Ма-



ски», Григорий Михайлович Козлов пришел к двойному юбилею как один из ярчайших представителей своего поколения. Его 70-летие и 25-летие «Мастерской» — это свидетельства неустанной, плодотворной, необходимой зрителям разных поколений работы. Григорий Козлов сосредоточивает свое внимание чаще всего на классических произведениях, в чем тоже видятся пристальное внимание и интерес режиссера к неизменному в человеческих характерах и судьбах. Не осовременивая насильно, как свойственно многим представителям этой профессии, он идет в глубину постижения. О чем и говорил в давнем интервью Геннадию Дёмину: «Начинать надо с нравственного. Это еще Трифонов замечательно сказал — «из глубин», отсюда возникают проблемы. Мне интересны взаимоотношения людей: почему люди такие... Можно воссоздать атмосферу тех годов, когда это было написано, с транспарантами, с флагами. Но можно ведь рассказать как притчу».

Мы от всей души поздравляем Григория Михайловича с юбилеем, желаем ему новых обретений, новых глубин и с нетерпением ждем спектаклей в «Мастерской» и на других подмостках!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

БЕЛГОРОД. Безумство или мудрость

В один из обычных для Белгорода февральских вечеров, отмеченных воем сирены с последующей просьбой из громкоговорителей пройти в укрытие, и пришедшей в мой мобильный смской: «На всей территории Белгородской области ракетная опасность. Спуститесь в подвальное помещение или подземное пространство», — я почти бегом поспешила в Белгородский академический драматический театр имени М.С. Щепкина. Моим реальным укрытием был театр, где, как обычно, в 18:00 в переполненном зале погас свет, осветилась сцена и зазвучали бессмертные слова Шекспира. Трагедия «Король Лир» одна из последних премьер театра, которую можно назвать совместным творчеством главного режиссера театра, заслуженного артиста РФ Виталия Бгавина и ведущего актера театра, народного

артиста РФ Виталия Старикова. Руководитель театра, заслуженный деятель искусств РФ Виталий Слободчук, доверяя в форс-мажорной обстановке постановку этой трагедии Бгавину, сказал: «Ставь, как считаешь нужным. Но если будут расхождения, иди за Стариковым и делай, как он захочет».

Попытки «исправления» текста Шекспира в эпоху классицизма и барокко, с приведением к счастливому финалу, были отвергнуты в начале XIX века эстетикой романтизма, благодаря воцарению на сцене великого английского трагика Эдмунда Кина. На протяжении всего XIX да и в XX веке, сохранялась устойчивая традиция актерской игры трагедии «в романтическом духе»: пафосно, громко, нараспев, многозначительно, не чураясь аффектов.

В режиссуре Виталия Бгавина нет ничего, что можно было бы назвать «сце-

«Король Лир». Гонерилья — О. Бгавина, Корделия — Н. Чувашова, Регана — О. Катанская





Эдгар — Р. Роцин, Герцог Альбанский — А. Манохин, Кент — С. Купчиев

ническими наворотами» или эффектами. Почти пустое пространство сцены полностью принадлежит артистам. Через отношения персонажей выстраиваются мизансцены и архитектура спектакля в минималистическом сценографическом решении художника-постановщика Андрея Климова. Игра артистов в этой постановке впечатляет своей ансамблевыми, пониманием общих задач и интересными актерскими работами. В XXI веке есть свои вызовы: сняв Лира с котурнов, как соответствовать жанру трагедии, не вытесняя (уничтожая) его своими смелыми авторскими высказываниями и решениями?

Среди многочисленных современных постановок «Короля Лира» спектакль белгородцев сосредоточен на донесении шекспировского текста в той эстетике русского психологического театра, которая традиционна для артистов, служащих в театре, носящем имя их великого земляка М.С. Щепкина. Спектакль чест-

ный, в меру консервативный, в первую очередь стремящийся к углубленному постижению человеческой природы и влиянию ее деяний на судьбы людей.

Перевод Б. Пастернака пронзителен ясностью сценического языка, лексической простотой и вместе с тем выверенностью и филигранной выразительностью фраз и реплик, каждая из которых динамично развивает действие, так что трехчасовой спектакль проходит на одном дыхании. Известно, что работая над переводом, Пастернак несколько досадовал: «В «Короле Лире» понятиями долга и чести притворно орудут только уголовные преступники... Все порядочное в «Лире» до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям». Пастернак, по его признанию, поставил перед собой задачу «не гоняться за переводом слов и метафор», а стремиться передавать смыслы и мысли. Собственно эти смыслы и мысли, заключенные



Лир — В. Стариков, Эдгар — Р. Роцин

иногда в самой простой реплике, в большей мере, чем во внешней канве событий, являются пружиной развития действия. Излюбленный прием в пьесах Шекспира, когда все и вся оказываются не теми, кем кажутся окружающим, характерен для его комедийных мистификаций с переодеваниями. Но когда герой не имеет реального представления о самом себе (мягко говоря, глубоко заблуждается, оценивая себя и свою жизненную роль), или же «теряет» это представление в силу обстоятельств, то именно в этом заключена отправная точка для его трагического путешествия к постижению и самообретению своей истинной сущности.

Трагедия Шекспира отсылает к сюжету о легендарном Короле Лире, жившем в X веке до новой эры, поделившим свое королевство между тремя дочерьями. Это сходство внешне событийное, сюжетное, тогда как фабула в постановке Белгородского театра выстраивается вокруг проблемы: что потерял и что обрел Лир?

Что снисходит на Короля Лира: безумие или мудрость?

«Текст» спектакля, как «авторского высказывания» (М. Бахтин) создателей, складывается не только из словесной ткани, но из развития действия, в котором даже короткие реплики и отдельные слова влияют на ход и смыслы событий. Для артистов, умеющих «считывать» смыслы и создавать на их основе личный сценический язык, используя свою актерскую природу и профессиональное мастерство, «Король Лир» неисчерпаемый источник вдохновения и творческой радости. В этом суть «Короля Лира» как трагедии. Этим качеством, «быть» на сцене, а не изображать героя, в первую очередь, обладает В. Стариков, естественность существования и убедительность облика которого в каждой сцене поразительны. На реплику: «Король идет!» — из глубины сцены с достойным спокойствием выходит Лир, которому надо продемонстрировать свою силу, власть или вели-



Регана — О. Катанская, Граф Глостер — И. Кириллов, Герцог Корнуэльский — И. Ткачёв

чие. Лир, пока проходит вперед, успеваешь окинуть взглядом все пространство, уточнить: прибыли ли женихи Корделии, тем самым проявив к ним внимание, и начать творить благодеяния, раздавая дочерям королевство. В этом его королевская непререкаемая воля и отцовская мудрость: не перессорятся, доля наследство после его смерти, приход которой он запланировал ожидать в семье самой любимой младшей дочери.

Уже в самой первой сцене, в отсутствии словесных реплик, реакция мужей Гонерильи (Оксана Бгавина) и Реганы (Оксана Катанская) на панегирики дочерей Лиру, диаметрально различна. Герцог Альбанский (Андрей Манохин) испытывает неловкость за чрезмерную лживую лесть жены, у которой он в силу ее неукротимого характера «под каблуком», а герцог Корнуэльский (Игорь Ткачёв) хладнокровно оценивает происходящее и кидает повелительно-злойный взгляд на Гонерилью, при попытке той не утруж-

дать себя, а ограничиться присоединением к тому, что уже сказала сестра, понуждая ее разразиться собственными излияниями в любви к Лиру. Мир зла и политического интриганства, в котором объединяющей силой борьбы за власть оказываются злость и ненависть, действует параллельно с развитием судьбы самого Лира. В спектакле глубоко убедительны яркие актерские работы И. Ткачёва и А. Манохина, в развитии их собственной трансформации в выборе их персонажами оставаться на стороне добра и чести или абсолютного зла.

Корделия (Наталья Чувашова) испортила Лиру праздник, нарушив сценарий и к тому же заявив, что она любит отца, но не всепоглощающей любовью, как он того ждет и требует. Свою любовь готова разделить между отцом по дочернему долгу и будущим супругом, как того требует брачная клятва. Слово «долг» является смыслообразующим ее поведения и последующих ответов отцу, на которые



Лир — В. Стариков, Шут — Д. Евграфов

Лир поначалу реагирует спокойно-недоумевающе, ожидая, что дочь придет в себя, а потом все с нарастающим объемом угроз и проклятий, разбивающихся об ее достоинство. Образ Корделии решен режиссером и артисткой как символ правды, которую невозможно ничем поколебать. Именно поэтому из текста спектакля изъяты очень короткие ее возгласы «в сторону», выражающие некоторые сомнения, как отвечать отцу. Как всякий настоящий безумец, Лир принимает только то, что совпадает с его самоощущением. Его не вразумляет ни высокая оценка достоинств Корделии ее женихом, королем Франции (Сергей Денисов), ни попытки взывания к его разуму честного и преданного ему графа Кента (Сергей Купчичев).

В какой сцене проявляется больше безумия Лира — во время бури, или в первой сцене, когда он не способен слышать голос разумной правды ни из уст дочери, ни от своих соратников, грозя скорой каз-

ню? Неспособность к здравомыслию и душевная слепота овладевают и Глостером, попавшим под обаяние расчетливого льстеца пасынка (Руслан Желудков). Он готов казнить родного сына Эдгара (Роман Рошин), вынужденного бежать и прятаться среди сумасшедших бродяг.

После сцены пререканий с дочерьми, которые объединились, чтобы поставить Лира на заслуженное, по их мнению, место, то есть попросту выгнать его перед надвигающейся непогодой и закрыть за ним ворота замка, кульминацией становится сцена бури. Она развивается как симфония, в которой на время главная тема Лира уступает развитию побочной темы Эдгара. У Шекспира, кроме Шута, все те, кто открыто способен поддерживать Лира, сами оказались жертвами «жизненной игры» и вынуждены изменить свое обличье, скитаться, чтобы не быть казненными. Всепоглощающая обида Лира на дочерей не относится ко всему мирозданию, частью которого Лир



Лир — В. Стариков, Корделия — Н. Чувашова

сам себя ощущает. На попытки Кента, принявшего иной облик, чтобы служить королю, укрыть Лира от разбушевавшейся стихии, тот твердо останавливает его словами: «Мне ураган приносит облегчение...» Для Лира, как его играет Стариков, вхождение в бурю — это акт мощного очищения, позволяющего ему самому от ощущения виновности перед ним всего мира, ощутить в себе зарождающееся чувство милосердия и необходимости личного покаяния. Небольшие купюры текста в этой сцене, относящиеся к Шуту и иным ассоциативным с эпохой Шекспира моментам, позволяют сосредоточить внимание на процессе тех душевных изменений, которые происходят в душе Лира. В конце этой сцены известно, что найден шалаш, в котором можно укрыться от продолжающейся бури, завершается реплика Лира, обращенной к Шуту (Дмитрий Евграфов): «Иди вперед, дружок. Ты нищ, без крова. Я помолюсь и тоже лягу спать».

Когда Эдгар, прикинувшийся Томом из бедлама, выкатывается из своего укрытия, он не только физической своей наготой, но и мучительностью душевных страданий «от бесов» вызывает у Лира, рассуждающего об увиденном, не просто интерес, но возрастающее глубокое сочувствие к Тому. Вся эта сцена и есть «побочная тема», так как про свои глубочайшие личные обиды Лир все уже выяснил. Он пытается уразуметь и постичь, что есть человек, потерявший в этом мире абсолютно все, включая свой облик и разум. И именно Эдгару отдал Шекспир слова, которые тот, среди кривляющихся проявлений мнимого безумия и собственного глубинного раскаяния в прежнем образе жизни, торопливо кричит в ухо Лиру, сочувственно присевшему рядом с ним: «Берегись злого духа, почитай родителей, будь верен слову, не божись, не заглядывайся на чужую жену, не приучай своей милой к роскоши», — слова, выражающие смысл некоторых заповедей

Господних. И жалостливо заключив: «Тому холодно», — он нежно и кротко склоняет голову на грудь Лира. Эта сцена одна из самых впечатляющих в спектакле, благодаря полноте свободы в переходах настроений Эдгара, пребывающего в пограничном состоянии физического отчаяния и остроты проявления ума, осмысляющего свои деяния. Рука Лира непроизвольно тянется, чтобы как ребенка погладить Тома, но застывает в воздухе, и Лир осторожно и мягко спрашивает: «Кем был ты раньше?» Эдгар вскакивает и снова в образе Тома, почти нагой, фонтанирует самобичеванием, в покаянном монологе стремительно, точно формулируя, выкрикивает все свои грехи, которые в прежней жизни казались ему нормой поведения и отношения к людям, с поразительной ясностью их видения. Концовка всех эпизодов бури в спектакле, когда уже уносят утомленного уснувшего Лира, отдана не Эдгару, а Шуту (роль которого в сценах бури абсолютно теневая): «Перед тем как уйти, попророчествую: Когда попов пахать заставят, Трактирщик пива не разбавит...»

Встреча с Эдгаром пробуждает в Лире мудрость. Она приходит в спектакле к Лиру не через озарение молнии и грохот грома, а как истинное просветление — через неведомую и неслышную мирскому восприятию тишину, сходящую в душу и отверзающую сердечные очи, чтобы сочувствовать всем. Это сердечное сочувствие не покидает Лира до самого его конца, а перемежающиеся самоуничтожение и ясность ума сбивают окружающих с толку. В его противоречивой околесице в разговоре со слепым Глостером заключено столько мудрости, что Эдгар восклицает: «Какая смесь! Бессмыслица и смысл — Все вместе». Дальнейшее поведение Лира можно определить как «мягкое юродство», в котором за игрой в словесную бессмыслицу обнаруживается глубина мысли и принципиальное осуждение всего того, на чем строились его прежняя жизнь и власть.

В последней сцене Лир в белом саване медленно и бережно берет на двухколесной маленькой тележке Корделию, как если бы он возил ее ребенком. Лир смиренен в своей нежной любви к ней, и душа тихо покидает его тело, уходя за младшей дочерью.

Философская трагедия, в которой нет ни одного слова не из самого Шекспира, созданная в Белгородском театре, оказалась близкой архетипу «загадочной русской души». К ней, как нельзя больше, применимо сказанное о Шекспире А. Бартошевичем: «Для русского национального сознания Шекспир не просто парадный портрет, но создатель произведений [...], которые позволяют России глубже понять самое себя».

Мир зла и политического интриганства, действует параллельно с развитием судьбы Лира, в изгнании обретающего любовь и смирение, и пересекается лично с ним лишь в конце, в сцене пленения его и Корделии. Этот мир существует как контекст, в котором смерть — возмездие злодеев. Заключительные слова великой трагедии Шекспира, которые Эдгар проносит над телами Лира и Корделии, казалось, были обращены к каждому, сидящему в зале, пронзая глубиной смысла наши сердца:

*Какой тоской душа ни сражена,
Быть стойким заставляют времена.
Все вынес старый, тверд и негибаем.
Мы, юные, того не испытает.*

Несколько секунд тишины, и весь зал встал, долгими аплодисментами благодаря артистов. В ту ночь тревогу в Белгородской области отменили только в 10 утра.

Юлия БОЛЬШАКОВА

Фото предоставлены БГАДТ им. М.С. Щепкина

КОСТРОМА. Цена первого поступка

Старинный волжский город Кострома известен своими театральными традициями. Здесь в 1729 году родился основатель русского театра Федор Григорьевич Волков. На Костромской земле не только творил, наблюдая за местным колоритом, но и долгое время жил Александр Николаевич Островский. И сегодня в городе кипит театральная жизнь, в которой свою нишу уверенно занимает Камерный драматический театр Костромы.

Свою летопись Камерный театр ведет с 15 июня 1998 года. Он был основан по инициативе Бориса Голодницкого. Первые годы жизни были непростыми, шла работа над поисками собственно-

го лица театра. Летом 2024 года произошли кардинальные изменения в руководстве: директором назначили Ольгу Ивановну Яворскую, а художественным руководителем — заслуженного работника культуры Костромской области Татьяну Геннадьевну Ноздрину, и театр в настоящее время уверенно идет по пути формирования индивидуального творческого почерка.

В начале нынешнего 27 театрального сезона репертуар пополнился лирической драмой по одноименной повести Бориса Васильева «Завтра была война». Инсценировку написала Елена Омелина специально для Камерного драматического театра. Режиссер спектакля Алек-

«Завтра была война». Сцена из спектакля





Товарищ Полякова — Д. Веретенникова,
Искра — М. Кирикова

сандр Чупин в качестве эпитафии взял фразу писателя: «Счастье иметь друга, который не отречется от тебя в трудную минуту». Мысль о дружбе, о настоящей дружбе, не на словах, а о той, верность которой проверяется в столкновении с мнением других, с общепринятыми идеалами, верность которой надо хранить даже под угрозой смерти. К этой истине каждый из героев спектакля приходит в процессе действия.

Спектакль погружает нас в атмосферу конца 1930-х – начала 1940-х, где люди, живя в тесных коммуналах, знают беды и радости соседа, остро ощущают чувство локтя – не всегда, правда, поддерживающего, и свято верят в незыблемость и необъятность большой страны, имя которой СССР. Художник-постановщик

Юлия Моисеева (Санкт-Петербург) грамотно использует камерность сценического пространства, чтобы создать тот тесный мирок, в котором юные герои мечтают о большом будущем, а их старшие товарищи выполняют свой долг советского гражданина.

В первой сцене юные персонажи – ученики ю класса – беззаботно предаются фантазиям, облеченным в игровую форму шуточных гаданий. Кто-то станет прославленным архитектором, кто-то гениальным фармацевтом, талантливым поэтом, но каждый знает, что обязательно принесет пользу своей стране. Молодые актеры очень точно передают чувства, мысли, чаяния своих сверстников, живших без малого столетие назад. Смущение и робость, когда речь идет о чем-то личном, пылкость в речах о Родине и вечных социалистических ценностях – все это позволяет зрителю почувствовать, каким было то время.

Первый учебный день застает учеников, как всегда, врасплох. Еще не отшумело лето, еще тянет купаться, загорать, бегать по лесным тропинкам, а на доске уже появляется надпись «1 сентября». Первой в школу буквально врывается Зиночка – легкомысленная кокетка и будущая жена и мать, о чем она уже сейчас мечтает. Девочка пристально вглядывается в зеркальное отражение и ведет с ним откровенный диалог. Зина ищет в зеркале подтверждение своей женской привлекательности и доверяет ему самые сокровенные девичьи секреты. София Костеневская наделяет свою героиню тем непосредственным обаянием, которое присуще шестнадцатилетней находчивой хохотушке, не особо отягощенной мыслями о чем-то высоком. Это отношение к жизни позволяет Зине Коваленко мгновенно находить выход из любого щекотливого положения.

Ее подруга Искра в исполнении Марии Кириковой решительна, безапелляционна, она твердо знает, во что верит, но все-таки неожиданное известие о том,



«Завтра была война». Сцена из спектакля

что Саша Стамескин уходит из школы, ставит девушку в затруднительное положение. Так всегда бывает с людьми, живущими в плену навязанных постулатов. Любое неординарное происшествие приводит их в замешательство. Вера Искры в силу советской власти еще пока непоколебима. Ее глаза загораются удивительным светом при одном упоминании райкома комсомола. Однако Искра лихорадочно ищет истину, пытается создать свой собственный пантеон ценностей: «Значит, для вас дружба — это пополам радость? А если пополам горе — наша хата с краю?» Героиня Марии Кириковой обладает поистине прекрасным сердцем, способным на искреннюю — так сожвучную с ее именем — любовь, но в то же время она уверена в своем высоком гражданском предназначении. Девушку не-

поддельно волнует чувство справедливости, она во всем готова найти верный путь: «Да, в последний раз всегда делаешь все на совесть». Долг и поиски истины постоянно вступают в конфликт в ее душе, и это действительно мучает героиню. Шаг за шагом происходит взросление Искры, в чем немалую роль сыграла ее одноклассница Вика Люберецкая, к которой до некоторого времени Искра испытывает неприязнь.

Вика Люберецкая на протяжении спектакля выступает антиподом Искры. Анастасия Ветрова наделяет свою героиню той удивительной женственностью, которая позволяет еще юной девушке изрекать поистине мудрые мысли: «Максималисты, я убеждена, необходимы обществу, но с ними очень трудно дружить, а любить их просто невозмож-

но». У Вики развит художественный вкус: «Что касается поэзии в частности и искусства вообще, то мне больше по душе то, где знаки вопросительные превалируют над знаками восклицательными». Недаром Вика становится кумиром Зиначки, так мечтающей быть настоящей женщиной.

Целомудренные все юные героини спектакля. Особенно это заметно в сценах с поцелуями. Режиссер А. Чупин говорит: «Хочу, чтобы первый поцелуй у всех был разным...» И он действительно получился разным и очень трепетным — и у Искры с Сашей Стамескиным (Егор Багданович), и у Вики с Жорой Ландысом (Данила Матвеев). Не только поцелуи вызывают смущение школьников, они смущаются всякий раз, когда жизнь, простая человеческая жизнь, мечты и желания юности врываются в мир догм и заученных лозунгов.

Жить в этом запланированном и простом, казалось бы, мире оказывается очень непросто. И вот уже Искра не знает, кому верить, Вике Люберецкой или Саше Стамескину: «Как страшно!.. Понимаешь, я у них пирожные ела. И шоколадные конфеты. И все, конечно же, на этот миллион». Но взрослым — учителям, наставникам, рабочим на заводе, где работает Стамескин, — подростки верят.

Взрослые, старшие, служат для молодежи тем передаточным звеном, которое внедряет в сознание подрастающего поколения мир идеалов. Новый директор школы Николай Григорьевич Ромахин, каким он предстает в исполнении Леона Ульянова, человек опытный, воевавший на фронтах Гражданской, оказывается беспомощным перед «педагогическими принципами» Валентины Андроновны, ведь эти принципы поддержаны райкомовской властью. И только страшное событие — самоубийство затравленной девочки — приводит его в чувство. Перед лицом смерти для сильного мужчины все остальное меркнет, и он со своими

учениками, ставшими ему друзьями, организует похороны Вики.

Настоящей актерской удачей в спектакле стала работа Александры Рязановой в роли несгибаемой Валендры. Ничто не может сбить ее с верного пути, но известие о смерти Люберецкой на Валентину Андроновну подействовало невероятно сильно. Она, как подкошенный стебель, сгибается, выражение ее лица меняется молниеносно. Она даже не дает себе возможности впасть в ступор, как ее ученики. Она просто сломлена этой смертью, этой правдой жизни. Она — взрослый человек, и больше, чем романтически настроенная молодежь, понимает, что это значит — прервать жизнь.

Молодой исполнительнице роли матери Искры Дарье Веретенниковой, пожалуй, пришлось сложнее всего — ее героиня практически на протяжении всего действия является всего лишь тенью, таким плоским, одноцветным изображением. И только в финале, уже после смерти Вики Люберецкой, провожая дочь и ее друзей на первый в их жизни настоящий поступок — похороны друга, — товарищ Полякова покидает театр теней, становится человеком, женщиной из плоти и крови, матерью, любящей свое дитя и желающей ей счастья.

Спектакль заканчивается письмом Вики Люберецкой, как неким завещанием оставшимся в живых друзьям. Мы не знаем, что ждет их в будущем. Режиссер сознательно убирает рассказ о военных подвигах героев, оставляя для нас историю о дружбе, ради которой каждый из них совершил свой первый настоящий поступок.

Зоя БОГОЯВЛЕНСКАЯ
Фото предоставлены театром

КУРГАН. Бог с тобою, золотая рыбка...

В Курганском театре драмы состоялась премьера спектакля «Хорошо жить».

«Хорошо жить...» — а вот кому хорошо? Ответ на этот вопрос ищут в поэме Николая Некрасова странники. Ищут среди помещиков, чиновников, бояр... — не находят... Обращают взор свой на Матрону:

*Матрена Тимофеевна
Осанистая женщина,
Широкая и плотная,
Лет тридцати осьми.
Красива; волос с проседью,
Глаза большие, строгие,
Ресницы богатышские,
Сухова и смугла...*

Спектакль построен по сути, как моно в форме балагана. Основной рассказ ведет Матрена Тимофеевна (прекрасная, глубокая актриса Любовь Савина). Молодой артист Алексей Березовский в роли Сорассказчика подыгрывает ей легко, бережно, являя собой в полной мере так необходимое и в жизни «мужское плечо». Очень удачный дуэт, где на протяжении всего действия партнеры тонко чувствуют друг друга, звучат гармонично, без фальшивых нот. Спектакль камерный — и артисты, и зрители на сцене, на расстоянии вытянутой руки друг от друга. Не скалтуришь, не расслабишься.

Сценическое пространство органи-

«Хорошо жить». Матрена Тимофеевна — Л. Савина, Сорассказчик — А. Березовский





Матрена Тимофеевна — Л. Савина, Сорасказчик — А. Березовский

зовано просто, почти бытово: стол, домашняя утварь, оживающая в руках актрисы... Но по ходу действия стол становится и сценой, и погостом, а веревка с шинелью — удавкой. Современные хлопущки, борода из мочалки, нехитрые, но точные, хотя и неожиданные приспособления напоминают нам, что это балаган. Со всеми его гранями, как и в жизни, где радость соседствует со слезами, обретение — с потерями и утратами, сильный характер с малодушием и предательством. Где если взлетел высоко, значит и падение окажется болезненным.

Рассказ Матрены о замужестве лиричен, нежен, трогателен, несмотря на то, что ее муж Филипп предстает в образе кирпичика — печник ведь. Но то, как актриса относится к этому предмету, включает в себя целую гамму чувств и эмоций. Здесь и первый интерес к то-

му, кто обратил на нее внимание, и нежность к мужу, и смирение перед строгим домашним укладом, и готовность встать на защиту... Матрену переполняют гордость и счастье, когда она на фото стоит рядом с нарядным мужем, как и полагается, оперевшись на его плечо.

А дальше — потери, потери, потери... Как при этом себя не потерять? Не поддаться судьбе, не склонить перед ней голову, не сунуть ее в петлю? С каждым последующим эпизодом вся глубина характера открывается в Матрене по-новому. Кажется, что палитра возможностей актрисы неограниченна. Потери, утраты раскрывают все новые грани душевных сил русской женщины. Красивая, не сломленная.

Режиссер, он же художник, Вячеслав Зайчиков работал и с музыкой. Музыкальный ряд спектакля сдержанный, но музыкальные акценты расставлены



Матрена Тимофеевна — Л. Савина, Сорасказчик — А. Березовский

очень точно. Автор не поддавался соблазну наложить словесный монолог на музыку в качестве поддержки эмоционального настроения. Здесь все по минимуму.

Спектакль можно отнести к «бедному театру» с точки зрения максимализма и неприязнительности в выборе выразительных средств. Но это, конечно, только видимость — отбор, думаю, был тщательным и непростым. В сценографии нет ярких пятен за исключением хлопушки с конфетти, которая разряжает напряжение, создаваемое действием и рассказом Матрены. Потертый серо-белый визуальный ряд, неброские костюмы — все это предстает как образ ее судьбы, состоящей из трудностей, потерь, преодолений. И лишь прямая спина и смиренный взгляд говорят нам, что героиня не сломилась. Среди всех этих несчастий она находила, чему радоваться, а если и не радоваться, то просто

жить. Может быть, так и нужно поступать: следовать за тем, что предначертано свыше и благодарить за каждый дарованный день. Матрена Тимофеевна идет по дороге своей жизни достойно. Перед этой женщиной хочется колени преклонить.

В спектакле незабываемый финал: в аквариуме плавает почти золотая рыбка как символ надежды. Может, именно она, по преданию, проглотила те самые ключи от счастья? Но не стали герои испытывать судьбу: Бог с тобою, золотая рыбка... Ступай себе в синее море... Грустный и очистительный финал.

Татьяна АНДРЕЕВА

Фото с официального сайта театра

МАХАЧКАЛА. Можно ли причинить благо?

10 марта в Лакском музыкально-драматическом театре имени Эффенди Капиева состоялась премьера спектакля «ЛухИ кьини» («Черный день») по пьесе Сибирбага Касумова в режиссуре Аслана Магомедова.

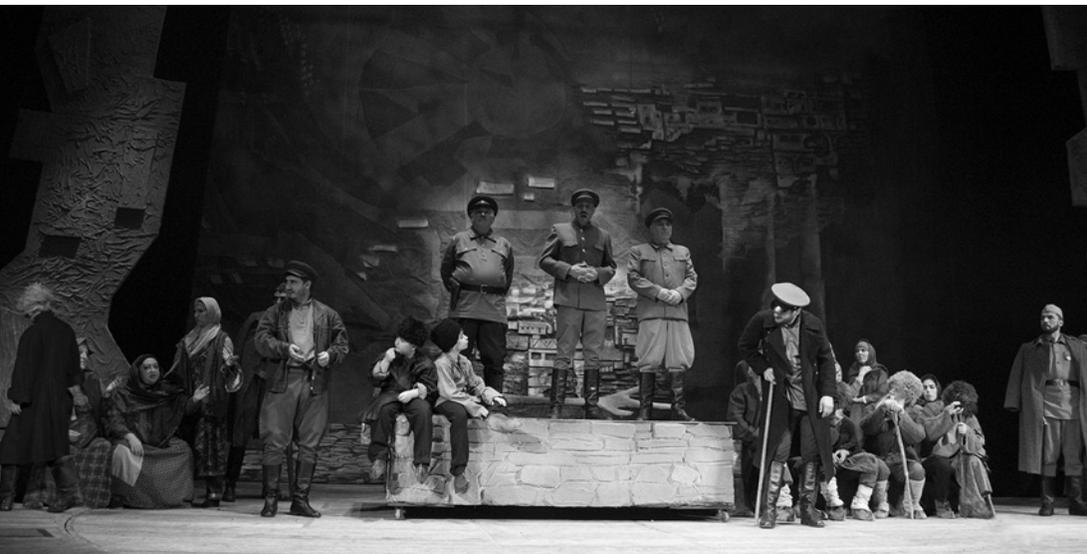
Первую постановку в 2001 году осуществил заслуженный деятель искусств РФ Валерий Эффендиев. Это была его последняя театральная работа. Ее отметили дипломом Международного фестиваля «Сцена без границ» в номинации «За лучшую режиссуру». И вот спустя 24 года Аслан Магомедов, исполнявший в том спектакле роль председателя сельсовета Алилава, дал ему новую жизнь.

Всем известен факт массового выселения многих народов СССР в 1944 году. Люди неделями ехали в грузовых вагонах к месту ссылки, лишались родины, нередко погибали на чужбине. Упразднились республики, перекраивались границы, переименовывались населенные пункты. Дав-

ние трагические события получили осуждение и на государственном уровне, и в сознании людей. Но последовавшее за этим переселение многих народов Дагестана на освобожденные земли во многом еще не стало предметом изучения как исторического факта и эмоциональной рефлексии. Ведь долгое время такое решение подавалось как переселение с бесплодных гор на плодородную равнину! Но при этом с людьми поступали как с преступниками, давая несколько дней на сборы, порой разрушая дома в селах, чтобы уже никто не мог вернуться.

В непривычных климатических условиях среди переселенцев началась вспышка малярии, затем тифа и других болезней. К 1947 году погибло более трети изгнанных с родных земель лакцев. Веками сложившийся уклад горской жизни был сломан безвозвратно, а лакский народ и в наше время пожинает плоды того, что произошло в те тяжелые годы.

«ЛухИ кьини» («Черный день»). Сцена из спектакля





Амату — С. Рамазанова



«Лухли кьини» («Черный день»). Сцена из спектакля

Жизнь в горах нелегка в любое время. Еще тяжелее, когда в селе нет здоровых мужчин — все на фронте. Амату (Саният Рамазанова) живет только надеждой на возвращение сына. На мужа похоронку она уже получила и выплакала все слезы. В ее глазах надежда, губы готовы расцвести улыбкой. Но, увы, радости места здесь нет. Да, согревают сердце матери дочь Шамсият (Зинаида Чавтараева) и невеста сына Шамала (Рукижат Магомедова), но сердце Амату полно беспросветной печали. Она здесь, словно центр мироздания — именно благодаря таким, как она, и выживает общество в трагические моменты бытия.

Всю нелепость мироустройства символизирует местный юриодивый Красавчик. Блаженный — это всегда существо иного мира, ему многое дозволено — даже носить на шее

портрет Сталина, словно оберег. Беспольный оберег. Роль «сельского сумасшедшего», простая на первый взгляд, на деле весьма сложна, ведь слишком много надо сказать, не произнеся ни слова. И этот образ точно создает Малик Курбанов.

Истинный «оберег» всех этих несчастных — потерявший на войне руку председатель колхоза Алилав. Глаза его горят, речь горяча и резка — ему небезразлична судьба народа, отрываемого от корней. За ним хочется идти, подставить плечо, стать его потерянной в бою рукой, но, увы, не выжить Алилаву в этих, казалось бы, мирных «боях». Ему нечего бояться, он уже отбоялся на войне — такими красками нарисовал своего героя Ибрагим Рабаданов.

Противопоставлен бесхитростному председателю колхоза финагент Шалласу в ис-



«Лухли кьини» («Черный день»). Сцена из спектакля

полнении Ислама Магомедова. Руки и ноги у него на месте, самодовольная улыбочка не покидает лица, даже когда он пытается взыскать налог за шерсть с давно павших овец да налог за бездетность со старой глухонемой Сияли (Барина Мусаева). Можно ли сказать, что подобный типаж актуален в любые времена? Наверное, можно...

Все остальные персонажи лишь оттеняют и укрупняют образ финагента — первый секретарь райкома Алишаев (Адам Гайдаев), уполномоченный обкома партии Каландаров (Шамсудин Капланов), начальник НКВД Абиidinov (Хидирнаби Магомедов). И даже ищущий компромисса парторг колхоза Кадаран (Ибрагим Мусиев). Два мира сталкиваются на сцене: бесправный и бездушный — словно огонь и лед. Бездушный мир, причиняя бесправному «благо», убивает его, тиранит. Люди отправляются в путь ранней весной, сквозь холод и снегопады, и в этом пути бесправные могут претендовать лишь на то, чтобы умереть и быть брошенными у дороги.

Весь спектакль — словно kaleidoscope из бесконечного количества граней сущности людской. Каждая реплика становится поводом к размышлению, поиску себя

среди героев постановки. Чувствуется, что для Аслана Магомедова это и глубоко личная тема. Он не только четверть века назад играл Алилава, но и мать его 10-летней девочкой прошла через испытания вместе со своим народом. Режиссер столкнул идеи и символы, побуждая зрителя к пониманию произошедшего, вызывая всплеск эмоций и чувств. Действие динамично и держит в напряжении от начала и до конца.

Постановка заявлена как обновленная версия спектакля Валерия Эфендиева, но, безусловно, это немного другой спектакль, оставляющий болезненное впечатление горькой исторической и человеческой правды. Декорации к нему создал заслуженный художник Республики Дагестан Аскар Аскарлов, музыку написал народный артист РСФСР Ширвани Чалаев.

Лакский театр пригласил зрителя к размышлениям на вечную тему — о способности или неспособности «по капле выдавливать из себя раба», как написал когда-то Антон Павлович Чехов, и тема эта, увы, не теряет своей актуальности.

Ахмедхан КИШЛОВ
Фото автора

ПСКОВ. Но в нас горит еще желанье...

В феврале Псковский академический театр драмы имени А.С. Пушкина пригласил нескольких критиков отсмотреть и обсудить три свои недавние премьеры. Своеобразный фестиваль премьер прошел продуктивно и с пользой.

Дружная команда театра, работающая восьмой год и возглавляемая художественным руководителем — директором, заслуженным деятелем искусств РФ Дмитрием Месхиевым и арт-директором Андреем Прониным, приглашает талантливых режиссеров, следит за тенденциями современного театра и старается воплощать лучшие из них у себя, собирает по крупицам прекрасную труппу.

Первый спектакль «Мой не мой» по пьесе современного белорусского драматурга Андрея Иванова «С училища». Жесткая современная драма когда-то, лет восемьдесят назад, широко прокатилась по театральным сценам России. «Абьюз в 9-ти раундах с одним антрактом» — так определен жанр спектакля театра из Пскова. Жизнь для персонажей этой истории — борьба, жестокая, скорее всего, без правил. Такова главная мысль постановки.

Режиссер, заслуженный деятель искусств РФ Дмитрий Месхиев и художник заслуженный художник РФ Александр Стройло поместили героев в депрессивный город, добавив ему приметы Пскова, хотя он, на взгляд со стороны, таковым не является. Симметрично и тесно поставленные многоквартирные высотки, не оставляющие места для личного пространства, перед ними — детская площадка с каруселью и «прыгалками», фонарь. Часто в спектаклях симметрия раздражает, здесь же она несет смысловую нагрузку: все примитивно и безрадостно. Суровый облик современного провинциального двора. Давно замечено, что некрасивый пейзаж, унылые дома рождают в человеке агрессию. Окружающая среда и человек влияют друг на друга. Преподаватель училища Сережа (Максим Митяшин, в другом составе Александр Ов-

чаренко), не отдавая себе отчета, спорит с приятелями, что соблазнит студентку Таньку (Ксения Чехова), которая любит его. Придя в себя, Сережа пытается отыграть ситуацию назад, но поздно. На попечении у Таньки отец-инвалид (Андрей Кузин), привыкший к тому, что его опекают, жалеют. Он ездит в инвалидной коляске, периодически вставая с нее: в коляске он вызывает большую жалость, поэтому в ней удобнее и полезнее во всех смыслах. Танька подрабатывает продажей рыбы в ларьке, но, желая понравиться Сереже, жлет ему и говорит, что продает книги.

Вскоре освобождается из заключения Славик, Танькин «бывший», и Сережа, которому она уже успела надоест, уговаривает его убить девушку. Нелепая любовь, жалкая, примитивная и жестокая. Рассказанная история не вызывает сочувствия ни к одному из персонажей. Спектакль сделан по мотивам пьесы, изрядно дописанной, переписанной и переработанной. Материал пьесы, увы, и без того актуальный, постановочная команда попыталась еще больше приблизить к сегодняшнему дню и конкретизировать...

Жан-Батист Мольер в России популярный автор, однако о пьесе «Амфитрион» нельзя сказать, что она часто ставится. Последний спектакль, что всплывает в памяти, был создан еще в конце XX века в Театре имени Евг. Вахтангова. Режиссер, с недавнего времени — директор Татарского государственного академического театра им. Г. Камала (Казань), заслуженный деятель искусств Республики Татарстан Ильгиз Зайниев поставил спектакль, который начинается в замедленном темпе, но постепенно ускоряется, из грустной комедии уходит грусть и проявляется комедия.

События происходят в наши дни. Боги Юпитер (Георгий Болонев) и Меркурий (Максим Плеханов) — современные «звезды» шоу-бизнеса. Ну да, для сегодняшнего общества они и есть небожители. Амфитрион (Анатолий Кузьмин) с женой Алкме-



«Мой не мой». Сережа — М. Митяшин, Танька — К. Чехова. Фото И. Ефименко

ной (Анна Шуваева) живут где-то за городом, в дачной местности. Им прислуживают Созий (Александр Овчаренко) и Клеантида (Екатерина Миронова), ухаживая за огородом, успевая во всем прислуживать хозяевам по мере сил. Довольно небогая урбанистика — не в смысле денег, а с точки зрения вкуса (художник-постановщик Геннадий Скоморохов). Таким образом, авторы спектакля иронизируют над своими героями. Садовые скульптуры, газоны из бывших в употреблении автомобильных покрышек. Зелень, тишина, покой. И среди этого «благолепия» разворачиваются нешуточные страсти с попытками выдать себя за другого с большим или меньшим успехом. И вот спектакль уже играется с легкостью, свободой, когда актеры чувствуют удовольствие от ролей, и сам материал им тоже очень нравится.

Постановка местами напоминает капустник, благо, материал позволяет. Артисты временами играют отстраненно, держат дистанцию между персонажем и собой.

Они пластичны и органичны. Текст пьесы довольно подробно разобран. Зайниев хорошо чувствует юмор Мольера, добавляет к нему российского колорита, придавая тем самым «Амфитриону» очарование.

И, наконец, третья работа — премьера сезона «Маленькие трагедии» по А.С. Пушкину. Большой трехчасовой спектакль режиссера-постановщика Гульназ Балпеисовой в ее же сценической редакции. Сценография и костюмы созданы совместно с лауреатом Национальной театральной премии «Золотая Маска», заслуженным художником РФ Александром Стройло. Сложносочиненная постановка, в которой, кроме собственно «Маленьких трагедий», еще пушкинские стихи, обрывки фраз и строф. Все рождается на наших глазах — бессмертные строки из любовной и гражданской лирики, из «Евгения Онегина». Они переплетаются, накладываются одна на другую и оживают.

На сцене музыканты: Катя Руч, Игорь Колосов, Ярослав Погодин, Борис Федо-



«Амфитрион». Юпитер — Г. Болонев, Ночь — К. Чехова, Меркурий — М. Плеханов. Фото И. Ефименко

тов, Иван Федоров. Нельзя не написать о них хотя бы несколько слов. Во-первых, когда на сцене звучит живая музыка, это придает спектаклю дополнительное очарование, ведь театр — искусство, которое творится здесь и сейчас. Во-вторых, от музыкантов многое зависит, темпоритм, например; они — полноправные участники постановки и должны выходить на поклон вместе с актерами.

Иван (Иван Шарый) — одновременно и Пушкин и не Пушкин. Он сидит за столом справа от зрителя на авансцене, перед ним музейное ограждение, и зритель понимает, что вот он, Иван — Пушкин, но без бакенбард и цилиндра. Балпеисова стирает вековые штампы, делая Пушкина, извините за трюизм, нашим современником, гением, конечно, но вместе с тем живым человеком.

Начинается спектакль сценой из «Пира во время чумы». Раблезианский, роскошный в своем чрезмерном изобилии и этим пугающий inferнальный пир. Стол устав-

лен яствами и залит вином-кровью. Строки Пушкина звучат немного жутковато, вбирая в себя разное, но неизменно красиво-поэтическое и великое. Отдельные части «Маленьких трагедий» не играют по порядку, как это часто бывает, а проникают одна в другую, перемешиваются. Первый акт заканчивается изумительным «Каменным гостем» в исполнении Георгия Болонева (Дон Гуан) и лауреата «Золотой Маски» Натальи Петровой (Леди Анна — здесь она именно леди).

Сальери мучается от осознания, что никогда не достигнет в музыке тех вершин, как это произошло с Моцартом, хотя он, безусловно, талантлив. Ему физически нехорошо, его буквально корчит от зависти. Обе роли виртуозно исполняет Алексей Ухов: переход от одного персонажа к другому происходит мгновенно и органично. Кстати, в спектакле звучит музыка Моцарта и Сальери, а также Генри Перселла.

В «Скупом рыцаре» Барона (заслуженный работник культуры Сахалинской об-



«Маленькие трагедии». Сцена из спектакля. Фото В. Боченкова

ласти Андрей Кузин) «соблазняют» сумдуки. Деньги для Барона все — и женщины, и богатство. Прекрасно сделана сцена поиска старинного дублона. Здесь и воспоминания, греющие душу, и огромное самодовольство, и животный страх, и паника — актеру подвластно многое. В финале на сцене появляются радиоуправляемые мыши. Вспоминается пушкинское: «Жизни мышья беготня... что тревожишь ты меня?». Как пояснила на обсуждении режиссер, мышей она увидела во время поездки в Пушкинские горы, и поняла, что ничто не происходит случайно. Откуда берется вдохновение — вопрос, на который нет ответа. Что ж, все «в копилочку», все работает.

В режиссерском рисунке Гульназ Балпеисовой заметно влияние ее мастеров, прежде всего Римаса Туминаса. Что ж, неплохой образец для подражания. Тем более, Гульназ не слепо копирует мастера, а привносит в спектакль нечто свое. В спектакле 11 актеров играют 24 роли. Масштабное полотно появилось на свет благодаря огром-

ной команде, куда, кроме уже названных, вошли художник по свету Нарек Туманян, композитор и музыкальный руководитель Олег Синкин, хормейстер Елена Обухова, режиссер по пластике Илона Гончар, научный консультант Вячеслав Козмин, линейный продюсер Алена Морозова — и это далеко не полный список. В итоге получился спектакль, конгениальный Пушкину.

Что объединяет эти работы Псковского театра? Наверное, тема любви, которая сквозит в каждой из них в разных проявлениях: ревность, самоотречение, любовные муки и, вместе с тем, наслаждение любовью. Три новых спектакля — довольно представительный срез, по которому можно понять, куда идет театр, как развивается и что хочет сказать зрителю. А то, что у него есть, что предъявить самой искушенной публике на любых престижных фестивалях, не подлежит сомнению.

Александр ВОРОНОВ

СЫЗРАНЬ. Идиллия любви и страсть

Посмотрев в последнее время немало спектаклей, поставленных разными режиссерами в удивительно схожей, эпатажной манере «переосмысления классики», в Сызрань, в Драматический театр имени Алексея Толстого ехал с надеждой хотя бы там увидеть не очередные кульбиты, ужимки, маски, а выражение идей и смыслов того, о чем писали в свое время авторы, вошедшие в историю русской литературы. Итак, два вечера в театре: спектакль Александра Серенко по мотивам произведений Льва Толстого «Семейное счастье» и «Крейцера соната» и лермонтовский «Маскарад» в постановке Александра Лебедева.

Премьеры состоялись в начале сезона, спектакли уже не один месяц имеют успех у зрителей, которые, судя по их реакции, в большинстве своем впервые знакомятся с положенными в основу литературными произведениями. Когда на сцене возникает энергетическое поле русского психологического театра, публика сосредоточивается, задумывается.

Не секрет, что перенос любого литературного текста на театральную сцену чреват потерей глубины философских размышлений автора. Классика русской литературы не сюжетцентрична, событийный ряд в ней играет не первую роль, гораздо важнее другое — стремление героев разобраться с тем, что происходит в жизни, понять себя. В театре, в отличие от литературы, первично действие, здесь иные эмоционально-чувственные точки. Молодость режиссеров, поставивших в Сызранском драматическом театре «Семейное счастье» и «Маскарад», видна и в том, какие сценические эффекты, приемы и технологии они используют, и в том, какие смыслы пытаются транслировать.

Взяв на себя труд инсценировщика, Александр Серенко стремится идти за сюжетом «Семейного счастья», непременно

но пересказать его от и до, столкнуть желание обретения любви и счастья с криком души в «Крейцеровой сонате», с болью разочарования и в любви, и в счастье, и в человеке вообще. В юности мы все были максималистами. В юности мы все хотели объять необъятное, соединить несоединимое, выразить себя так, как до нас себя не выражал никто. Но стоит ли впрягаться в одну телегу коня и трепетную лань? Не случайно «Семейное счастье» сегодня известно разве что литературоведам, в то время как повесть «Крейцера соната» стала одним из знаковых произведений в творчестве Льва Толстого. Если в «Семейном счастье» 30-летний литератор пытался теоретизировать на тему обретения мужчиной долгожданной семейной идиллии, то три десятилетия спустя писатель с гораздо более масштабным житейским и творческим опытом писал о запутанном клубке собственных нравственных противоречий. Безусловно, занимательно скрестить на сцене счастье семейной жизни с крахом всех желаний, чувств, раздумий и надежд. Но в юношеском порыве инсценировщика и режиссера Александра Серенко поиск выразительных средств все же довлеет над осмыслением философии, заключенной в прозе Льва Толстого. Кстати сказать, перечитав опубликованное в журнале «Русский вестник» «Семейное счастье», писатель был настолько разочарован собственным морализаторством, что хотел навсегда порвать с литературной работой.

Единственное произведение, написанное Львом Толстым от лица женщины, звучит в театре как воспоминание пролистывающей семейный альбом Марии Александровны. Заслуженная артистка Самарской области Нина Васильевна Барковская уже не раз создавала на сызранской сцене яркие характерные роли и глубокие психологические образы. В этот раз перед нами — плетение изящ-



«Семейное счастье». Сергей Михайлович — В. Калялин, Мария — А. Панкова

ных артистических кружев. Не вставая с кресла, не выпуская альбома из рук, героиня Барковской пленяет магией сердечности, душевностью. Где бы и что бы ни происходило в пространстве спектакля, хочется смотреть на нее, слышать ее, быть рядом с ней! Пожалуй, главное достоинство спектакля — исходящие от персонажа Барковской свет добродетели и идиллия пасторали.

О двух небольших ролях надо сказать особо. Принц М. в Петербурге и итальянский маркиз Д. в Европе становятся в спектакле неким абстрактным Третьим лицом, что, на мой взгляд, узко для разнообразного актерского диапазона Евгения Морозова. Испытываешь недоумение, когда в микроскопической, немногословной роли гувернантки Кати

видишь заслуженную артистку РФ Татьяну Дымову. Казалось бы, актрисе нечего играть, и все же ей удается выразить в столь минимальной роли-функции берущую за душу женскую судьбу.

Первые семь рядов партера поначалу прикрыты белыми полотнами ткани. В эти житейские волны не сразу, но войдут наполненная девичьим обаянием Маша, Мария Александровна в юности (Алеся Панкова) и Сергей Михайлович (Владимир Калялин). Режиссер будет не раз сводить и разводить их и на сцене, и в зрительном зале. Но как только между главными героями начнет возникать трепетность взаимоотношений, тут же обрубит ее перпендикулярным по тональности действием на основе сюжета «Крейцеровой сонаты».



«Крейцерова соната». Жена Позднышева — А. Нехца, Позднышев — В. Штиль

В шок-контенте эпизодов «Крейцеровой сонаты» Владислав Штиль в образе Позднышева существует на очень высокой эмоциональной ноте. Режиссер отчего-то доверил актеру лишь одну краску, прижал его к напоминающей пламя ада драпировке траурного зала, превратив ложе любви в крышку гроба. Возникающая время от времени Жена Позднышева (Анастасия Нехца) напоминает персонажа из «Семейки Адамс». Она не раз истерично выкрикнет: «Он меня прикончил!», «Укокошил!», «Придушил!», фривольно продемонстрирует нижнее белье. Актриса эффектна в гротеске, фарсе, буффонаде, и публика аплодирует ей.

Музыка звучит часто, в памяти остаются произведения Бетховена, Моцарта, Шопена, Глинки, но не «Крейцеровой сонаты». Многие в спектакле выглядят плакатно. С особой интонацией звучит

привнесенная из романа «Анна Каренина» знаменитая фраза о счастливых и несчастливых семьях. Рядом с Позднышевым на полу стоит бюстик Льва Толстого, и тут же, когда Маша и Сергей Михайлович пьют чай, на столе красуется фотография Льва Николаевича. Все персонажи исторически костюмированы, но Маша отчего-то играет на современном электронном пианино, а балльные танцы идут под «роковые» аккорды додиз минорной прелюдии Рахманинова. Но при всех вопросах к работе режиссера, запоминаются образы, созданные Ниной Барковской, Владиславом Штилем, Владимиром Калялиным, Татьяной Дымовой, Евгением Морозовым.

Премьера «Маскарада» на сызранской сцене была посвящена 210-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. На афише так и указано: Лермонтов, «Маскарад»,



«Маскарад». Арбенин — В. Калялин, Нина — А. Землянская

16+, драма. И все же можно бы уведомить публику, что на сцене — весьма своеобразная фантазия на тему пьесы, четвертая редакция которой считается окончательной, ее уже больше века традиционно переиздают, с ней в рамках школьной программы знакомятся восьмиклассники. Билеты на спектакль продаются по Пушкинской карте, в зрительном зале немало подростков, бурно реагирующих на происходящее на сцене. Но стоило ли молодому режиссеру так увлекаться эффектами, сокращать текст пьесы, забывая и о четвертом действии, и о теме Незнаменного, вместе с художником Анной Митко и хореографом Эллой Геворьян осовременивать происходящее, смешав приметы всех времен в сценографии, костюмах, танцах, манерах персонажей? В финале спектакля рефлексирующий, непредсказуемый в своем поведении Арбенин (от-

метим актерскую удачу Владимира Калялина) заставит во многом наивную как дитя Нину (Анастасия Землянская) выпить яд, а затем, по воле режиссера, оттаскает ее по полу и, наконец, задушит.

В отличие от спектакля пьеса Лермонтова не столь прямолинейна. Не случайно отзывы на нее не оставили ни Добролюбов, ни Писарев, ни Чернышевский. Аполлон Григорьев в порыве откровения писал, что «Маскарад» — нескладная, юношеская попытка Лермонтова, сто первое подражание шекспировскому «Отелло», «Коварству и любви» Шиллера. Белинский же, подробно разбирая прозу и поэзию Лермонтова, лишь вскользь упомянул «Маскарад». Столь же вскользь, пунктирно обозначены в спектакле характеры князя Звездича (Артемий Кондрашов), Казарина (Анатолий Карпов), Шприха (Евгений Шеховцов). В стремитель-

ном водовороте действующих лиц, пожалуй, только заслуженная артистка РФ Любовь Сазонова успеваает проявить глубину чувств и переживаний в гипнотизирующем образе баронессы Штраль, знающей о людях нечто загадочное.

Ученик народных артистов России Бориса Александрова и Кларины Шадько, Александр Лебедев без малого десять лет был актером Ульяновского драматического театра, где сыграл Ромео и Треплева, Кристиана в «Сирано де Бержераке», Эраста в «Бедной Лизе». Когда любовь к режиссуре взяла свое, окончив Высшее театральное училище имени Б.В. Шукина, он решил полностью посвятить себя этой профессии. Выпуская спектакли в самых разных городах, в этом сезоне Александр Лебедев начал работать главным режиссером в Бугульме, в русском драматическом театре. Руководство Сызранского театра планирует продолжить сотрудничество с ним.

Уже десять лет главным режиссером Сызранского драматического театра является Олег Шахов, находящийся в «Ревизоре», «Ромео и Джульетте», «Евгении

Онегине» баланс между бережным отношением к классике и ее переосмыслением. Понимая, насколько в лучшем смысле этого слова консервативна местная публика, директор театра Сергей Владимирович Салмин приглашает молодых режиссеров для постановки спектаклей по классике русской литературы. Так было и в прежние времена, когда на сызранской сцене дебютировали многие, ставшие затем известными всей стране актеры и режиссеры. Именно так, в творческом поиске, с правом на ошибку и на удачу, с обретением новых красок и интонаций и сегодня развивается труппа с каждым новым спектаклем, с творческими вечерами в театральной гостиной, с социальными значимыми мероприятиями. Театр ведет активную подготовку к предстоящему в сентябре Четвертому межрегиональному фестивалю имени Алексея Толстого «Время театра», который обещает стать событием в творческой жизни региона.

Александр ИГНАШОВ

Фото из архива автора

ТАМБОВ. Под спудом вишневого спрута

Тамбовский молодежный театр продолжает решительное продвижение по пути освоения драматургических шедевров. Еще одной премьерой нынешнего сезона стал «Вишневый сад» А.П. Чехова. Задачу поставили наисложнейшую. И даже не потому, что этого автора ставить трудно, а по той причине, что за 122 года со дня написания пьесы число ее театральных воплощений — впечатляющее. И прочтений не меньше. Но произведение, как говорится, на все времена. Какой исторический срез не возьми, в материале на него всег-

да найдется отклик. Постановщику, дерзнувшему сегодня взяться за «Вишневый сад», найти в сценическом решении что-то свое крайне непросто.

Московский режиссер Дмитрий Ефремов, осуществивший в Тамбовском молодежном театре уже несколько постановок, берясь за чеховский текст, не мудрствуя лукаво, обратился к авторскому определению жанра. Антон Павлович написал комедию? Комедия, так комедия. Так, помимо авторских жизненных комических коллизий, в спектакле Ефремова некоторые персонажи полу-



«Вишневый сад». Варя — В. Демидова, Раневская — Т. Глазкова, Лопахин — Ю. Фитисов, Гаев — А. Демидов

чили даже собственные концертные номера. Чего только стоит певческий дуэт Епиходова (Сергей Демидов) и Шарлотты (Ангелина Лукьянова). Их яркое, сочное выступление неизменно срывает аплодисменты зрителей. И сидящим в зале невольно думается: и что конторщик так убивается по ветреной Дуняше? Видят ведь такое прочувственное пение двух родственных душ. В этой же линейке шуточных номеров и вальсирование с тростью Фирса (Сергей Ясаков). Старый лакей пропорхал словно бабочка от одних кулис до других, оставив в недоумении зрителей: а действительно ли он 87-летний старожил имения?

Впрочем, все это, наверное, влияние комедии. Причем, комедии дель-арте, в жанре которой режиссер Д. Ефре-

мов решил развернуть действие на сцене «Молодежки». Правда, само действие-то от привычных канонов школьных методичек не отходит, и текст довольно бережно сохранен. Тут и пребывающие в праздности стенающие аристократы Раневская (Татьяна Глазкова) и Гаев (Александр Демидов), и развращенные, как и господа, тягой к красивой жизни лакей Яша (Александр Паршин) и горничная Дуняша (Екатерина Кочанова), и представитель зарождающегося класса буржуазии Лопахин (Юрий Фитисов), по-новаторски захотевший распорядиться доставшимся ему имением. Правда, Фитисов в образе Лопахина не просто вызывает сочувствие болезненной ранимостью от безразличия Раневской. Он удивительно неожидан в своем



Аня — Т. Хвостова

сомнении. А даст ли ему счастье новый статус помещика и грандиозный проект с дачами?

Вот только за всеми монологами и диалогами, которые актеры наполняют истинными чувствами и страстями (бывает, конечно, что минутами истеричность или комикование зашкаливает, но зритель прощает), порой трудно следить. Больно зажаты все персонажи в небольшое пространство между страшными корневищами венозного цвета, наползающими прямо на зрителя. Цветущего вишневого сада в данном решении уже и в помине нет.

Усиливает весь этот хоррор еще и нависающий сверху над действием вишневого цвета спрут, от которого немного не по себе, особенно, когда при крике: «Господа приехали!» — он наполняется кровавым свечением. Вот он, удушающий фатум, приговор и исчеза-

ющему дворянству, и буржуазии, которой тоже недолго жить до 1917 года, и этим милым нелепым Шарлотте и Епиходову (в разных составах эту роль исполняют Сергей Демидов и Алексей Тараринов), и никчемному, хотя и старающемуся приспособиться к изменяющимся условиям жизни помещику Пищику (Дмитрий Чербаев), и растерянной девочке Ане (Татьяна Хвостова), которую мать бросает на произвол судьбы. Все обитатели имения под спудом вишневого спрута. Все напоследок много говорят, но пребывают в бездействии. И всё это останется в забвении.

Художник-постановщик Елизавета Егорова оставила от былого усадебного величия островок с обломком стены и притулившимися к нему столом и стульями. Шафром (правда, в основательности ему отказано, и он превращен в буфет) постановщики не пожертвова-



Гаев — А. Демидов

ли. Ведь как же обойтись без Гаевского монолога, который, кстати, произнесен А. Демидовым настолько неожиданно просто, без напыщенности, растерянно и щемяще, что невольно на мгновение становится жаль этого безвольного бедолагу барина.

Бесспорно, актеры в «Вишневом саде» подобраны на все роли весьма удачно. Приятно видеть как они, сроднившись на время спектакля со своими персонажами, стараются как можно объемнее выстроить образы героев, выполняя задачу, поставленную перед ними режиссером. Когда Раневская-Глазкова истерит, то заламывая руки, то падая на колени, это вызывает двойственные чувства. Но стоит актрисе снизить градус истерики и с болью рассказывать о своей такой непутевой парижской любви, как публика проникается пониманием и даже жалеет слабохарактерную, ни к че-

му не приспособленную барыню. Но это чувство моментально улетучивается, как только зритель понимает, что все στεдания о доме, саде, и, как это не страшно звучит, о погибшем сыне, — пустышки. Любовь Андреевна вся в личных чувствах, ее не волнует не то, чтобы судьба именина, но и близких: ни Вари, ни даже юной дочери Ани. Семьи давно нет. Остальное все слова, слова...

И хорошо, что рядом с Аней есть такой Петя Трофимов, каким его талантливо и весьма неожиданно играет Сергей Малахов. Впервые вижу Петю не нелепым «вечным студентом» или будущим революционером, напыщенным балаболом, а иронично смотрящим на жизнь молодым человеком, который старается понять и объяснить себе свое предназначение. Даже в том, как он отвергает предложенные Лопухиным деньги, есть нечто обаятельное и располагающее.



«Вишневый сад». Сцена из спектакля

Петр Трофимов — С. Малахов





Шарлотта — А. Лукьянова, Епиходов — С. Демидов

Яркая работа и у Валентины Демидовой. Трагедия ее Вари не только в том, что она знает: ей никогда не выйти замуж за Лопехина. Она осознает, что среди окружающих нет любящего или хотя бы понимающего ее человека. В своих переходах от грубости к нежности, от сломленности к решительности актриса очень точна и сильна.

Спектакль Дмитрия Ефремова получился шумным, будоражащим, особенно во втором действии, когда на публику обрушиваются еще и дискотечные танцы, и музыка в большом количестве и даже в живом звучании. Сегодня, конечно, современность в классике уже не сильно коробит. Можно даже как-то смириться и объяснить по-американски закинутые Лопехиным на стол ноги, понять флиртующую с Епиходовым Шарлотту, оправдать суетливое перетаскивание многочисленных чемоданов из одного конца сцены в другой. Но вот с костюмами

героев, также созданными Елизаветой Егоровой, как-то ни ум, ни сердце не соглашаются. Фантазии в нарядах чрезмерно много, а логики минимум. К тому же объемные платья очень мешают, особенно героиням, передвигаться. А ведь режиссер заставляет их то и дело пролезать под вишневыми корневищами. И тогда этих жертв стремления художника к образу «от кутюр» просто жалко. Хотя нужно отдать должное актерам и актрисам, они и физически, и пластически хорошо подготовлены, и все нагрузки с успехом преодолевают. Но в итоге за эти усилия и самозабвенное вживание в образы своих персонажей, получают в финале не менее искренние аплодисменты зрителей.

Маргарита МАТЮШИНА
 Фото Вадима ПАНОВА
 предоставлены театром

НАВАЖДЕНИЯ, СНЫ, ОЖИДАНИЕ СЧАСТЬЯ

Третий фестиваль моноспектаклей «СОЛОВей» (Санкт-Петербург)

В Санкт-Петербургском Камерном театре «Площадка у Грибоедова» прошел Третий фестиваль моноспектаклей «СОЛОВей», бессменным организатором и вдохновителем которого является актриса и режиссер Ольга Ермакова. В течение пяти дней было показано 13 спектаклей из Санкт-Петербурга, Москвы и Владимира.

Открыла программу Катерина Варлакова (Театр игровой пластики «МИ МИНор», СПб) пластическим моноспектаклем «Ведь я пришла сама...» по мотивам романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. За 35 минут сценического времени актриса и режиссер на языке тела «расска-

зала» многостраничный роман, нашла выразительные средства, с помощью которых передала и блеск в светском обществе Анны Карениной, и ее трагедию как женщины и матери.

Удивительным образом обыкновенные предметы, которые появляются на сцене, в руках актрисы обретают метафорическое значение. Наблюдая за тем, как Катерина работает с двумя мундирами, олицетворяющими образы мужа и Вронского, с игрушечным паровозиком, лошадкой и детскими красными туфельками, перестаешь замечать, что со сцены не звучит ни единого слова, кроме имени «Сережа» из уст актрисы и стихов Анны

«Ведь я пришла сама...» К. Варлакова. Театр игровой пластики «МИ МИНор», Санкт-Петербург





«Розовое платье с зеленым пояском». В. Приходченко. Драматический театр «Большая Медведица», Москва

Ахматовой, записанных Евгенией Павловой. А дальше — наше умение считывать и интерпретировать невербальные знаки и символы: распущенные волосы как символ, с одной стороны, падения, с другой — свободы; мундир именно зеленого цвета тоже, скорее всего, не случаен, поскольку именно этот цвет ассоциируется с надеждой, а вьюга — это и замерзшая от страданий душа главной героини, и отрезвление от происходящего.

Метания героини между «долгом» и «страстью» показаны через взаимодействие с мундирами, а игра с паровозиком и детскими туфлями становится иллюстрацией душевной боли от вынужденной разлуки с сыном. Очень важная составляющая спектакля — живое звучание виолончели Дарьи Барабеновой. Инструмент передает тональность душевного состояния героини, а музыкант становится зеркалом, точно повторяющим все движения Анны.

Запомнилась постановка Валерии Приходченко (Драматический театр «Большая

Медведица», Москва) «Розовое платье с зеленым пояском» по пьесе Натальи Мошиной. Монолог Натальи Ивановны переворачивает уже сформировавшееся мнение о ней после «Трех сестер» А.П. Чехова. Еще до недавнего времени оно было больше осуждающим, нежели сочувствующим. В чеховской пьесе Наташа достаточно конфликтный персонаж, противопоставленный главным героиням. Но, послушав ее историю от первого лица, начинаешь осуждать противоположную сторону. Не все так просто в судьбе Наташи. И каждый ее поступок — ответная реакция на происходящее вокруг. Она яростно старалась уберечь свою семью, свой маленький уютный мир. Наталье Ивановне, когда она рассказывает о своей жизни, исполнилось 50. Многое уже случилось, ничего вернуть или исправить невозможно. Но можно и есть что проанализировать и объяснить. С кем? Да с нами. С теми, кто осуждает.



«Наваждения Раскольникова». А. Прасолов. Литературный театр «Живое слово», Москва

«Сон в зимнюю ночь». Г. Печкысев. Санкт-Петербург





«Однажды мы все будем счастливы». А. Баннова. Санкт-Петербург

Наташа Валерии Приходченко — живой человек, рассудительный, рациональный, знающий себе и другим цену. А главное, героиня понимает, чего хотела в этой жизни. Ее монолог не оправдание, а объяснение. Наташа — одинокий человек. У нее нет сторонников. Поэтому она должна была выживать сама и растить детей. Актриса держит в руках очень образный макет дорогого ей дома, который на ней, как оказалось, и держался, но оказался таким хрупким. Наталья Ивановна много потеряла и делала неправильный выбор, а потому о многом сожалеет. Но такая жизнь, и что-то исправить уже нет возможности. И совершенно неожиданный и потрясающий в своей простоте и образности финал, когда Наташа начинает мыть пол. Молча и тщательно. И это сильнее любых слов.

Интересный подход к осмыслению классики предложил Александр Прасолов (Литературный театр «Живое слово», Москва) в спектакле «Наваждения

Раскольникова», поставленном по мотивам романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Рассказ ведется от имени лечащего врача Родиона Раскольникова, который собирает своих коллег (в этой роли зрители), дабы проанализировать историю болезни и поставить правильный диагноз на основе сновидений пациента, его рассуждений по поводу подготовки к убийству, самого убийства, разговоров с Соней и Порфирием Петровичем. Рассказ подкрепляется рисунками «пациента» (рисунки Михаила Шемякина к его авторской инсталляции «Наваждения Раскольникова», в которой художник раскрывает смысл ключевых эпизодов романа).

Надо отдать должное автору и исполнителю в том, насколько правильно он выбрал интонацию и темпоритм своего монолога. С первых же секунд создается полное ощущение, что мы на консилиуме врачей и слушаем подробный анамнез болезни сложного пациента. По хо-



«Иван Бунин. Четыре смерти про любовь». Д. Воронцова. Санкт-Петербург

ду действия ловишь себя на понимании того, что новые акценты по-другому раскрывают знакомый текст. И до физической боли захотелось, чтобы произошедший с пациентом Раскольниковым кошмар действительно оказался наваждением больного человека.

Ассоциативно близок к «Наваждениям Раскольникова» моноспектакль Григория Печкысева «Сон в зимнюю ночь» (СПб) по рассказу «Гололедица» Андрея Синявского, в котором повествуется о человеке, обладающем даром предвидения и предсказания, а потому не очень здоровом с обывательской точки зрения. В моменты, когда герой одновременно присутствует в прошлом, настоящем и будущем, грань между видением и явью у него стирается. Актер настолько глубоко погружается в это состояние, играет так достоверно, что порой начинаешь переживать за него физически. Пытаясь предотвратить негативные

события в жизни своих друзей и знакомых, его эмоциональный накал то резко взлетает, то резко падает. А в моменты «просветления», спокойного состояния и рассуждений, актер становился близким и понятным. Запоминающейся получилась сцена с гранеными стаканами на дне рождения, где его снова настиг приступ предвидения.

Тяжелым по восприятию стал спектакль-исповедь Алексея Погодаева «Однажды мы все будем счастливы» по пьесе Екатерины Васильевой. В главной роли студентка Театрального института им. Б. Щукина Алина Баннова, для которой это первый и пока единственный моноспектакль, уже сыгранный в Москве, на фестивалях в Костроме, Санкт-Петербурге и Омске. К слову, на фестивале «СОЛОВей» она получила диплом «Надежда сцены».

Актриса ведет рассказ от первого лица о сложных отношениях с матерью. Она



«Осторожно, танго!» Ю. Асоргина. Петербургское театральное кабаре

росла, как ей кажется, в атмосфере не любви, непонимания, равнодушия к себе и своим проблемам. Она ненавидит свою мать за всё: за бедность, необразованность, внешний вид, непрестижную работу (уборщица в школе, где учится главная героиня). А рядом — счастливые и красивые подружки, у которых хочется иметь авторитет, быть на них похожей, встречаться с мальчиками. А здесь, в школе, ее мать-уборщица. Стыдно!

Монолог главной героини похож на обвинительную речь, которая в финале оказывается таковой по отношению... к ней самой. В какой-то момент возникает ощущение, что все происходит в кабинете психиатра, который должен помочь девочке найти триггерные точки, «простить» себя за проступок, приведший к непоправимой трагедии, найти смысл жить дальше. Удивительным образом, несмотря на сложность темы, практически в каждого зрителя эта история попа-

дает, потому что все были подростками, у всех возникали проблемы во взаимоотношениях с родителями.

Оригинальное прочтение рассказов И.А. Бунина предложила Дарья Воронцова в музыкально-драматическом мюзиклете «Иван Бунин. Четыре смерти про любовь» в постановке Александра Синотова (Санкт-Петербург), в котором не только органично объединены четыре рассказа («Степа», «Легкое дыхание», «Кавказ», «Холодная осень»), но и вписаны современные музыкальные композиции. Например, «Дорожная» Гарика Сукачева или «Последняя поэма» Рабиндраната Тагора, песни на французском и грузинском языках, которые актриса исполняет вживую.

Дарья Воронцова создает 14 образов: мужчин, женщин, молодых и зрелых, сильных и их жертв, влюбленных и отчаянных, беззаботных и умудренных жизненным опытом. Вместе со своими



«Маленький принц». Д. Корбейников. «Мастерская на Кулишках», Москва

«Наша Люся». Ю. Горшенина. Театр ПИТЕР





«Концерт с поклоном». М. Уланова. Санкт-Петербург

персонажами она взрослеет. Если выделить из всей галереи образов главные, то сначала это молодая и наивная Степа с огромными распахнутыми глазами, не понимающая, что с ней произошло. Потом Оля Мещерская, наоборот, все понимающая и пользующаяся молодостью и красотой уже в своих интересах. Дальше — балзаковского возраста замужняя дама, решившаяся на адюльтер. И уже под финал — пожилая одинокая женщина, которая на закате своей жизни понимает, что по-настоящему была счастлива только одним холодным осенним вечером в юности, когда прощалась со своим женихом перед его отправкой на фронт. Четыре любовные истории, которые проживают представительницы разных поколений и разного социального происхождения. Четыре образа трагической любви. Рассказы И.А. Бунина позволили Дарье Воронцовой продемонстрировать всю палитру своих

возможностей: актерский талант, профессиональное мастерство, владение искусством перевоплощения, прекрасный вокал и пластика.

Еще один музыкальный спектакль «Осторожно, танго!» (Петербургское театральное кабаре, СПб) в постановке Леонида Алимova по пьесе Константина Рубинского представила Юлия Асоргина. Этот очень женский во всех смыслах спектакль, наверное, захочется пересмотреть через какое-то время. И на то есть несколько причин. Первая (главная) состоит в том, что Юлия Асоргина — талантливая поющая и танцующая драматическая актриса, обладающая великолепным голосом и исполняющая все песни (а их немало) вживую. Вторая — звучащая в спектакле музыка Астора Пьяццоллы, Мишеля Леграна и Шарля Азнавура. Третья — тема постановки и ее филигранное воплощение. Я бы назвала этот яркий спектакль музыкальным ревью, ко-



«Стенограмма любви. Мой муж — Федор Достоевский». Ю. Пичугина.
Театр драматических импровизаций, Санкт-Петербург

торое вовлекает практически каждую сидящую в зале зрительницу, посвятившую себя или родителям, или мужьям (в том числе бывшим), или детям и внукам, забывшую о себе и о своих мечтах.

Будучи ботаником и выращивая какие-то экзотические растения, проживая в одной квартире с бывшим мужем, мамой и дочерью, Вера давно превратилась в серую мышь, которой все равно, во что она одета, как выглядит и т. д. Но у нее есть красивая несбыточная мечта танцевать танго и побывать в Буэнос-Айресе. Но такая уж и несбыточная? Конечно же, героиня встречает того самого принца! Он окрыляет Веру, она чувствует себя Королевой, взлетает и... разбивается, пережив очередное разочарование в мужчине, в жизни. Ей бы опять спрятаться в свой кокон, но она уже стала бабочкой, поняла, что еще не разучилась любить. А значит, обрела стимул двигаться дальше.

Моноспектакль «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери представил

Даниил Коробейников («Мастерская на Кулишках», Москва) в постановке Екатерины Лисовой и подарил настоящий театральный праздник, на котором все снова почувствовали себя детьми и вспомнили, что в любом возрасте необходимо верить в чудеса, иначе мир станет серым и безрадостным. Актер был очень убедительным и в роли Летчика, и в роли Принца, и в роли ученого-писателя, и других персонажей. Отмечу интересный художественный ход сценографа Елены Дорошенко. Спектакль оформлен мультфильмом из рисунков учащихся эстонской школы для детей с особыми образовательными потребностями. С одной стороны, так просто, с другой — что может быть лучше, когда с детьми говорят на одном языке. И каждый сидящий в зале ребенок может поверить в свои способности и представить, что и его рисунки могут быть показаны на сцене.

Даниил Коробейников не заигрывает со зрителем, он сам становится ребен-



*«Цветаева: между двух миров».
М. Семенова.
Театр Монплезир,
Санкт-Петербург*

ком. Поэтому спектакль получился светлым, трогательным, кое в чем наивным и очень честным. Его жанр точно определен как «невероятная история для тех, кто умеет летать». После него действительно захотелось улететь на ту маленькую планету, где живут Роза и Маленький Принц, где можно бесконечное количество раз встречать рассветы и закаты, где умеют дружить и помогают друг другу.

Среди музыкальных работ особое место в афише занимает музыкальный биографический моноспектакль Юлии Горшениной «Наша Люся» (Театр ПИТЕР) в постановке Жанны Богусевич по книгам Л.М. Гурченко «Мое взрослое детство» и «Аплодисменты, аплодисменты».

Исполнительница выходит на сцену в узнаваемом образе актрисы: прическа, подчеркнутый разрез глаз, прямая как струна спина, жестикуляция. Походка. Благодаря актерскому мастерству Юлии Горшениной перед нами действительно возникает Людмила Гурченко с узнаваемой, присущей только ей манерой речи, интонацией и резкостью в голосе. Она рассказывает о своем нелегком военном детстве, о любимом отце, благодаря которому и стала той, кем мы ее знаем. С присущим юмором героиня спектакля вспоминает об очень серьезных и страшных событиях в жизни, сформировавших в ней несгибаемый стержень. В своих книгах Гурченко была откровенна.



«Руководство для желающих жениться». Г. Девятисильный. Владимирский академический театр драмы

Таким же честным и откровенным получился спектакль Юлии Горшениной, с которой мы вместе постигаем правду жизни этой неординарной женщины.

Еще один биографический музыкальный спектакль «Концерт с поклоном» представили заслуженная артистка РФ Марина Уланова (СПб) и аккомпаниатор Инна Андреева, посвятив его жизни и творчеству Аллы Баяновой. Это была еще одна музыкальная история от первого лица. Спектакль начинается с небольшого документального видео, когда Алла Баянова едет на свой первый концерт в России и рассуждает о том, что «из всего этого получится...». Видео обрывается, на сцену выходит Марина Уланова в образе певицы: жесты, мимика, легкий акцент и, главное, интонация, с которой продолжается рассказ. Мы становимся зрителями того самого волнующего для артистки концерта, который незаметно переходит в воспоминания о детстве, обожаемых родителях, первом выходе к

публике. А еще о войне, постоянных переездах, встречах, расставаниях и долгожданном возвращении в Россию. Однажды Алла Баянова скажет: «Я приехала (в Россию) читать вывески на русском, книги на русском, слушать Рахманинова и Чайковского, чтобы меня звали по имени-отчеству».

Марина Уланова открывает для нас Аллу Баянову и как певицу, и как человека с непростой судьбой. А ее судьба — это песни и романсы на многих языках, всегда исполненные с высочайшим профессионализмом, с душой и любовью. Так же, с любовью, исполняет песни и романсы из репертуара Баяновой Марина Уланова. В каждое произнесенное от имени своей героини слово актриса вкладывает трепетное отношение к той, что возродила жанр русского романса и распространила его по всему миру. В самом начале актриса произносит слова Аллы Баяновой: «У каждого конца есть свое начало. Начало каждого человека — это его роди-

тели». Спектакли «Наша Люся» и «Концерт с поклоном» игрались в один вечер, и эта фраза для меня стала их общей скрепой. Две выдающиеся женщины чтит своих родителей и были им благодарны всю жизнь.

Юлия Пичугина (Театр драматических импровизаций, СПб) представила биографический моноспектакль «Стенограмма любви. Мой муж — Федор Достоевский». Режиссеры Юлия Пичугина и Ольга Цветкова обратились к воспоминаниям жены писателя Анны Григорьевны и познакомили нас с Достоевским человеком: ранимым, любящим, любимым, заботливым, счастливым и несчастным.

Когда женщина по-настоящему влюблена (а именно так и было в этом случае), ей свойственно немного приукрашивать действительность, не замечать какие-то недостатки, на что-то закрывать глаза. Но если даже в воспоминаниях Анны Григорьевны образ Федора Михайловича несколько идеализирован, зрителю все равно есть чему удивиться. К тому же, воспоминания о муже, косвенно, являются воспоминаниями и о ней самой. Мы узнаем, какая женщина была рядом с гением, через что ей приходилось проходить.

Актриса выбрала доверительную интонацию. Так бывает, когда встречаются с хорошо знакомым человеком, с которым давно не виделись, накопилось много новостей, о которых хочется рассказать. Вывод из всего услышанного можно сделать только один: нелегкие 14 лет были у Анны Григорьевны рядом с ее кумиром. Не так уж и много радости она видела за эти годы, но ее смело можно назвать счастливой женщиной. Жертвовала ли она чем-то? Конечно. Жить с гением — большое испытание. Но, как известно, Господь дает по силам нашим.

Был в фестивальной афише и поэтический спектакль Марианны Семенов (Театр Монплеизр, СПб) «Цветаева: между двух миров» в постановке заслуженного артиста РФ Сергея Соловьева. Большое внешнее сходство актрисы

и Марины Цветаевой, ее портрет на сцене, который в финале Марианна Семенова с трепетом возьмет в руки, создавали впечатление, что сама Марина Ивановна здесь и сейчас повествует о своей судьбе и жизни. В такие минуты невольно поверишь в реинкарнацию.

Простенькое в мелкий цветочек темное платье, белые носочки, черные туфли, прическа «под Цветаеву». Образ женщины, незащищенной от внешних бурь и невзгод. Какой, наверное, и была Марина Цветаева. Стихи стали оберегом поэта, миром, в котором можно было прятаться от действительности. В этих стихах зарифмована жизнь с ее болью и радостью, эмоциональными взлетами и падениями. Актриса словами самой Цветаевой из поэтических, прозаических произведений и писем рассказывает о ее творческом и жизненном пути. И как органично обрамляет эту поэтическую историю музыка Александра Скрябина и церковная хоровая музыка.

Моноспектакль Георгия Десятисильного (Владимирский академический театр драмы) «Руководство для желающих жениться», поставленный Вячеславом Терещенко по А.П. Чехову, стал интерактивной точкой фестиваля. Чеховский тонкий юмор, помноженный на энергию актера, плюс активное участие зрителя в действе — вот формула яркого финала любого театрального праздника. А что еще нужно для успеха комедии? Хороший текст, незатейливый сюжет, виртуозность исполнения. Актер с присущим ему задором и легкостью выстраивает диалог со зрительницами, «строит им глазки», провоцирует и, конечно же, импровизирует, поскольку реакция представительниц прекрасного пола бывает непредсказуемой. Словом, получился искрометный театральный вечер.

Ассоль ОВСЯНИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото АННЫ ХРУСТ



«Старший сын». Сцена из спектакля

«СУДЬБЫ СПЛЕТЕНЬЯ»

«Старший сын» Кирилла Пирогова в Московском драматическом театре имени Н.В. Гоголя — случай, когда разговор о спектакле стоит начинать с его финала. Воцарившееся торжество безрассудства сбивает с толку. Под джазовый лейтмотив вместе с танцующими героями зритель перемещается на тот самый злосчастный перрон. На сцене можно разглядеть железнодорожные пути, по которым артисты, взявшись за руки, словно герои фильма Федерико Феллини «8½», отправляются в неизвестном направлении, вслед уходящим электричкам.

Режиссеру удается достичь этой атмосферы посредством ощущения от выпавшего первого снега. Полнота и выразительность возникнувшего безмолвного чувства отражена явлением природы. Этот прием был одним из основных в вапильской драматургии, что Кириллу Пирогову удалось чутко подметить. Таким образом на сце-

не определилась особенная атмосфера автора, к разработке которой Вампилов подходил с вниманием — считал ее определяющей как в драматургии, так и при постановке на театральной сцене. Потому его герои не похожи на других, а их существование обусловлено особыми обстоятельствами времени и места действия. Стихия входит в жизнь персонажей и будто бы подталкивает к тому, как жить и как чувствовать. Уникальный сценический мир «Старшего сына» сочинен таким образом, что каждый предмет является его неотъемлемой частью.

В депо-предместье герои, подобно тревожно спешащим электричкам, перемещаются из стороны в сторону в надежде найти свою верную дорогу, однако сбежать оттуда не получается. Основная сцена Театра имени Гоголя расположена в здании дореволюционной постройки и в прошлом являлась железнодорожным депо, что, безусловно, перекликается с темой уходящих поездов

в спектакле. Через боковые зрительские двери в зал забегают заплутавшие Сильва — Антон Лызо и Бусыгин — Илья Антоненко. Вслед им появляется Васенька (Александр Денисов). Он стремительно выбегает из дальних дверей и проносится через весь зал. На сцене с правой стороны заметна дверь в дом Макаарской, в центре — арка, выходящая из двора, а с левой расположен фонарный столб с проводным радиовещанием. Быт героев обозначен условно — мир вокруг них создается за счет выразительных характеров, от которых ничто не должно отвлекать, поэтому в спектакле, прежде всего, заметны артисты. Их герои — живые люди с интересными лицами — мысль может показаться наивной, даже заурядной, однако на этой сцене постановка не может остаться незаметной. На первый взгляд, обыкновенная квартира, где проживают Сарафановы, наполнена необыкновенными обстоятельствами — в одном замкнутом пространстве сталкиваются абсолютно несовместимые характеры.

Театр Гоголя на сегодняшний день нахо-

дится в периоде возрождения через осмысление пережитого. Разрозненная труппа, новые лица, определенно иная режиссура, новая группа зрителей — театр нуждается в испытаниях и проверке временем. В этом злободневном контексте большой удачей для Антона Яковлева было пригласить Кирилла Пирогова для новой постановки. Артиста и режиссера театра Мастерская Петра Фоменко безусловно отличает верность мастеру, традициям психологического театра. Нежно звучащий и объединяющий «Старший сын», трогательный и простой, оттого и трудный. Спектакль не боится наивности, его отличает жизнеутверждающее начало, неожиданно возникнувший ансамбль, чего достичь в этих обстоятельствах трудно. Режиссер озабочен тем, чтобы на сцене появились не просто характеры, а воистину хорошие люди со сложными судьбами, за жизнью которых интересно наблюдать.

В черновиках драматурга у пьесы сохранилось несколько вариантов названий: «Мир в доме Сарафановых», «Предместье», «Женщины», «Нравоучения с гитарой», но автор

Бусыгин — И. Антоненко, Сарафанов — А. Самойленко, Нина — Ю. Максютин





Бусыгин – И. Антоненко, Сильва – А. Лызо

отказался от них в пользу известного наименования, что стало определяющим и для театральной истории пьес драматурга. Вампилов будто бы нарочно выбирает в заглавии роль, которую предстоит сыграть его главному герою Бусыгину, что поистине любопытно. При всей внешней странности обстоятельств Бусыгин, дважды пытавшийся сбежать из этой семьи, оказывает большое влияние на исключительный мир, торжественно объединяя всех Сарафановых в финале. Желавший всех обмануть, Бусыгин оказывается обманут сам. Он попадает в дом, из которого не может выбраться — так сложились обстоятельства. Важно, что именно он, заблудившийся, опоздавший на электричку, далекий и посторонний человек удерживает всех рядом, и сам становится одним из Сарафановых.

Вампиловские герои необычайно человечески талантливы, поэтому их нельзя рассматривать как героев бытовой комедии. Пьеса написана не сентиментально и не плаксиво — не случайно этого драматурга называли новым Чеховым.

Илье Антоненко достается роль «старшего сына». Мешковатый дырявый свитер и кепка с острым козырьком создают впечатление хулиганское, обличая в Бусыгине природу разбойника. Нравственное преобразование этого героя — разгадка и сценическая формула для театра. Артист мастерски улавливает совершенно разные состояния героя. В сцене ночного разговора с Сарафановым становится трудно определить — стала ли обыкновенная шутка встречей двух неподдельных родственников или же это всего лишь стечение обстоятельств. Бусыгин попадает в «мир в доме Сарафановых» и уже не способен из него вырваться; он становится его частью. Актеры располагаются на авансцене, очень близко к зрителю. Подсвеченные голубоватым светом, они представляются более ирреальными, нежели действительными — а, может, и вправду встретились отец с сыном. Их разговор интимен, трогателен. Бусыгин рассказывает о матери, робко отвечает на вопросы Сарафанова (Александр Самойленко), будто бы и сам



Сарафанов — А. Самойленко, Васенька — А. Денисов

начинает верить в истинность происходящего, сбивая зрителя с толку.

Тема спектакля — безотцовщина. В этом отношении Бусьгин и Сильва близки другу другу. Темпераментно и ярко сыграл роль Сильвы Антон Лызо. Эта роль крайне сложна — актер, исполняющий ее, должен быть крайне восприимчив к каждому слову, особенно неосторожно брошенному — за ним не постоит. Лызо создает образ человека, живущего одним днем, привыкшего брать, не думая. Героя все время что-то останавливает от постыдного бегства; то он решил заняться воспитанием брата, то возникшее очарование героя Ниной, самой привлекательной девушкой, а то и во все ему предстоит скорая встреча с Макарской. Легкость смены решений, подчеркнутая вертлявостью, выразительной ломаной речью — «пере-ку-рим» — актера, убедительно раскрывает легковесность его непростого персонажа, почти неуловимого и удивительно неоднозначного — в творчестве драматурга именно Сильва ближе всего к характеру Зилова.

Александр Самойленко узнаваем больше по киноработам, а этому актеру также может быть присуща точность исполнения и чуткость восприятия и сознательности сценического существования — качества, в своем соединении, рождающие нечто крайне редкое для театральной сцены. Роль открывает артиста, артист открывает роль. Деликатно и мягко Самойленко раскрывает образ Сарафанова. Он подчеркивает нестабильность эмоционального состояния героя: от радости до негодования у него один шаг. Герой наивен, простодушен, а порой и незащищен, тем не менее, актер не лишает образа и комического начала. Он страстен и эмоционален, говоря о музыке, о даре творца-сочинителя в каждом человеке, ведь «людям нужна музыка, когда они веселятся и тоскуют». Прежде всего, Сарафанов человек талантливый и достойный, отзывчивый к миру и к людям вокруг.

Васенька Александра Денисова копирует поведение Сарафанова. Внешне абсолютно непохожие, они вдруг выбирают одинаковую позу, и когда прислоняют ладонь ко



Сильва — А. Лызо, Макарская — М. Лисовая

лбу, становится ясно — Сарафановы. Александру Денисову, выпускнику Щукинского театрального института курса Кирилла Пирогова, повезло вновь репетировать спектакль с мастером. В исполнении артиста Васенька не предстает капризным ребенком. В его характере отражено достоинство, которое умело сочетается Денисовым с наивностью восприятия. С каким неистовством он отрывает пуговицу, пришитую Макарской, и бросает ее в радиоточку, из которой чуть ранее голос Галины Тюниной, актрисы Мастерской Петра Фоменко, будто бы уже предвещал дождь со снегом в этот солнечный воскресный день. И вновь столкновение чувств с бующей стихией. Роль Васеньки стала первой большой работой в театре после выпуска, а родной дедушка Денисова, Георгий Шипунов, исполнил роль Кудимова в первой постановке «Старшего сына» в Иркутском драматическом театре им. Н.П. Охлопкова.

Макарская Марии Лисовой держит себя строго, однако и в этом образе есть скрывающаяся от всех хрупкость. Заслышав зна-

комый мотив: «Как страшно, если вдруг тебя разлюбят...» — актриса не подпевает, а в свойственной характеру ее героини манере, будто бы разговаривает с песней. В этой сцене Макарская сама над собой иронизирует, кокетливо кивает, а где-то и вовсе искренне соглашается с тем, что это про нее — «куда страшней, когда разлюбишь ты». Холодность героини полностью развеивается, когда она взбирается на карусель и с восторгом раскручивает ее. Такое странное обстоятельство — взрослая женщина, работающая в суде, счастлива забыть обо всем на свете и с детским азартом вдруг покружиться.

На этой же карусели чуть раньше встречаются Бусыгин и Нина. В этот момент герои уже оказываются связаны друг с другом возникшим между ними чувством. Им странно, что они познакомились лишь сейчас, ведь совсем скоро Нине предстоит уехать из предместья и выйти замуж. В Бусыгине она находит то, чего не встречала ни в ком другом прежде. Рядом с ним она может позволить себе быть хрупкой и неж-



Сарафанов — А. Самойленко, Нина — Ю. Максютинa, Васенька — А. Денисов

ной девушкой. В исполнении Юлии Максютинной героиня очаровывает своей непосредственностью и ребячеством. Каждую реплику она произносит с легкой улыбкой. Нина достаточно пряма, а порой и неделикатна, к чему обязывает положение хозяйки дома. На протяжении всего спектакля в ней происходит борьба — она непримирима к бегствам Васеньки, ей нелегко оставить с ним отца, который, как ребенок, не приспособлен к самостоятельной жизни. Случившееся чувство к Бусыгину и вовсе пробуждает в ней неподдельный страх, однако именно оно заставляет ее задержаться.

Любовь, возникающая на сцене с появлением Бусыгина в доме, не только зывает героя к совести, преображает Нину, умиряет Васеньку, размягчает Макарскую, но и объединяет всех под одной крышей у Сарафанова.

Внимание сосредоточено на обыкновенном и необыкновенном человеке в контексте его «нормальности» и жизненной приспособленности. Александр Хотенов в

спектакле появляется и в роли жениха Нины, и в образе прохожего. Принципиальность Кудимова в исполнении артиста доведена до предела и демонстрирует как человек, замкнувшись в собственном мире, способен не заметить, упустить нечто важное, а, может, и вовсе его разрушить. При всей внешней «нормальности» Кудимов выглядит комично, в то время как «ненормальный», то есть (не)обыкновенный Сарафанов вызывает умиление. На этом контрасте и рождается здоровый, не обличающий, юмор, присущий спектаклю.

Целительная сила «Старшего сына» заключается в точном отражении основной идеи пьесы: «человек человеку брат». Кириллу Пирогову удалось определить верную вампиловскую интонацию, заключающуюся в синтезе лирики и иронии, наивности и парадоксальности, жизненной правды и талантливой театральности.

Полина КУРАЛЁВА
 Фото Татьяны ЖДАНОВОЙ
 предоставлены театром

«НА ТИХОРЕЦКУЮ СОСТАВ ОТПРАВИТСЯ...»

«Пустые поезда» Дмитрия Данилова — небольшой сборник рассказов, где каждая история представляет собой описанное от первого лица путешествие автора на поезде по какому-либо заранее тщательно продуманному и спланированному маршруту. Их особенностью автор называет свою любовь к тупиковым железнодорожным веткам и паровозам. Это значит, что целью такого путешествия всегда является не стремление оказаться в точке Б, а сам путь. Тот самый пункт «Б» или конечная точка назначения — это всегда какая-то далекая и пустынная станция, городок, вокзал, с которого поезда отправляются редко, пассажиров крайне мало, а интервалы движения поездов очень большие, вроде Алексина, Осташкова, Черусти, Нахабино, Тихорецка, Тейково... Путешест-

вие как особое удовольствие от процесса перемещения в пространстве, как важная смыслообразующая русская философская идея. Ведь широка страна моя родная, и это, пожалуй, самое главное и самое неоспоримое ее свойство.

Режиссер Алексей Золотовицкий берется за, казалось бы, странный для сцены материал с явным азартом и желанием передать зрителю особенный, как нынче модно говорить, вайб книги Данилова. Вайб этот — традиционная русская медитация: смотреть из окна поезда на проплывающие мимо поля и леса, думать о вечном, погружаться мыслями в те бескрайние глубины русской души и подсознания, куда нет доступа в типичном городском ежедневном цейтноте. Цикл путевых очерков с виду достаточно однообразен для построения на сцене остросюжетно-

«Пустые поезда». Сцена из спектакля





«Пустые поезда». Сцена из спектакля. На первом плане — В. Тимашков

го роуд-муви — каждое путешествие показано очень похожим на предыдущее: ранним утром герой едет на такси к вокзалу, а потом подробно описывает вагон, пассажиров, пейзаж за окном. Режиссер для своего спектакля берет едва ли треть фактического материала, однако же работает с каждым очерком скрупулезно и подробно. Ему важнее не показать целостную картину, весь сюжет, которого, собственно, нет ни в книге, ни в спектакле, а дать возможность почувствовать нечто неуловимое, щемящее душу, невыразимое словами, что наполняет книгу Данилова.

На малой сцене под крышей РАМТа огромный вагон электрички воссоздан в натуральную величину в продольном разрезе. Оттого, что он такой большой, а сцена маленькая, кажется, что из сценического пространства выдавили воздух, создав тем самым атмосферу душной летней электрички. Ближе к финалу мы увидим технические чудеса (работа художника Софии Егоровой): огромный вагон окажется еще и вращающейся декораци-

ей, способной поворачиваться к зрителю разными своими частями, по ходу изменяя место действия за несколько секунд и возвращая обратно. Зрителю принудительно меняют оптику, заставляя рассмотреть этот вагон — метафору поезда не только с внутренней стороны, с точки зрения пассажира, но и с внешней. Декорация дополняется постоянно работающим видеорядом, проецирующимся на окна. Визуальный образ настоящего российского флага здесь передан видеохудожником Екатериной Чебышевой абсолютно точно. На протяжении всего спектакля за окном мелькает нарезка разнообразных видеофрагментов, но они сливаются в общую картинку. Серая полоса — бесконечное хмурое небо, черная полоса — бесконечно тянущийся голый лес, белая полоса — извечный снег. Серо-черно-белый, как вся наша жизнь.

Внешняя гиперреалистичность оформления спектакля — макет вагона, костюмы, реквизит — все это играет на контрасте с общей метафоричностью повест-

вования, определенной замедленной манерой существования актеров на сцене, в некоторых сценах доходящей до рапига. С самого первого мгновения на сцене появляется альтер эго писателя Данилова — актер Виталий Тимашков. Он даже внешне ужасно похож на Данилова: мужчина средних лет, в кедах, джинсовке и такой же типичной полосатой кофте, в какой любит появляться на публике сам Дмитрий. Помимо него на сцене еще пятеро: две девушки-проводницы в фирменной форме РЖД — Александра Аронс и Диана Морозова (в очередь с ней играет Дарья Семёнова) и трое «типичных мужиков», которыми наполнена любая пригородная электричка: бородатый пареныхипстер (Максим Заболотный), интеллигентного вида дядька средних лет (Сергей Чудаков), полновато-неспортивный добродушный мужчина с грустными глазами (Алексей Гладков). По ходу действия каждый из актеров примеряет на себя паруртройку образов других персонажей, хоть и не меняясь до неузнаваемости, но все

же внося определенную краску в эту внешне однообразную сюжетную ситуацию.

Так, Максим Заболотный превращается в Николая II в эпизоде о путешествии «Псков-Дно»: именно на станции «Дно» последний русский император подписал отречение от престола. Алексей Гладков становится начальником станции и полицейским. А в одном из эпизодов практически все они напоминают до боли узнаваемых торгашей, наперебой предлагающих тигровый пластырь, универсальный клей и прочую дребедень, которую нередко продают в электричках.

Медитативное путешествие главного героя то и дело перемежается музыкальными вставками-номераами, где все герои исполняют созвучные моменты песни, хотя временами режиссерский выбор этих композиций совсем неочевиден. В спектакле немало специфического авторского юмора, который сложно улавливается между строк теми, кто не читал первоисточник. Хотя есть и моменты, которые нарочито выпячены. Например, шутка про единст-

А. Гладков, М. Заболотный





«Пустые поезда». Сцена из спектакля

венный банкомат на вокзале, который принадлежит ВТБ. В данном случае она контекстуальна и понятна постоянным зрителям РАМТа, чьим партнером и спонсором является как раз вышеупомянутый банк.

В целом же, лишенная единой сюжетной линии, эта история распадается на фрагменты в буквальном и в переносном смысле. В одной из сцен главного героя, пассажира электрички Тимашкова, «разбирают» на фотоколлаж остальные актеры — одновременно подносят к его лицу телефоны и делают скриншоты-фотографии. И в этом также отражается визуальная метафора всей истории: наша жизнь и есть лишь набор отдельных эпизодов, путешествий, вспышек-воспоминаний. Мы — лишь осколки реальности, собранные вместе неведомой силой. Что же касается спектакля, такую фрагментарность можно назвать скорее его слабой стороной. Ведь история, описанная Даниловым, на самом деле — глубоко личная исповедь и прощание с матерью, которой и посвящен сборник очерков. Ав-

тор рассказывает о светлом образе мамы, их совместных путешествиях в санаторий СТД «Щельково» под Кинешмой, на море в Абхазию. Все сюжеты объединены тогда только зарождавшейся любовью Дмитрия Данилова к поездам, ведь с мамой они ездили исключительно по железной дороге.

Реплика героини чеховской пьесы: «О, мое детство, чистота моя!» переосмысливается в веке XXI мужчиной средних лет, наделенным даром художественного слова. История о маме, умирающей в ковидном госпитале в то время, как герой едет по всем этим странным маршрутам без смысла и цели, могла бы стать той центробежной силой, тем важным смысловым центром, который сумел бы удержать спектакль от «расползания по швам», но почему-то не стала.

Заявив еще в самом начале действия сюжетную линию с мамой, герой обрывает рассказ где-то на середине и не вспоминает до конца спектакля, как будто для него это не важный, а такой же рядовой мо-



«Пустые поезда». Сцена из спектакля

мент. Зритель, в отличие от читателя, так и не узнает о том, что мама его умерла в госпитале, пока он был в очередной поездке. Лишь ближе к финалу появляется воспоминание о ключевом эпизоде: будучи ребенком 7–8 лет, герой чуть не отстал от поезда на платформе города Гагры, куда они вышли с мамой купить что-нибудь вкусенького, а поезд тронулся раньше запланированного времени. И вот это воспоминание об уходящем вдаль поезде, бешеной гонке и удачном запрыгивании в последнюю дверь последнего вагона... Оказавшись на той самой платформе много лет спустя, герой Виталия Тимашкова проживает этот волнующий эпизод вновь. Кульминационная сцена оказывается смазанной, вытесненной на периферию, возможно, по причине того, что инсценировку режиссер делал сам, не обращаясь к помощи автора, который является и современным драматургом, а значит, смог бы точнее адаптировать текст для сцены самостоятельно.

Спектакль «Пустые поезда» получил в меру психоделическим и медитативным, созвучным с жанром книги, на которой он основан, — «медитативным туризмом». Только в данном случае это, скорее, «медитативный театр». Режиссер Алексей Золотовицкий сумел мастерски передать атмосферу путешествия по глубинке в России на поезде, задействовав при этом все имеющиеся в арсенале современного театра инструменты. Получилось очень внятное высказывание о самосознании или, скорее, самоощущении современной России и ее жителей, где огромные расстояния — и наше богатство, и наше проклятье.

Анастасия ИЛЬИНА

Фото предоставлены пресс-службой РАМТа

ЧАЙКА С ПРОДОЛЖЕНИЕМ

«Чайка» А.П. Чехова, к которой с завидным постоянством обращаются режиссеры во всем мире, до сих пор остается текстом, позволяющим проявлять богатство интерпретаций и трактовок. Литературный первоисточник время от времени будоражит умы и фантазии следующих поколений писателей, иногда пописывающих, а иногда дописывающих и переписывающих. Режиссер Константин Богомолов, в чьей театрографии встреча с чеховской комедией случалась не единожды, решил в своей новой работе сделать из четырехактной пьесы пятиактовку, назвав ее «Чайка с продолжением». Название интригующее и в контексте сегодняшнего рынка товарно-денежных отношений напоминает встречающиеся в интернет-про-

странстве объявления об услугах с продолжением или окончанием. Афиша тоже следует трендам, на ней изображен некто в рубашке и комбинезоне, вместо человеческой головы — морда чайки. Одним словом: квадробер. Но все это обман и наша собственная испорченность. Сам спектакль об ином.

Кажется, что вневременным героям Чехова, которых отправляют то в далекое будущее, то оставляют в теперешнем настоящем, совершенно не чуждо оказаться в любом периоде. К примеру, на девяносто лет вперед с момента публикации пьесы, в 1986 году. Возможно, для зрителей не особо хорошо знакомых с событиями прошлого, ориентиром при просмотре спектакля Богомолова станет информация о том, что именно тогда на советские экраны вышли фильмы

«Чайка с продолжением». Аркадина — Е. Базыкина





Дорн — А. Фомин, Треплев — С. Городничий

«Легко ли быть молодым?», «Курьер», а главным потрясением года стала авария на Чернобыльской АЭС. Первый титр в спектакле указывает точную дату происходящего на сцене: июнь 1986.

Пространство, созданное художником-постановщиком Ларисой Ломакиной, напоминает одновременно интерьеры загородной дачи Сорина и закулисных помещений какого-то театра. В центре сгруппированы стулья, за витражом находятся предметы мебели, велосипед. Большой упор в дальнейшем, как и всегда, будет сделан на проекцию видео с камер, стоящих в зрительном зале, и периодическое использование медиа — фрагментов музыкальных клипов, телепередач и кино.

Спектакль, как и полагается, начинается с диалога Маши и Медведенко, ро-

ли которых исполняют Дарья Жовнер и Никита Лукин. Не отягощенный интеллектом, но демонстрирующий довольно неплохие физические данные, Семен Семеныч, решив пойти по стопам отца, работает учителем НВП и труда, получая пятьдесят три рубля в месяц. В очередной раз подбивая клинья к Маше и встретившись с ее индифферентизмом, он обращает внимание на висящий поодаль листок — подобие афиши с информацией о предстоящем спектакле Треплева. Пьеса «Мировая душа после конца» обещает стать посвящением Генриху Сапгиру. О том, кто такой Сапгир, Медведенко, конечно же, не знает.

Во время последних приготовлений перед показом спектакля Треплева публике, Костя обменивается дежурными фразами с дядей. Не без внимания оста-



«Чайка с продолжением». Сцена из спектакля

ется фигура Заречной, которую все так же не пускают родители, на что Сорин довольно точно подмечает: через тернии к звездам. Роль Петра Николаевича исполняет Кирилл Трубецкой. В актере вроде бы и нет ничего общего с престарелым чудачком, которому и в шестьдесят хочется пожить. Но вместе с тем задумываешься, что именно брат Аркадиной в этой пьесе мог бы стать иллюстрацией того, как тихо, незаметно и спокойно мог бы прожить Треплев. Готовый типаж средненького сценариста, сидящего в ЦДЛ в замшевом пиджаке и неспешно курящего «Мальборо» за ничем не обаявающей беседой.

Сравнение старого театра с новым звучит в спектакле через противопоставление фамилиям Товстоногов, Гонча-

ров, Ефремов, фамилии Юхананов, на тот момент выпускника режиссерского факультета ГИТИСа. Именно на его спектакль однажды Костя решил сводить свою приму-мать, не ожидая, что она еще месяц будет оправляться от увиденного. В то время, как для него самого столпы и мэтры отечественной режиссуры это то, что «было, было, было, но прошло».

И вот тут-то мы и подходим к способу решения проблемы по-чеховски: нужны новые формы. Треплеву претит общество тех, кто давно добился успеха и популярности. Путь юного писателя сложен и тернист. Из ВГИКа его выгнали по причине того, что своего мастера, Наумова, он довел до предынфарктного состояния, порекомендовав завязывать с



Тригорин — Д. Куличков, Аркадина — Е. Базыкина

кино. А если бы кто-то увидел еще и паспорт непризнанного гения, то узнал, что настоящая фамилия нашего героя — Ширинкин. Фамилия, к слову, по отцу, режиссеру. Одним словом, тридцать три несчастья, не говоря пока даже о безответной любви к Нине.

Дважды в спектакле проигрывают сцену, в которой Аркадина и компания обсуждают между собой события из мира театра и кино. Сначала они делают это при закрытом занавесе, мы можем лишь слышать их разговор. Затем все то же самое повторяется, но уже при открытых кулисах импровизированного дачного театра. Из содержания реплик понятно, что эти люди не щадят никого и ничего. Так, например, об одном из только вышедших на экраны фильмов говорит-

ся, что он о «трех алкашах, летающих по космосу в консервной банке». А Ирина Николаевна справляется, не задержалась ли она к началу представления по причине того, что отвечала на телефонный звонок Ефремова, уговаривавшего ее идти во МХАТ.

Монолог Заречной, который произносит актриса Елена Степанян, как оказалось, не звучит во временной раме спектакля по-декадентски, в отрыве от реальности. С конца апреля, даты аварии на Чернобыле, по июнь прошло всего ничего, люди только начали ощущать на себе последствия выброса радиации, а в тексте, написанном Костей, это молниеносно нашло свое отражение: «Все жизни, совершив печальный круг, угасли, в результате страшной ядерной ка-

тастрофы. На Земле не осталось ни одного живого существа. Слой ядерного пепла закрывает небо, не давая пробиться солнечным лучам... Опустели города и села, на детских площадках не слышно детского смеха, не раздастся лай собак, гудение поездов... Тела живых существ исчезли в пламени ядерного взрыва». Реакция про запахи серы и забота о докторе, снявшем шляпу перед дьяволом, не заставляют себя ждать. Костя резко обрывает действие, сначала на повышенных тонах посылая в адрес Нины: «Уходите!», а затем, менее уверенно, но все то же в сторону оставшихся. Услышанное сочинение, как оказалось, отозвалось в Шамраеве, вспомнившем своего приятеля-ликвидатора, вернувшегося из зоны отчуждения без волос. Даже Тригорин, которому по статусу полагается держать нейтралитет, находит подходящие ситуации слова из Окуджавы: «Каждый пишет, как он слышит». Обсуждение написанного Треплевым, который, как мы помним, по папскому Ширилкину, рождает еще один важный вывод. Здесь не только о Чернобыле, а может и не столько о нем, сколько о возможных последствиях холодной войны. Достаточно вспомнить содержание фильма Константина Лопушанского «Письма мертвого человека», о котором говорит Сорин. Для Аркадиной и это произведение, написанное Германом с соавторами, такое же «графоманище». Ее, конечно же, звали сниматься в эту картину, однако перспектива постоянно находиться в кадре в противогазе отклика в актрисе не вызвала.

По-новому удается посмотреть в спектакле на фигуру Дорна в исполнении Андрея Фомина. Тот факт, что Евгений Сергеевич в свое время был первым любовником всех местных дам, обычно затмевает не менее важную деталь его биографии, которой в спектакле уделено большее внимание, а именно, акушерской деятельности. Аркадина считает его лучшим специалистом в

Москве, о чем свидетельствует ее рассказ о появлении на свет сына: «Я когда рожала Костю, выяснилось, что он как-то неправильно лежит, он обмотался. И вот, если бы не Евгений Сергеевич, может, и не было бы, прости Господи, этого спектакля». Парадоксально, а ведь именно Дорн в четвертом акте пьесы первый видит тело убитого себя Треплева. И в этой «Чайке с продолжением» именно доктор выводит все в том же четвертом акте бунтаря Ширилкина на долгий и продолжительный монолог. Нет, по форме это беседа двух действующих лиц, а по содержанию все-таки программная речь одного человека. Зазвучит она спустя два года, в сентябре 1988-го.

К этому моменту стремительно будет развиваться не только история страны, но также многое изменится в жизни обитателей деревенского дома. Маша станет более прагматична, начнет учить иврит и думать о репатриации с мужем и ребенком. Сорина станут мучить боли, облегчить которые смогут лишь уколы морфия. Кое-что можно будет узнать и о жизни Нины. Ее мачеха, на которой отец женился после умершей от рака жены, утонула, будучи пьяной, год назад. Сама же Заречная поехала в Свердловск, оттуда отправилась работать режиссером в Нижний Тагил, там сошлась с главным режиссером и, наконец, начала получать роли, хотя изначально планировала ехать учиться во ВГИК, собиралась жить в Свиблово, трудиться в Союзпечати и познакомиться при содействии Тригорина с Абдуловым, чтобы тот подготовил ее к поступлению.

Большую часть спектакля мы видим, что Нину мало кто воспринимает всерьез. Да и она сама будто бы до конца не может понять, чего именно ей хочется. В первый раз, пытаясь поддержать беседу с Аркадиной, Заречная говорит о своем увлечении поэзией и начинает читать «Первый лед» Вознесенского. Со-

бравшаяся в зале театра публика живо реагирует на это приступом смеха, а Аркадина перехватывает внимание, декламируя стихотворение «Монолог Мерлин Монро», посвященное поэтом непосредственно ей.

Безусловно, фокус внимания в спектакле во многом сосредоточен на Аркадине. И связано это не только с тем, что умудренную опытом артистку играет двадцатичетырехлетняя Елизавета Базыкина. В истории современного театра уже встречались молодые Аркадина и Тригорин. Любопытно, что мысли, транслируемые героиней, не зависят от возраста, а скорее, говорят об опыте. Вот, к примеру, известная сцена, открывающая второе действие пьесы, в которой Ирина Николаевна просит сравнить ее с Машей, походит здесь на реплики Сусанны из еще одного фильма, снятого на заре перестройки. Вместо аутотренинга звучит совет о том, что мужчины не любят страдающих женщин, предпочитая им стержь, победительниц или равнодушных. Свои умозаключения она подкрепляет историей из времен учебы в Щуке. Случайно в коридоре, будучи восемнадцатилетней студенткой, она столкнулась с семидесятипятилетним педагогом по сценической речи, которая дала ей важный урок на всю жизнь: несмотря ни на что, нужно помнить о том, что вы — актриса.

В спектакле нередко можно столкнуться с явлением, когда те или иные фрагменты текста перепоручены, в том числе внесценическим персонажам. О степени успеха Тригорина мы можем судить по тому факту, что он побывал на интервью у звездного ведущего Урмаса Отта, пик популярности которого также пришелся на 80-е и чье «Телевизионное знакомство» впервые вышло на экраны именно в 1986-м. Это интервью отчасти повторяет беседу Тригорина с Ниной, в которой один восторгается, другой скромничает.

В разговоре Бориса Алексеевича и Заречной поднимается один, весьма важный вопрос, к которому фактически Богомолов вернет нас снова в том самом, сочиненном им «продолжении». Звучит он следующим образом: «Я слышала, что актеры используют свой опыт, чтобы играть. Правильно? А вот писатель, вот вы. Вы тоже пишете о том, что пережили?»

Именно пережитая трагедия, связанная с гибелью сына, подтолкнет Аркадину на то, чтобы дать согласие участвовать в фильме «Забвение» режиссера Велимира Касимова. Финальные сцены в «Чайке с продолжением» решены в виде съемки интервью для кинопанорамы. В кадре — Аркадина, Касимов и уже всем известный Эльдар Рязанов. Задающий вопросы ведущий, кажется, не до конца понимает, зачем известная актриса, в чьей фильмографии были работы с Тарковским, Климовым и Данелией, внезапно переключилась на режиссера-дилетанта. Точнее сказать дебиота. Ответ будто бы звучит для того самого вопроса, который несколько лет назад задавала Нина, о личном опыте и страданиях. Вот, что говорит сама Аркадина: «Это очень-очень личное высказывание. Очень нервное, болезненное, но настоящее. Я благодарна жизни за то, что знаю, о чем играть. Нет художника без горя, без страданий, без трагического опыта. Конечно, то, что произошло со мной — это ад для человека, но счастье для актрисы».

Жертву, принесенную сыном, лишившему себя жизни, мать переплавляет в роль. Сын и роль сливаются воедино. Теперь и то и другое — это ее счастье, боль, страдание и искупление. Съемка окончена, а вместе с ней и спектакль. Звучит «Плачет девочка в автомате...».

Дмитрий КИРИЧЕНКО

Фото с официального сайта театра

ЧТОБЫ ЛЮДИ ЧУВСТВОВАЛИ ДРУГ ДРУГА

Когда общаешься в рабочем процессе, обсуждая пьесу или уточняя факты истории театра, невольно забываешь, что говоришь с настоящим Мастером сцены. В его глазах тонкая ирония мудрого человека, который знает жизнь и философски к ней относится. Для него служение театру — не красивые слова, а ежедневный труд. Сцена для Мастера — это и дар, и судьба, и испытание, и откровение, и счастье!

С радостью представляю вам моего собеседника. Заслуженный артист РФ, режиссер-постановщик, театральный педагог, актер Мурманского областного драматического театра Александр Александрович Водопьянов. Почти сорок лет служит на мурманской сцене, сыграл около ста ролей, поставил больше двад-

цати спектаклей, подготовил несколько поколений артистов. В декабре 2024 г. был награжден орденом «За заслуги в культуре и искусстве».

— Александр Александрович, расскажите, как начался ваш путь актера? Как вы попали в Мурманский драмтеатр?

— Я вспоминаю старый Дом культуры в городе Кола (в нем сейчас магазин) и первый спектакль. Сказка. Я играл филина, стоял на пеньке. У меня была коричневая курточка. Потом был Дом пионеров, и руководитель театрального кружка Шахматова поставила спектакль «Фрегат “Паллада”», с ним мы выступили на телевидении, оно только зарождалось в Мурманске.

Когда пришло время выбирать профессию, друг настойчиво подталкивал вме-

«Рок-н-ролл на закате». Он — А. Водопьянов, Она — Е. Царёва. Фото А. Микулина





«Папа. Адажио». Андрэ — А. Водопьянов. Фото А. Микулина

сте идти в артисты. И сам ушел... в геологи. А я поступил в студию при Мурманском областном драматическом театре осенью 1964 г. Тогда в Мурманск приехали Олег Табаков и Нина Дорошина со спектаклем «В день свадьбы». Я играл на одной сцене с Табаковым: он — парня Ваську, который напивался на свадьбе в знак протеста, а я должен был ему подливать. Главный режиссер Василий Васильевич Киселев в труппу взял тогда не меня, а другого актера. А я поступил в Ленинградский институт театра, музыки и кино имени А.Н. Островского. Курс набирали три мастера: Вивьен, Меркурьев и Зон. Я попал к Леониду Сергеевичу Вивьену. К сожалению, он летом 1966 ушел из жизни и наш курс взяла Нина Михайловна Микеладзе.

По окончанию института мой сокурсник сговорил меня в Рязанский ТЮЗ к режиссеру Борису Абрамовичу Наравцевичу. Когда он отправился работать в

Горький, я уехал с ним на 12 лет. Потом судьба снова позвала меня, на этот раз в Грузию (жена была из Грузии), и шесть лет я играл в труппе Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А.С. Грибоедова.

В 1987 г. вернулся на родину, и Василий Васильевич Киселев принял меня в труппу Мурманского областного драмтеатра, ввел в свою сказку «Ищи ветра в поле» и спектакль малой сцены «Царствие земное».

— *А как первый раз предложили вам поставить спектакль?*

— Режиссер Феликс Григорьевич Григорян меня в репертуаре мало занимал, и у меня был эксперимент в пединституте — «театр на физмате». Команда студентов большая. Аудитория, которую нам дали, была холодной, грязной, разваленной, в нее никто входить не хотел, не то, чтобы заниматься. Мы построили сцену, сте-



«Ищи ветра в поле». Слуга — Г. Плебов, Барин — А. Водопьянов. Фото А. Микулина

клом шлифовали, окна отремонтировали, сделали амфитеатр, нашли прожектора, занавес. Стали играть.

— *К слову, эта аудитория до сих пор существует в том виде, в котором вы ее сделали.*

— В 1997 г. в Мурманский драмтеатр пришел режиссер Султан Назирович Абдиев, и я пригласил его посмотреть студенческий спектакль, после чего он и предложил мне поставить сказку в нашем театре.

— *Вы специалист по фехтованию и неизменный постановщик боев и трюков в спектаклях театра. Расскажите про это.*

— В Рязанском ТЮЗе все сцендвижение делал Андрей Борисович Дрознин, а для фехтования приглашали мастера спорта. Случилось, что нужно было ставить сцену боя. Андрей Борисович говорит мастеру: «Я фехтованием не занимаюсь, так что ставь бой». А тот отвечает: «Я постановками не занимаюсь». Повернулись ко мне: «Ну что, давай!» И я сделал бои в

спектакле «Три мушкетера». Следующая постановка случилась в оперном спектакле «Обручение в монастыре» Сергея Прокофьева. В партии героя был кусок музыки, который обычно вырезали, оперные драться не любили. Но главную роль играл заслуженный артист РСФСР Игорь Леонидович Беринов, и он хотел фехтовать. Я в это время служил в армии в Горьком. Мне давали отдельную увольнительную, приходил в солдатской форме в оперный театр, и мы работали. Беринов дрался с желанием! Когда есть желание, можно сделать. А когда начинается «я боюсь шпагу, да тут пускай он мимо колет», ничего не получится...

— *Подождите, а шпаги в театре разве не защищенные?*

— Как не защищай, но она же железная, да и защищенные шпаги тоже ломаются. Именно поэтому фехтованию учатся на последних курсах, когда артист уже получил все навыки сцендвижения.



«Девятый выпуск». Оболенский Андрей Филиппович, инспектор в Лицее — А. Водопьянов. Фото В. Елисова

— *Я была уверена, что в постановочном бое опасно быть не может.*

— Когда бой делают безопасным, без слез смотреть невозможно. Важно, чтобы на сцене был бой — диалог, а не фокусы. Если колешь, то так, чтобы зритель вскрикивал. Мы с Лешей Шулиным дрались в спектакле «Елизавета Английская» Фердинанда Брукнера (в Мурманском драмтеатре). Один раз чуть полоснуло на выездном спектакле в Североморске: я недоприсел, он недомахал. Просто волосы немного тряхануло, но зрительный зал ахнул. Видит зритель, все видит. Ощущение драки должно быть у зрителя, а когда ощущение танца с саблями, это другой жанр.

— *Родители видели вас на сцене?*

— Вот тот спектакль, где я играл филина: «Ух, ух, ух, с неба летит пух»... В памяти осталось: пенек, на котором стою, и отец сидит прямо передо мной. Был полный зрительный зал, а я видел только его.

Ощущение, что зал пустой, больше никого нет. Я видел только отца.

— *Так был важен отец в вашей жизни?*

— Да. А потом отец пришел смотреть уже в театр «Камешки на ладони» по книге Владимира Солоухина. Я играл Ивана Бесавкина, предателя. По действию меня прижимают к стенке, и я хихикал, как будто подыгрываю, уверяя, что я не такой. И вот на это хихиканье отец сказал, что я не выдержал образа. Я возмутился, пытался ему объяснить, для чего это делал. Но себе все-таки отметочку поставил, что не сыграл, а захихикал, не подал изнутри ту трагичность, из-за чего все случилось. Не смех, а гримаса должна быть. Прав был отец. Он приезжал в Рязань, где я играл Иванушку в «Коньке-горбунке» П.П. Ершова, долго разговаривал с директором, оба были фронтовиками. Отцу было важно, что я делаю, какой смысл вкладываю. Я ему все вырезки из газет присылал.

— *Расскажите о вашем мастере.*



«Очень простая история». Алексей — А. Кинк, Хозяин — А. Водопьянов. Фото О. Филонка

— Это Сергей Михайлович Леонтьев, своей увлеченностью фехтованием я обязан ему. Народный артист, работает в Рязанском театре драмы, лауреат премии «Золотая Маска» (2023). Ему уже семьдесят лет. Он остался тем самым первым учителем, который открывал азы профессии. Этот человек долго-долго шел со мной рядом. Я играл, ощущая его замечания.

В Рязани играл Петю Трофимова в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» и вдруг понимаю, что спектакль другим ощущается. Леонтьев подошел ко мне и сказал: «Вот сегодня ты сыграл спектакль». А я так думаю: «Ничего себе! Это, значит, сколько времени я дурака-то валял». Стал анализировать, что же я такого сделал; с чего начинать, чтобы снова прийти к такому результату? Нельзя повторяться, нельзя идти заново тем же путем.

Еще был случай. Я в Тбилиси работал. Гизо Жордания, наш главный режиссер,

ставил спектакль «Рядовые» Алексея Дударева, я играл Соляника, который умирает. Сцена разведена. Текст помню. Партнеры всё знают. Ничего сложного. Но... надо же умереть. Режиссер говорит: «Поверни ружье дулом в землю, и как на костыле...» А я думаю, как сыграть-то?.. И вдруг я вспоминаю Леонтьева и представляю себе, как бы он сыграл эту сцену. Я, можно сказать, повторил то, что он сыграл в моей голове. Учитель должен быть такой, которому поверил, и он помогает тебе творить.

— *А кто из актеров оставил глубокое впечатление?*

— До сих пор очень хорошо помню великий спектакль Георгия Товстоногова «История лошади» с Евгением Лебедевым. Его этюды — это школа работы со зрителем. Не рожи корчить, а работать со зрительским воображением. Лебедев на встрече с актерами показывал, например, этюд рыбака. Когда крючок за-

цепился за что-то, надо в воду лезть, она холодная. Артист начинает закатывать кальсоны. Люди думали, что он в трусах, а актер сыграл в кальсонах. И по мере того, как он их закатывает, в зале набирает обороты смех. Нужно понимать, что видит в своем воображении зритель.

Юрий Толубеев. «На дне» М. Горького в Александринке. Мощные декорации: двор натуральный, внизу здания подвальная стена, а в ней есть небольшое окошечко. В этом окошечке сидит Бубнов-Толубеев и смотрит. На сцене происходят бурные события, а ты все время смотришь на Толубеева. Но он же просто глядит, просто живет в этом окошечке. Вот что это такое? Откуда? Бывает, выходит актер и молчит, а притягивает зрителя. А другой говорит-говорит и... ничего. Пустота какая-то. Это или есть, или нет.

— *Что вы не терпите в людях?*

— Предательство — в мелочи ли, в большом ли — это сразу отталкивает. Для меня человек закрывается, его нет... А так... Люди все живые, у всех свои причуды.

— *От современного театра сейчас требуют не только спектакли, но и развлекательные программы, концерты. Может актера не хватить на настоящие роли за сиюминутной работой? Энергия актерская конечна?*

— Актера нельзя эксплуатировать бесконечно, выжимать одно и то же из человека. Все концертные программы тоже отнимают энергию. Если человек выходит на сцену, он должен включаться в работу; если включается, значит, тратится; если тратится на ерунду, кажется, что и в спектакле можно все также быстро сделать. Формируется штамп в голове, и работа становится просто моторной: громче, звонче, веселее. А самое главное — преодолеть то, что не получается. Когда начинаешь работать над спектаклем, будто отправляешься в дальнее путешествие, куда никогда не ходил. Снарядился, все собрал, местность изучил. На карте же не указано: здесь ступать нельзя... Нужно везде са-



«Елизавета Английская». Елизавета Английская — А. Журавлёва, Бэкон — А. Водопьянов. Фото Ю. Левина

тому пройти, все камни, буреломы, препятствия. Так и в спектакле, надо пробовать действие своим физическим телом, проживать, искать. А времени нет. В Мурманске в два месяца укладываемся, в Санкт-Петербурге полгода, в Москве еще больше... Мы сейчас работаем в других рамках, в других условиях. И до конца включиться не всегда получается за отведенное время: бывает, что к премьере еще не все прожито.

— *В 2024 г. в Мурманском драмтеатре был театральный критик, ректор Российского института театрального искусства Григорий Анатольевич Заславский. Он высоко оце-*



«Макбет». Макбет – А. Водопьянов, все остальные герои – П. Бугаев. Фото Ю. Левина

нил постановку и вашу работу в спектакле «Папа. Адажио» Флориана Зеллера. Расскажите, пожалуйста, о ней.

— Мне о самом спектакле судить трудно. Я в спектакле живу в своем мире, делаю изнутри. Очень хотел сыграть, ведь роль равна королю Лиру; то же самое по работе, по внутренним затратам.

— Как вы выходите из роли?

— Тяжелая работа окончилась. Пока играешь спектакль, не ощущаешь, что ты устал, или больше не можешь, сил не хватает... А после спектакля уже... физически бывает тяжело, нагрузка большая.

— Как со своими учениками на сцене играет?

— Ученикам хочется помочь, реплику подать так, чтоб им удобно стало. Бы-

ло очень приятно, когда в «Девятом выпуске» Елены Исаевой Коля Глухов провалился. Я получаю удовольствие, когда он не теряется. Если поверит тебе, будет выкладываться. Скажешь ему: надо вниз головой упасть на пол, и он упадет.

Николай Глухов о своем мастере говорит с огромной теплотой и уважением: «Наверное, было очень сложно в зажатом парне, каким я был в юности, найти актера, Сан Санычу это удалось. Он вытащил из моей скорлупы, глухого футляра, актерскую сущность. Благодаря ему — я на сцене! И мне до сих пор очень важно его мнение об актерском мастерстве, о культуре. Он имеет для меня непререкаемый авторитет».

— Как складываются отношения со временем? Что для вас время?

— Оно в наших поступках. Может замедляться, может ускоряться, а может быть просто провалом.

— Театр вечен?

— Когда ты сидишь в зале рядом с другими людьми, и они переживают так же, как и ты, проблемы человеческие становятся ясными, потому что становятся общими. И ты вместе с другими мучаешься этими вопросами. Вместе в зале, а не один дома в тапочках. Начался спектакль, и ты окунулся в другой мир, да не один, а с большим количеством людей. Вместе дышишь, смеешься и плачешь. Пока будет у людей желание смеяться и плакать вместе, будет и театр. Когда люди станут все одинокие, станут требовать «меня не трогайте», тогда и театр не нужен будет. Обязательно нужно делиться. Табаков говорил, что театру нужны не стулья и кресла, а лавки, чтобы люди сидели друг с другом, касаясь локтем, плечом, чувствовали друг друга, переживали вместе. Вместе!

Наталья МЕНДЕЛЮК

ВОЛЖАНКА

Наталья Петровна Савченко родилась на Волге. Должно быть, эта река с течением то бурным, то плавным, необыкновенной широты и вольного простора наградила ту, что появилась на ее берегах, сильным характером, страстностью, большой любовью. Ей присущ тот иконописный лик волжанки, что запечатлен с удивительной прозрачностью в произведениях К.С. Петрова-Водкина.

Быть актрисой Наталья мечтала с детства, но из родительского дома в дом театральный попала, пройдя коридором юридического института, еще больше утвердившись в том, что театр — ее жизнь. Яркая, энергичная, певучая, умная, она с блеском окончила Горьковское театральное училище. Выбор пути был широк. Сначала судьба назначила ей

Ленинград и Театр Ленсовета, а любовь привела в Тулу, к одному из замечательнейших режиссеров — Рафаилу Павловичу Рахлину, создавшему в городе оружейников образцовую труппу уникальных артистов, в которую в 1978 году легко вошла и Наталья Савченко.

«Я чувствую свою силу, когда выхожу на сцену», — сказала как-то в одном интервью актриса. В этом абсолютная правда! Иначе как прожить сотню судеб самых разных времен и народов, если нет вдохновляющей силы. Все образы женщин, которых играет Наталья Савченко, пронизаны ее энергией и любовью: Герда («Почем фунт лиха» Г. Бакланова, 1985), королева Елизавета Английская («А дождь себе льет и льет» Е. Поддубной, 1994), Анна («Быть или не быть» У. Гибсона, 1998), Жозефина («Корси-

Наталья Савченко. 2024. Фото П. Ермолаевой





«А дождь себе
льет и льет...»
В роли Елизаветы.
1994

канка» И. Губача, 2003), Графиня («Пиковая дама» А.С. Пушкина, 2024). Творческий союз, возникший с актером и режиссером Д.А. Красновым, на долгие годы ставшим ее другом, соратником, единомышленником, привнес в работы актрисы новые яркие краски: королева Элинора («Аквитанская львица» Д. Голдмена, 2012), Виолетта («Винная комедия» Р. Ламере, 2015; за эту роль ей присвоили звание «Актриса России» на фестивале в Тамбове в 2017 году), Эльза («Земля Эльзы» Я. Пулинович, 2018; диплом «Лучшая женская роль» на фестивале «Старейшие театры России» в Калуге в 2019 году), Софья Толстая («Толстого нет» О. Погодиной-Кузминой, 2022). Разные времена, стили, судьбы, в них — широка существования актрисы, импровизационное самочувствие, знание того, что хочешь сказать.

Искусство театра сиюминутно и эфемерно. Запечатленная на пленке роль будет жить всегда. У Натальи Петровны роскошный веер киноработ с прекрасными режиссерами: Соседка («Завещание Ленина» режиссер Н. Досталь, 2007), Марья Лукинична («Тихий Дон», режиссер С. Урсуляк, 2015), Нехма («Праведник», режиссер С. Урсуляк, 2022), Маруся («Я иду искать», режиссер С. Сафаева, 2022; диплом за лучший актерский дуэт XII Московского международного кинофестиваля «Будем жить» в 2023 году) и множество других.

Кипучая энергия Натальи Петровны Савченко очень естественно соединила ее с жизнью города. Она является заместителем председателя Тульского отделения Союза театральных деятелей РФ, членом общественных организаций Тульской области. И наград у Натальи



«Быть или не быть». Анна — Н. Савченко, Уилл — Д. Краснов. 1998

«Земля Эльзы». Василий — Д. Краснов, Эльза — Н. Савченко. 2018





«Пиковая дама». В роли графини Анны Федотовны. 2024. Фото Д. Луновой

Петровны Савченко много, но главное признание — народное, соединяющее ее малую родину, Тульскую землю, и всю Россию.

В декабре прошлого года состоялось торжественное чествование народной артистки РФ Натальи Петровны Савченко в связи с юбилеем в премьерном спектакле «Вальс в облаках» по пьесе Е. Исаевой в роли Клавдии, женщины, суть которой — любовь. Звонок из прошлого выворачивает ее жизнь наизнанку. Как быть, как соединить одно с другим, не разорвав сердца?.. Наталья Савченко подробно выстраивает внутреннюю жизнь своей героини. Счастье, горе, радость соединяются актрисой в один тугий, неразрывный узел. Присутствовавшая на премьере автор пьесы Елена Исаева отметила: «Роль Клавдии будто точно под нее написана. У меня та-

кое ощущение, что Наталья Петровна такой и была — комсомольской богиней. И теперь, несмотря на то, что ее героиня привыкла держать марку сильной, волевой женщины без сантиментов, нет-нет да и возникает, проскальзывает в каком-то ракурсе тонкость и интеллигентность. И вот когда эта грань мелькает, вдруг понимаешь, что она еще не вся раскрылась, там еще много-много слов...»

Наталью Петровну Савченко поздравили губернатор Тульской области Д.В. Милаев, председатель Союза театральных деятелей РФ народный артист России В.Л. Машков, многочисленные зрители и коллеги с пожеланиями добра, радости и дальнейшего преуспеяния!

Ольга КУЗЬМИЧЁВА

ПЕРФЕКЦИОНИСТ И СКАЗОЧНЫЙ ФИЛОСОФ

Прошло уже лет пятнадцать, если не больше, а я до сих пор ощущаю душевный трепет, искренность, метафоричность и философскую глубину, которыми Лев Митрофанов поразил меня в спектакле для взрослых зрителей «Маленький принц». Его театр кукол «Лукоморье» в то время не имел ни собственной сцены, ни официального статуса, был сродни волшебному фантому, существующему в какой-то иной, параллельной реальности. Столь же удивительно ирреальным, феноменально интеллигентным, энциклопедически образованным человеком, в чем-то не от мира сего казался мне Лев Николаевич, когда чуть

позже мы познакомились. Каждая следующая встреча с его театром не была случайной, как неслучайно все в жизни и творчестве.

Лев Митрофанов может создавать спектакль год, а то и два, и три, и пять, и семь лет. Он может быть и автором пьесы, и режиссером, и единственным актером в той или иной постановке, и не единственным. Ему подвластны все системы кукол: марионетки, перчаточные, гапитно-тростевые, теневые, театр Петрушки. И, конечно же, живой план. Его спектакли завораживают малышей, увлекают подростков и магическим образом освобождают взрослых от обиденной заскорузлости. Поэтому

Лев Митрофанов





«Сказка о царе Салтане». 2018

не раз и не два ходят самарцы на спектакли театра «Лукоморье» — кто с детьми, а кто и с внуками.

Чудесному нашему сказочнику, бесконечно преданному театру кукол человеку, Льву Николаевичу Митрофанову исполнилось 75 лет. В день юбилея я, как и следовало ожидать, не дозвонился до него, телефон был занят. Когда Лев Николаевич перезвонил мне, в смяте-

нии чувств я начал говорить о впечатлении, которое произвел на меня увиденный пару дней назад его спектакль. Говорил о тепле родного дома, которое встречает уже на пороге его театра, об удивительном уюте в фойе, где мальчиши могут и поиграть, и порисовать. Об обретении на его спектаклях многими из нас забытого по-детски чистосердечного восприятия мира, об искренности и душевности.

Не только в Самаре, во всей театральной России уже не одно десятилетие с уважением и любовью его называют Лёвой. Мальчишка из рабочей семьи, он еще в школьные годы увлекся театром, более полувека назад стал актером возглавляемого в то время Романом Ренцем Куйбышевского театра кукол. Не секрет, что практически каждый артист способен так или иначе поставить спектакль. Но, как известно, даже самый выдающийся актер может не стать настоящим режиссером. Лев Николаевич Митрофанов им стал, создав неповторимый, авторский театр, несмотря на то, что в его творческой биографии случалось немало передрыг, которые сломали бы кого угодно.

Он никогда не плыл по течению, не изменял себе, своим принципам, пониманию того, каким должен быть настоящий театр. Получив в ЛГИТМиКе режиссерское образование, Лев Митрофанов работал режиссером в нескольких театрах кукол. В Иркутске были замечательный художник, крепкая труппа, и спектакли получались, но в 1994 году он все-таки вернулся в Самару. Здесь в одном из молодежных центров со студентами педагогического института поставил свой первый спектакль. Вместе с дочерью, художником Машей Митрофановой, своими руками делал и переделывал кукол и декорации до тех пор, пока не находил единственно верный и выразительный вариант, проверенный в действии на планшете сцены. Пластика куклы программируется для



«Солдат и Змей Горыныч». 2020

определенных физических действий. Делая кукол, Лев Митрофанов уже репетировал, вживался в образы.

В Самаре он встретил актеров, двигавшихся примерно в том же эстетическом направлении и так же мечтавших о своем театре. Судьба не случайно свела их. Сегодня без Ирины Петровой и Сергея Медведева невозможно представить театр кукол «Лукоморье». Мария Митрофанова стала соавтором и художником создаваемых отцом зачастую вопреки всему спектаклей, молва о которых расходилась по России. Тут впору вспомнить о том, что скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Шли годы...

По счастью, руководство Самары обратило внимание на уникального подвижника театрального искусства, на со-

зданный им коллектив, присвоив «Лукоморью» в 2013 году статус муниципального театра, реконструировав уютный двухэтажный деревянный домик на Ленинской, 160. Здание похоже на теремок, в оконных проемах — нарисованные словно гусиным пером герои пушкинских сказок: «У Лукоморья дуб зеленый...» Театр не просто так носит название «Лукоморье». Для Льва Митрофанова, для его единомышленников мир Пушкина, мир русской сказки, русской души — действительно, наше всё.

В день открытия здания театр показал не пушкинскую сказку, а спектакль «Военная тайна» по произведениям Аркадия Гайдара, а после антракта артисты вышли с дивертисментом. Из надувных шаров возникали цветы, звери, человечек с воздушной головой и

солнышко. Появлялись они практически из ничего! Вот солнышко радуется, играет лучами, — но ах! — и шарики разлетелись, на сцене остались только кукольники.

«Театр «Лукоморье» существует с 1999 года, — писала в одной из статей Галина Торунова, — но это не очень верно, потому что еще в 1996 году в Самаре Лев Митрофанов вместе со своей дочерью Машей создал спектакль, до сих пор существующий в репертуаре. Когда праздновать день рождения театра — пусть творческий коллектив решает сам, а мы только теперь начинаем понимать, что двадцать лет по клубам, школам, детским садам, школам и музеям разъезжал уникальный театр, обидно, что какие-то спектакли мы уже не увидим, а на какие-то не попадем: залто в театре крохотный — всего двадцать четыре места».

Да, в зрительном зале «Лукоморья» всего три ряда по восемь мест. Деревянные стульчики устроены так, что в них удобно и детям, и взрослым, и ни-

кто никому не мешает смотреть на небольшое сценическое пространство. Кажется, сбылась детская мечта об игрушечном и при этом настоящем театре. Но почему — кажется? Мечта, действительно, сбылась! В этом небольшом домике-театре, в зрительном зале-комнатке, за абсолютно домашним занавесом, на сцене, — протяни руку и дотронешься! — вот они, и куклы, и артисты.

Когда Маша Митрофанова уехала в Москву учиться на постановочном факультете ГИТИСа, Лев Николаевич остался без художника. Увидев мифологические сюжеты на эмальях Дины Богоусоновой, он почувствовал, что такой стиль ему очень близок. Когда Дина и ее муж Станислав Михалёв посмотрели спектакль «Маленький принц», захотели поработать вместе. Желание совместного творчества, стремление к нему очень значимы в театре кукол, где, как считает Лев Митрофанов, спектакль на девять десятых зависит от художника. Важно совпадение интересов

«Басни Крылова». 2021





«Вол и Осел при яслях». 2022

и замыслов режиссера, художника, актера. Какой бы ни была кукла, в чьих-то руках она может не ожить.

Все так, Лев Николаевич, не спорю. Лишь добавлю, что в наши дни, когда театры стремятся во что бы то ни стало развлечь зрителей, удивить их суперсовременными технологиями и вложенными в постановки миллионами, в театре кукол «Лукоморье» спектакли поражают тем, что ценнее всех вместе взятых бюджетов и технологических новаций. Здесь, словно из ничего, из ниоткуда возникает настоящее таинство театра, то волшебство, от которого замирает душа...

Выслушав меня, в ответ Лев Николаевич Митрофанов начинает размышлять, как вы думаете, о чем? Не о себе, не о созданном им театре, не о своих спектаклях. С каждой минутой все более увлеченно он говорит о Пушкине, о его гениальности, о философии, бы-

линности и сердечности в его поэзии, о том, что и в то время отличало, и в наши дни отличает человека великой русской культуры от любого другого существа. Нить нашей беседы сплетается из тех самых петелек-крючков-узелочков-уточнений от Льва Николаевича, над которыми раздумываешь не день и не два.

Сколько раз жизнь сводила меня с гордо несущими себя актерами, режиссерами, писателями, художниками, композиторами, упивающимися собственной гениальностью. Есть настоящие творческие лидеры, есть и те, кто, заняв должность руководителя, превращается в нарцисса, а то и в диктатора. Лев Митрофанов всегда был занят и остается занят своим любимым делом. Он требователен к тем, кто рядом, и предельно взыскателен к себе. На первый взгляд, мрачноватый, худой, словно инок, он постоянно будто



«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». 2024

стесняется чего-то. Удивляется, когда его хвалят, и сразу переводит разговор на другую тему. Лет пять назад, в рецензии на «Сказку о царе Салтане» Виктор Долонько писал: «Лев Митрофанов — самый главный, по-моему, перфекционист Самарской области и окрестных мест. Не припомню, когда он был доволен сделанным. И ожидание каждой постановки превращается для поклонников его незаурядного таланта в томительное испытание. Мы знакомы уже почти сорок лет, и я привык, что от случайно пойманной фразы о новом замысле до его воплощения пройдут годы. И, как правило, ожидание стоит того...»

Основа репертуара театра кукол «Лукоморье» — русский фольклор, русские народные сказки, творчество Пушкина. На афише — классика мировой литературы, современные сказки и рассказы.

Здесь приобретает особое, символическое звучание и оживает то, что часто остается формальным и в драматическом театре, и в музыкальном.

«Актер-кукольник должен быть смелым, искренним, следовать предлагаемым обстоятельствам, иметь голову на плечах, владеть собой как инструментом, — считает Лев Митрофанов. — А куклой или обычной на вид тряпичной владеть как родным существом с душой и сердцем. Все получится, главное — надо верить в чудо!...»

Александр ИГНАШОВ

Фото из архива

Самарского театра кукол «Лукоморье»

ДРАГОЦЕННОСТЬ, МЕНЯЮЩАЯ ЦВЕТ

Ее личность не укладывается в общезвестные жанровые рамки, а игра далека от общих формул уютного амплуа. Есть очень талантливые актеры, для которых достаточно одного ракурса, чтобы отчетливо рассмотреть и зафиксировать «окончательный диагноз», а она — постоянно меняется, и всегда остается загадкой. В какой лексике описать ее манеру: романтической, строгой, разговорной, лирической, торжественной? Какой фон для портрета ей подойдет бы? Пожалуй, любой: она везде смотрится уместно, и органична во всех обстоятельствах; может лихо валять дурака на капустнике — и абсолютно всерьез бросаться на территорию трагедийного; тихо и проникновенно читать любимые строчки на поэтическом вечере — и с озорным весельем преобразаться в старую ведьму для детского утренника. Существование Натальи Рассиевой — сродни виртуозному джазу, когда в реальном времени рождаются разнообразные вариации основной темы...

Когда хотят похвалить артиста, часто ссылаются на прошлое: мол, как похож на мастеров старой школы; так хорош, будто из советской эпохи... Наталье Рассиевой такие сравнения категорически не подходят. Она по природе своей актриса двадцать первого (если вообще не двадцать второго) века, с его открытостью, прозрачностью, безумными скоростями, лавиной информации и неожиданными связями с действительностью; где каждый день сулит новые возможности, но и требует максимум. Вот, «максимум» — подходящее слово для Рассиевой; всякий раз встает ошутимой гранью образа максимализм ее актерской самоотдачи. С другой стороны, еще лет 10–15 назад, рассуждая о современном способе высказывания в те-

атре, критики в положительном ключе говорили о холодности, жесткости, чистой технике. Время показало: скепсис по отношению к себе и миру перестает быть востребован.

Возможно, Наталья Рассиева об этом и не задумывалась. Но именно ее живой язык, ее интонация (с иронией — без цинизма; трезво — и вместе с тем, тепло) находит сегодня благодарный отклик и режиссуры, и зрителя.

Наталья Рассиева





«Провинциальные анекдоты». В роли Марины

За годы работы в Новом драматическом театре актриса сыграла множество разнообразных ролей — от сказочных персонажей до Любови Андреевны Раневской. До этого был продолжительный период в труппе МХТ им. А.П. Чехова. Однако именно в спектаклях Вячеслава Долгачёва в полной мере оформилась и зазвучала ее актерская тема — драма женщины, внезапно сталкивающейся с некой стихией обстоятельств, и преодолевающей душевную смуту. Эту коллизию, свойственную западноевропейской драме еще с античности, Рассиева видит по-своему, и дает ей на сцене индивидуальное звучание. Ее героини, и сильные, и слабые, являют бесчисленные «оттенки страсти», но без мелодраматического тремоло и сентиментальной влажности глаз; а душевность, о ко-

торой любят упоминать в связи с труппой Нового, — растет из жизнелюбия и яркости темперамента. Сейчас это редкость, ибо в моде усталость, хрупкость, депрессия, неврозы и травмы... А тут — женское обаяние, юмор, мощный человеческий магнетизм, которые буквально выплескиваются в зрительный зал, ошеломляют своей подлинностью.

Далеки друг от друга ослепительная (и оглушительная) официантка ресторана «Тайга» Марина («Провинциальные анекдоты») и аристократически сдержанная Анна Афанасьевна Цыплунова («Богатые невесты»); колоритная дама-шарж Сегедилья Марковна («Сильное чувство») и совсем не «благородная» мать — Сандырева («Счастливые день»). Ощущение, будто даже внешне они не похожи, хотя у каждой бархат-



«Месяц в деревне». В роли Натальи Петровны

но блестят темные глаза, и плавны линии фигуры... и роль идет так же плавно, свободно, легко, без ремесленного насилия над собой. Подлинно, по определению Золя, «кусочек жизни, прошедший через темперамент художника». Как драгоценность наполняется светом — солнечным, лунным, искусственным, — так и артистка «наполняется» свойствами персонажей, их мыслями, бедами и радостями.

О Наталье Петровне («Месяц в деревне») Рассиева сказала как-то в интервью: «Она избалованная жизнью аристократка, которая не знает ни бытовых проблем, ни нужды. Я на эту роль не особо и гожусь...» Тем удивительнее была правдивость образа — зрелой женщины, вдруг очутившейся в «заколдованном диком лесу» своей любви к юно-

ше. Пластика, жесты, сливались в отчаянный танец, исполненный душевной грации. Вячеславу Долгачёву нужна была именно такая актриса, способная передать обезоруживающую неподдельность страдания героини, открыть зрителю богатство женской души. Он отдавал Рассиевой финальную мизансцену, где не произносилось ни слова, но был «слышен» целый монолог, и сияющее лицо Натальи Петровны, перевернувшей эту мучительную страницу своей судьбы, таяло в луче света...

Рисунок роли Раневской («Чехов. Проект») классичен и оригинален одновременно. Любовь Андреевна, «хороший человек», в своих отношениях с ускользающей реальностью — невероятно узнаваема и даже смешна, только смех этот горький и чуточку печальный. Обретя



«Чехов. Проект». В роли Раневской

в актрисе верного единомышленника, Вячеслав Долгачёв намеренно уходит и от школьно-академических трактовок, и от постмодернистских переключек с темами прошлого, коих в связи с «Вишневым садом» наберется немало... Рассиева играет с чистого листа, прямо и бесстрашно, будто пьеса только что написана, играет живую женщину из плоти и крови, — нелепую, нежную, не умеющую распорядиться деньгами, по-детски наивную, затянутую после смерти сына в бурный водоворот своей «французской» любви к альфонсу. Хочется вслед за Аней воскликнуть: «Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль...»

И еще один штрих... Возможно, не главный. Он говорит не столько о таланте, сколько об ответственности перед профессией. Если Рассиева не играет вечером, она все равно в каком-то театре. Рассиева не репетирует — значит, смотрит кино, что-то изучает, слушает лекцию. С кем посоветоваться, чтобы начать разбираться в московском театральном процессе, сориентироваться в современной поэзии? Ответ очевиден.
— Наташа, прости за поздний звонок...
— Ничего страшного, дорогая. Я еще не сплю. Читаю «Записки Каратыгина»... какая же прелесть!

Людмила ФИЛАТОВА

ПРАЗДНУЕМ ЖИЗНЬ

Спектакль «Труффальдино» по пьесе Карло Гольдони «Слуга двух господ», обозначенный режиссером Натальей Шибаловой как «венецианский переполюх», почти по Маяковскому плеснул в зрительный зал краски радости и наполнил ими «карту будня». Так, с азартом и хорошей долей куража артисты Котласского драматического театра сыграли свою недавнюю премьеру на сцене Центрального Дома актера имени А.А. Яблочкиной. Встреча с одним из старейших театров Русского Севера, открывшим в сентябре 89 сезон, состоялась в рамках всероссийского творческого проекта «Театральная провинция».

Театр на юге севера

Котласский драматический стоит на пороге своего 90-летия. Цифра впечатляющая, в ней отражается не просто время, а целый ряд трагических и переломных пе-

риодов в истории большой страны. К счастью, череда театральных сезонов и премьер, так же, как и биографии служивших здесь в разные годы актеров, режиссеров, художников, директоров, не превратились в развеянные ветрами песчинки. Они соединились в летопись небольшого провинциального и, что важно, до сих пор единственного профессионального театра на юге Архангельской области.

Несколько лет назад в свет вышла книга «Котласский драматический театр. История и современность», написанная нынешним главным режиссером Натальей Шибаловой. В том, что именно она стала автором серьезного исследования, которое потребовало детального изучения документов из собраний краеведческого музея и архива Котласа, поисков газетных рецензий за многие годы, общения со старейшими актерами котласской сцены, — ничего удивительного. У Натальи

Котласский театр в 1947 году





«Без вины виноватые». Сцена из спектакля. 1940

Шибаловой прочная корневая связь с небольшим театром на юге севера, как принято называть эту территорию. Она пришла сюда более 30 лет назад после окончания Архангельского училища культуры, играла в спектаклях вместе с признанными мастерами Котласского драматического и многому училась у них. Стала студенткой первого котласского целевого актерского курса в Ярославском театральном институте и здесь же позднее получила профессию режиссера. По словам Натальи Сергеевны, педагоги увидели в ней абсолютную вовлеченность в жизнь своего театра. Его история к тому моменту еще не была написана, и они предложили исправить несправедливость — объединить под одной обложкой главные вехи в развитии Котласского драматического, запечатлеть судьбы искренне служивших этой сцене людей, показать его сегодняшнее дыхание. В итоге все получилось.

Книгу Натальи Шибаловой читать интересно, в ней чувствуется глубина в изучении материала, увлеченность, стремление не упустить ни одного важного события или имени. Анализируя и словно проходя вместе с героями исследования весь путь своего театра — часто трудный и драматичный, автор делает очень важный вывод: именно стремление выжить, сохранить себя в маленьком провинциальном городе диктовало и репертуар, и немислимое количество созданных за один сезон премьер, и бесконечные выездные спектакли, которые артисты играли в неотапливаемых клубах, исправительных учреждениях, а иногда просто в открытом поле во время сельскохозяйственных работ. Это горько констатировать, но, познакомившись с летописью Котласского драматического, понимаешь, что одной из самых ощутимых проблем на протяжении всей его истории было отсутствие нормально-



«Пучина». Сцена из спектакля. 1980

го помещения, а значит и театрального дома. Вот и сейчас здание закрыто на реставрацию, и артисты уже не первый год репетируют и играют спектакли в городском Доме культуры, в не слишком приспособленном для таких целей помещении. Получается, опять вопреки обстоятельствам театр остается живым и сохраняет хорошую форму, что подтвердил недавний успех «Труффальдино» в Москве.

История этого театра во многом схожа со своими провинциальными собратьями, которые рождались в молодой советской стране, проходили через мрачные 1930-е и Великую Отечественную, вдыхали полной грудью в краткий миг оттепели, ощущали идеологическое давление застоя, переживали жесткую ломку государственных устоев в 1990-е и безвременье нулевых. И все же у этого театра есть свои уникальные черты, из них и складывается особый, в чем-то даже уникальный образ.

С самого начала Котласский драматический был связан с именем А.Н. Островского. В декабре 1935 года в только что образованный совхозно-колхозный театр приехали выпускники Брянского театрального техникума и уже 25 января сыграли первый в истории этой сцены спектакль — «Без вины виноватые». Все последующие десятилетия театр жил под именем «русского Шекспира». Практически в каждом сезоне в афише появлялись спектакли по пьесам выдающегося драматурга — «Лес», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Женитьба Белугина», «Сердце не камень», «Светит, да не греет», «Красавец-мужчина», «Не все коту масленица», «Бешеные деньги», «Гроза» и многие другие. Но чаще всего режиссеры разных поколений обращались к психологической драме о судьбе провинциальной актрисы Кручинной, положившей начало этому профессиональ-



«Прошлым летом в Чулимске»

Э. Попова и В. Поляков в спектакле «Прошлым летом в Чулимске». 1973

ному театру. К слову, когда «Без вины виноватых» играли в 1942-м, на программках печатали: «Смерть фашистским оккупантам!». Собранные за несколько спектаклей деньги актеры тогда отправили в фонд обороны и получили личную благодарность Сталина.

Или другой интересный биографический факт Котласской драмы. В 1973 году здесь, одними из первых в стране, поставили «Прошлым летом в Чулимске» Александра Вампилова, чем вызвали серьезную полемику. Это был достаточно смелый шаг только что приехавшего в Котлас режиссера В.В. Креминского, потому что новая драматургия во многом шла вразрез с устоявшимися канонами, не призывала к трудовым подвигам, избегала черно-белых красок и, напротив, строилась на полтонах и погружала в психологию персонажей. Неудивительно, что сразу после премьеры в

местной газете «Путь к коммунизму» появилась разгромная статья. Автор отдал дань талантливой игре актеров, но наотмашь ударил по Вампилову, наградив его пьесу сразу несколькими уничижительными эпитетами — посредственная, нелепая, бескрылая, фальшивая, ничтожная. На защиту драматурга, который сегодня признан классиком, встала архангельская газета «Правда Севера». В опубликованной рецензии есть ценные слова: «Новизна пьесы заключается в том, что драматург стремится показать богатство духовного мира нашего современника через жизнь сердца». Несомненно, для Котласского театра это стало серьезной поддержкой, и уже в следующем сезоне на его сцене играли вампиловского «Старшего сына» в постановке К.А. Андреевой, а позднее «Прощание в июне» (1981, режиссер И.Ч. Нагой), «Провинциальные анекдоты» (1985, режиссер В.С. Мухин).



«Провинциальные анекдоты»

«Провинциальные анекдоты». Артисты: В. Шинкаренко, В. Поляков, Г. Устьянцев, А. Благовещенский, М. Третьякова, Т. Елсакова. 1985

С древом жизни Котласского театра связаны многие судьбы. В 1942 году в семье артистов Ирины Алентовой и Валентина Быкова родилась дочь Вера, будущая народная артистка России. С 1977 по 1979 год на эту сцену в ролях Олимпиады Самсоновны («Свои люди – сочтемся» А.Н. Островского) и Кабата («Ханума» А. Цагарели) выходила еще одна будущая народная артистка – Нина Усагова. Спустя годы в своих интервью она всегда с теплом вспоминала о Котласе, первых шагах в искусстве и замечательном артисте Владимире Полякове, который поддерживал недавнюю выпускницу Щукинского училища и многому ее научил. Легендой театра называют талантливую, приехавшую в Котлас в 1966 году и до конца дней служившую на этих подмостках Маргариту Третьякову. Вспоминают супругов Владимира Полякова и Светлану

Соколову, которые могли бы украсить даже столичные труппы, но остались преданы Котласу.

Многое еще можно сказать о драматическом театре на юге севера. О том, что удалось возродить практически утраченное в 1990-е годы гастрольное направление и вновь встречаться со зрителями Велико-го Устюга, Корьяжмы, Сольвычегодска, Вельска, Каргополя и других городов Архангельской области. К этим маршрутам постепенно добавились и другие – Лодейное поле Ленинградской области, Череповец, Шексна и Тотьма Вологодской области, Кострома, Сыктывкар, Санкт-Петербург, Белоруссия, Украина. Или о том, как дирекция театра решила сделать подарок молодым артистам и в 2003 году организовала поездку в Москву, где они с успехом сыграли детские спектакли. Еще о Первом региональном театральном

фестивале для детей и юношества «Тарарам», который Котласский драматический организовал в 2012 году при поддержке Архангельского регионального отделения СТД РФ, пригласив театры из Рыбинска, Кинешмы, Лодейного Поля, Воркуты и со временем превратив в международный творческий форум и визитную карточку своего города. Конечно, немало приходится преодолевать, действовать вопреки обстоятельствам (еще раз вспомним нынешнюю ситуацию с ремонтом здания театра), но главное заключено в искреннем убеждении Натальи Шибаловой: «История Котласского театра не закончилась, она продолжается в каждом новом дне его жизни, в каждом новом спектакле, в каждой новой роли, сыгранной в нем».

Время циклично, многое повторяется. В 1942 году, в самый разгар войны, в репертуаре театра появилась комедия Карло Гольдони «Слуга двух господ». Люди остро нуждались в положительных эмо-

циях, поэтому режиссер Е.И. Сахаров и художник П.Н. Богданов обратились к веселому, наполненному искрометным юмором материалу. Сегодня, когда Россия вновь переживает сложный и трагический период, к зрителю вернулся неунывающий плут Труффальдино. Он опять перемешает карты, запутает нити повествования, но в итоге сделает героев пьесы, в том числе и себя, счастливыми.

Выдуман поэт, но абсолютно живой

Несмотря на то, что всё в этом забавном сюжете закручено вокруг двух влюбленных пар — Беатриче Распони и Флориндо Аретузи, Клариче и Сильвио — вершителем их судеб, а значит, главным действующим лицом становится расторопный парень из Бергамо. Карло Гольдони назвал «Слугу двух господ» комедией-шуткой, а текст предварил важным пояснением: пьеса близка к импровизированной комедии масок, но не является комедией характеров, поскольку в ней лишь

«Труффальдино». Труффальдино — А. Кожевников





Панталоне — Э. Абанин, Бригелла — Д. Панюшев, Доктор Ломбарди — Д. Осинин

Смеральдина — М. Волкова, Панталоне — Э. Абанин





Беатриче — И. Мони́на, Сильвио — В. Бояри́нцев

для Труффальдино прописаны особые черты его натуры. В спектакле Натальи Шибаловой этот персонаж предстает и как персонификация радости, оптимизма, и как обычный человек, не лишенный недостатков, но наделенный главными качествами — достоинством, искренностью, широтой души. И все же, назвав свою новую работу «Труффальдино», режиссер не отняла у других героев яркой индивидуальности.

Художник-постановщик Наталина Мехлер сочинила для этого спектакля многоцветный мир, где нет места унынию. Он подкупает открытым звучанием красок Венеции и ее лазурных каналов, создает почти тактильное ощущение старинной кладки каменного причала, который вдруг превращается в подмостки итальянского площадного театра. Первыми здесь появятся Арлекин и Коломбина, чтобы вдохнуть жизнь в написанную почти три столетия назад историю и провести зрителя через все ее хитросплетения. Вводя

этих героев, автор спектакля отсылает к истокам: когда пьеса Гольдони только начинала свой путь в середине XVIII века, хитрый слуга предстал перед публикой в традиционном костюме из пестрых лоскутов, поскольку был одной из масок Арлекина. Но в режиссерском замысле есть и другая грань. Арлекин Евгения Андросенко здесь не просто рассказчик и наблюдатель, он отражение внутреннего состояния Труффальдино, его сомнений и озарений. Так же, как и в Коломбине Елизаветы Лебедевой мы угадаем черты другой героини — острой на язык и независимой служанки Смеральдины.

Колоритные персонажи комедии дель арте гармонично дополняют карнавальную стихию спектакля. Представители знати — в причудливых серебристых париках с отдельными цветными прядями, роскошных камзолах, платьях и кружевах; слуги и те, кто рангом пониже, — в эффектных нарядах самых разных оттенков (костюмы также созданы Натали-



Беатриче — И. Моница, Клариче — А. Прошутинская

ной Мехлер). Возникает ощущение, что прямо на наших глазах оживает старинная гравюра, проявляются потускневшие краски, запечатленное мгновение наполняется живыми эмоциями и нешуточными страстями. В центре этого водоворота находится тот, в ком «живет веселая природа».

Труффальдино Александра Кожевникова обаятелен и пластичен. Стоит ему появиться, как все вокруг наполняется беспешабной радостью и ощущением праздника. Конечно, этого героя, честно заявившего: «Я выдумка поэта, но я жив. / Я весел, быстр, умен и лжив», можно назвать виртуозным пройдохой, но в корысти и подлости никогда не упрекнуть. Как и всякий бедняк, он любит поест, но лишен жажды наживы и нанимается сразу к двум господам абсолютно случайно. Выпутается из самой затруднительной ситуации, легко импровизируя и превращая

неприятность в шутку, потому что убежден — стакан всегда наполовину полон. Труффальдино простодушен, но не наивен, а в ловкости ему просто нет равных. Режиссер Наталья Шибалова и постановщик боев и трюковых сцен Александр Андрушин предложили исполнителю этой роли непростые условия сценического существования, и актер справляется с ними блестяще.

У главного виновника суматохи отличное чувство юмора и железное самообладание. Появляясь в первый раз перед венецианским купцом Панталоне и доктором Ломбарди, он не только не теряется в высоком обществе, но ставит личный интерес выше всего остального. Как только увидел очаровательную Смеральдину, тут же забыл о поручении хозяина. Под угрозой помолвка Клариче и Сильвио, рассерженные господа обращаются за разъяснениями, а веселый слуга флирт



Флориндо — М. Игнашов, Труффальдино — А. Кожевников

тует с понравившейся девушкой и отмахивается от них, как от назойливых мух.

Труффальдино авантюрист, но однозначно со знаком плюс. Грамоте не обучен, но щедро наделен природной смекалкой, а главное, интуицией. Ведь сразу разглядел в острой на язык и сообразительной Смеральдине родную душу. Героиня Марии Волковой привлекательная, дерзкая, знающая себе цену, в меру практичная. Без сомнения, она могла бы выйти замуж «раз пятьдесят», но еще никто не пришел по душе. Неудивительно, что этот баламут сразу покорила ее сердце, ведь по натуре Смеральдина такая же веселая и жизнерадостная. В сцене объяснения в любви своей избраннице Труффальдино вдруг становится застенчивым, словно боится отказа. И тут же скрывает растерянность за розыгрышем и превращает романтический порыв в увлекательный сюжет.

Свои театрализованные игры у Клариче (Анна Прошутинская) и Сильвио (Владислав Бояринцев). Они построены на остроте чувств, постоянном выяснении отношений, капризах и клятвах в вечной любви, но в этом дуэте главная роль, несомненно, у слабой половины. Актеры используют для своих персонажей гротесковые краски, но не чрезмерно, а только легким касанием. И то же можно сказать о величавых отцах невесты и жениха — невозмутимом Панталоне (Эдуард Абанин) и ироничном докторе Ломбарди (Денис Осинин). Они такие разные по темпераменту и восприятию жизненных коллизий, однако на несправедливость по отношению к собственной особе реагируют одинаково болезненно.

Образ Беатриче, по сюжету переодетшейся мужчиной и назвавшейся Федерико Распони, у Ирины Моноиной (она же автор хореографических сцен) получил



Доктор Ломбарди — Д. Осинин, Коломбина — Е. Лебедева, Арлекин — Е. Андросенко

ся разнополярным и убедительным в каждой грани. Спасая своего возлюбленного Флориндо Аретузи (Максим Игнашов), она бесстрашна в решениях и поступках. Умело закручивая интригу, выступает настоящим политиком, умеет убеждать и быстро включает в ряды своих сторонников Клариче и Бригеллу (Даниил Панюшев). Virtuозно фехтует, а в гневе становится по-настоящему жесткой, и тогда уж хитрецу Труффальдино не уйти от наказания. Но главное, она справедлива по отношению к людям, к какому бы сословию они не принадлежали. Когда благодаря путанице, которую, сам того не желая, устроил ее слуга, всё завершается наилучшим образом, Беатриче искренне воскли-

цает: «Ты гений, Труффальдино!» И это правда. Ведь если подумать, именно его руками действует сама судьба — соединяет влюбленные пары, останавливает кровопролитие, не дает разрушиться давней дружбе Панталоне и Ломбарди.

В какие бы столетия не появлялся на театральных подмостках чудесник Труффальдино, он всегда наполнял пространство энергией радости и убеждал, что в каждом нашем дне есть добро и справедливость. А значит, и сейчас будем праздновать жизнь.

Елена ПЛЕБОВА

Фото предоставлены

Котласским драматическим театром

ВАГНЕРОВСКИЙ ИМПЕРАТИВ

В Большом театре в феврале и марте прошел грандиозный вагнеровский фестиваль: Валерий Гергиев вслед за фестивалями русских композиторов — Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Прокофьева — обратился к творчеству своего очевидного фаворита, немецкого композитора номер один.

Вагнера никогда не любили по-настоящему в Москве: в отличие от Северной столицы, где культ тевтонского гения прижился до революции очень прочно и не был поколеблен даже блокадой Ленинграда, в Первопрестольной сильного пиетета к великому немцу никогда не наблюдалось. Следуя петербургской моде перед Первой мировой войной, московский Большой театр было обзавелся даже собственной тетралогией — в 1910-12 годах в его репертуаре одна за другой появились все оперы цикла (правда, не в единой концепции, и как цикл, то есть одна за другой ежевечерне

подряд оперы тогда не исполнялись) — однако разразившаяся в 1914-м германофобия похоронила это начинание.

Конечно, и у Большого театра есть свои заслуги в освоении Вагнера — так, первые русские постановки таких опер как «Зигфрид» (1894) и «Летучий голландец» (1902) были осуществлены на удивление именно на сцене Большого, а не в Мариинке, а в межвоенный период вагнеровские оперы были весьма частыми гостями на первой московской сцене. Но все же настоящей «любви» так и не случилось, а после 1945-го обращения к операм любимого композитора Гитлера были вообще единичны: «Летучий голландец» (1963 и 2004), «Золото Рейна» (1979), «Лоэнгрин» (2022). Делая в конце 1970-х первую оперу «Кольца» Юрий Симонов и Вадим Милков имели смутные, не до конца четко декларируемые намерения в перспективе реализовать в главном театре СССР первое советское обращение

«Лоэнгрин». Сцена из оперы



ко всему циклу, однако до воплощения дело так не дошло и все ограничилось лишь оперой-предвечерем.

Не лучше обстояло дело и на прочих московских сценах: кроме отечественной премьеры «Нюрнбергских мейстерзингеров» в Опере Зимина (1909), по сути, и вспомнить из примечательного нечего. В постсоветское время «малые оперные» театры столицы также обращались к Вагнеру весьма эпизодически и без большого желания делать его оперы своим мейнстримом.

В 2008-м «Новая опера» впервые взялась за творчество немецкого композитора, поставив «Лоэнгрин», в 2013-м повторил опыт с «Тристаном и Изольдой», а в 2023-м Константин Богомолов там же буквально изуродовал «Летучего голландца», но так или иначе «Новая» на сегодняшний день — самый вагнеровский театр Москвы. В 2011-м «Геликон» (также первый опыт театра с Вагнером) сделал раннюю оперу «Запрет на любовь», но продолжения не последовало. В 2013-м МАМТ поставил «Тангейзера», и это тоже было впервые, и бо-

лее попыток не было. Словом, большой традиции не сложилось — в отличие от города на Неве, где в Мариинском театре начинали строить внушительную вагнериану дважды: в конце XIX — начале XX века, а потом сто лет спустя. Первая инициатива принадлежала Эдуарду Направнику, вторая — Валерию Гергиеву.

Возглавив Большой, маэстро Гергиев не мог не активизировать вагнеровскую линию и на главной сцене страны: во второй год своего «правления» он объявил «Фестиваль опер Рихарда Вагнера в Москве». Правда, в фестивальной афише нет ни одной премьеры — но для Москвы привозные мариинские спектакли являются по большей части новинками — абсолютными или относительно. Первой ласточкой стали гастролы Мариинки с оперой «Тангейзер» в начале февраля: спектакль поставлен Вячеславом Стародубцевым относительно недавно, и Москва его еще не видела. А через месяц после этого в Хоровом зале Исторической сцены открылась выставка «Оперы Рихарда Вагнера на сцене

«Золото Рейна». Сцена из оперы





«Зигфрид». Сцена из оперы

Большого театра»: в экспозиции представлены эскизы Константина Коровина, Александра Головина, Федора Федоровского к разным постановкам опер Вагнера, афиши и фото сцен из спектаклей XIX–XXI веков, костюмы Ивана Козловского в заглавной партии в «Лоэнгрине» (1923 год), Елизаветы Шумской в партии Эльзы из другой постановки той же оперы (1956 год), Павла Кудрявченко в партии Лого из «Золота Рейна» (1979 год), со старых фотографий на посетителей смотрят Леонид Собинов, Антонина Нежданова, Ксения Держинская, Сергей Эйзенштейн и многие другие. Выставку открыл лично Валерий Гергиев, подчеркнувший важность присутствия опер немецкого композитора в репертуаре ведущих оперных театров мира, каковыми, безусловно, являются Большой и Мариинский. «Вагнеровские традиции Большого значительны, но сегодняшний репертуар пока скромнее — Мариинка готова в этом помочь московскому коллеге», — мысль маэстро читалась однозначно.

Третья акция фестиваля — собственная продукция Большого, единственный Вагнер в его нынешнем репертуаре — все тот же «Лоэнгрин»-2022, сделанный еще западными постановщиками: это самый последний проект-копродукция с евро-американскими партнерами перед началом СВО. Этот спектакль — второй из серии анонсированных за несколько лет до того совместных постановок с нью-йоркской «Метрополитен-оперой». Всего запланировано было три названия и во всех трех гендиректор «Мет» Питер Гэлб обещал Анну Нетребко в заглавных партиях. От «Саломеи» главная мировая примадонна из России отказалась в силу возраста (ее героине по либретто 15), причина же неучастия в «Лоэнгрине» так и осталась загадкой: ведь Нетребко пела уже Эльзу до того и в Дрездене, и в родной Мариинке. Возможно, истинная подоплека в том (и Саломеи это касается также — а вовсе не возраст тут помехой), что попробовав однажды немецкий репертуар именно в «Лоэнгрине», российская дива благогра-

зумно от него отказалась вовсе. Третий же проект — «Аида» — рассыпался вовсе после того как Гэлб объявил о запрете на выступления российских артистов на сцене возглавляемого им театра и о приостановке всякого сотрудничества с учреждениями культуры из нашей страны.

Канадский режиссер Франсуа Жирар ставил другую оперу Вагнера, «Парсифаля», в «Мет» за девять лет до «Лоэнгрин», и вычитал в либретто последнего, что титульный герой упоминает свое происхождение непосредственно от божественного простеца из лебединой песни Вагнера: Лоэнгрин — сын Парсифаля. На этом основании он решает «Лоэнгрин» как сиквел «Парсифаля»: есть переключки на сценическом оформлении обоих спектаклей (сценограф Тим Йип), Лоэнгрин является в Бранант в костюме из того самого «метовского» спектакля — в белой рубашке и черных брюках современного нам человека, поскольку действие «метовского» «Парсифаля» разворачивается в современных реалиях.

Лоэнгрин и вправду сын Парсифаля, только вот музыка последней оперы композитора, пережившего опыт тетралогии, сознательно создававшего даже не оперу — мистерию, и музыка вершинного сочинения немецкого романтизма середины XIX века — они совершенно из разных вселенных, хотя и та, и другая принадлежат одному гению. Если бы Жирар слушал музыку, а не читал либретто — итог был бы иной, а так он попытался смыть романтическую экспрессию, или, по крайней мере, упаковать ее в медитативную обертку от другой оперы. Партитура этому решительно сопротивляется — но кто сейчас считается с партитурой?

В итоге у спектакля вообще нет никакой идеи — ни радикально режиссерской, ни музейно-охранительной. На сцене однообразно мрачно и красиво — в основном за счет космогонических видеопроекции Питера Флаерти: звездное небо, планеты, вспышки сверхновых, блуждание лун — в планетарии и правда всегда дух захватывает. Постапокалиптический Бранант, — а подопечные Генриха Птицелова явно обитают на

развалинах какой-то цивилизации, свидетельством чему мощные пробоины в стенах и опутанные корнями деревьев пространства подземелья, — оказывается подозрительно средневековым по антуражу. Тут с головой выдает себя мышление современного Голливуда, возвращенное на компьютерных играх — будущее у тамошних деятелей культуры почему-то частенно приобретает готические черты и соответствующие социальные взаимоотношения — феодальные и милитаристские. Лоэнгрин тут явно пришелец из другой, более развитой цивилизации и/или другого времени — радикально либретто Вагнера это не противоречит, но и ничего нового не дает: уж если устали от революционных режиссерских актуализаций, то стоило бы сделать добротную историческую постановку, чем такой компромиссный а ля фэнтези вариант. Если не вслушиваться в музыку, не знать истории оперы и истории творчества Вагнера, рассматривать только картинки, то все внешне выглядит чинно-благородно, ничто на сцене вас не покоробит, а многое даже и очень узнаваемо и ожидаемо — например, белое платье чистой горлицы Эльзы или огненные пряди злодейки-ведьмы Ортруды. На визуальные впечатления, видимо, эта работа и рассчитана — Большой театр оказывается здесь в благостном тренде современной посткультуры.

Гергиев подступался к Вагнеру в самом начале своей карьеры еще в Кировском театре Ленинграда: на рубеже 70–80-х именно его «Лоэнгрин» стал спектаклем, заставившим говорить о начинающем дирижере. Нынешний московский «Лоэнгрин» — это пока черновая работа, определенно притирка оркестра Большого к методу нового худрука: очевидно, что между ними нет того взаимопонимания, что за годы совместного музицирования сложились между маэстро и оркестром Мариинки. Хотя качество оркестровой игры в целом высокое, далеко не все получается филигранно: не все удачно у медных духовых (а на них по традиции у Вагнера возложено очень много), да и у струнных, имели место мелкие неточности солистов и незначительные

расхождения между ними, оркестром и хором, которые Гергиев железной рукой ментально разруливает, устанавливая необходимые баланс и синхронность, однако эти спотыкания все же заметны. То же касается и хора, чье звучание само по себе бесподобно, но немецкой отточенности и аккуратности еще предстоит достичь — привыкнуть к жесту и стилю маэстро.

Состав солистов носил смешанный характер. Маринцы Ирина Чурилова (Эльза), Юлия Маточкина (Ортруда) и Павел Янковский (Тельрамунд) демонстрировали свободную естественность своего существования в гергиевских координатах — для них все привычно и понятно, а потому они творят — поют и играют — легко и убедительно. Москвичи Денис Макаров (Генрих), Иван Гынгазов (Лоэнгрин) и Владимир Байков (Глашатай) находятся в менее выгодном положении, хотя и у них есть определенный опыт сотрудничества с Гергиевым. В целом вокальный ансамбль радует качеством и достигает высот экспрессии: благодаря этому, несмотря на все «но», дебютный для Гергиева московский «Лоэнгрин» получился примечательным.

Четвертая страница фестиваля — монументальная и обязывающая: Маринка привезла на сцену Большого свое «Кольцо», показав его дважды за март. В 1990-е строительство новой питерской вагнерианы под руководством Гергиева шло полным ходом, венцом этих усилий в начале уже этого века стало как раз собственное «Кольцо». В процессе его создания была своя интрига и определенная нелинейность. На Западе обычно цикл ставят постепенно, сезон за сезоном, но в одной режиссерско-сценографической концепции. В Маринке сделали все по-своему: первые две части были поставлены размеренно, но разными немецкими режиссерами («Золото Рейна» Йоханнесом Шаффом, «Валькирия» Готфридом Пильцем), потом решили придать проекту ускорение, чтобы поспеть к зоо-летию Петербурга, и две самые протяженные оперы тетралогии ставил Владимир Мирзоев аврально и одновременно — и совершенно не в стиле

режиссерского немецкого театра, с акцентом на сказочность, фантазийность, с очевидными этническими отсылками (как к нордическим, так и к африканским и даже индийским истокам). К юбилею успели, но разнопёррым результатом, его эклектичностью грозный маринский худрук остался недоволен. И вскоре первые оперы цикла были переделаны заново в декорациях Георгия Цыпина (сценографа «Зигфрида» и «Гибели богов»), но уже без участия Мирзоева (его имя теперь на афише «Кольца» и вовсе не упоминается).

Получившийся итоговый продукт основан на музыкально-драматургической и сценографической концепции самого Гергиева и его давнего сотворца художника Цыпина: через двадцать лет, в 2023-м постановку капитально обновили с учетом современных видео-световых возможностей.

В России до сих пор лишь Маринка замахнулась на великий вагнеровский цикл целиком, причем уже во второй раз в своей истории. В 2005-м она привозила вагнеровскую сагу в Москву — спектакли шли в Большом театре в полноценной сценической версии. В 2022-м случился повтор: но тогда эпос принимал зал «Зарядье», поэтому Москва увидела лишь вариант адаптации для концертного пространства. Однако нынешняя версия существенно обновлена и усовершенствована (режиссер Ксения Ларина): очевидно узнаваемы лишь циклопические целлулоидные цыпинские истуканы, грозно нависающие над партером и претендующие на тех самых богов, чья гибель свершается в финале цикла. Примечательна видеографика — она разнообразна, красива, создает монументальные образы, способствует быстрому перемещению героев из одной локации в другую. Режиссура как таковая несуетна и лапидарна, что в целом соответствует духу вагнеровской до известной степени статичной драмы.

У Вагнера именно оркестр главный герой тетралогии: вся жизнь сосредоточена и развивается именно в нем, в его красках и ритмах. За Гергиевым можно не признавать его трактовок Верди или даже Чайковского, они могут не трогать или порой да-



«Гибель богов». Сцена из оперы

же неприятно удивлять, но когда звучит в его интерпретации Вагнер, вряд ли кто-то осмелится утверждать, что это неинтересно. Гергиевский Вагнер очень русский — теплый, душевный, если грозный, то до неистовства, с парадоксальным (для немецкой традиции, где принято подчеркивать естественное инструментальное начало в мышлении автора) пиететом, с любованием вокалом. Акцентировать мелодическое начало, с одной стороны, — очень по-русски, с другой, — не противоречит и идеалам самого Вагнера, чьим кумиром был великий мелодист Беллини.

Тетралогию дали в Москве дважды. С одной стороны, это безусловное просветительское благо — много меломанов-вагнерианцев смогли приобщиться к мариинскому продукту. С другой, в условиях изнурительного марафона, когда циклопические по протяженности опусы играют буквально каждый день, большой износ чувствуется и в игре оркестрантов (она не всегда точна, особенно шероховатости становятся заметны к концу тетралогии),

и в пении солистов, часто одних и тех же на все четыре оперы цикла: их выносливость и работоспособность поражает воображение, но их связки — все равно человеческие, и порой начинают сбивать.

Несмотря на то, что это уже третий визит мариинского «Кольца» в Москву, он стал без преувеличения событием. Ведь своего собственного законченного цикла, полноценной тетралогии Москва так никогда не имела: все четыре оперы до революции ставились в Большом театре, некоторые не раз, а «Валькирия» дважды возвращалась в репертуар в довоенное время, но все же это были отдельные обращения. В 1975-м «Кольцо» целиком привозила Шведская королевская опера, в 2018-м — Софийская народная опера: вот, собственно, и всё. Поэтому переоценить культуртрегерский императив мариинского худрука для московской оперной сцены решительно невозможно.

Александр МАТУСЕВИЧ
Фото Дамира ЮСУПОВА

ПРАЗДНИК ОПЕРЫ В КАЗАНИ

В Казани завершился 43-й Международный оперный фестиваль имени Ф.И. Шаляпина, продолжавшийся более месяца. Татарский академический государственный театр оперы и балета имени Мусы Джалиля по традиции стал гостеприимным хозяином этого праздника музыки. Кстати, имя знаменитого татарского поэта и героя Великой Отечественной войны Мусы Джалиля стоит в названии театра не случайно. Муса Джалиль до отправки на фронт служил завлитом в Татарском оперном театре.

Казанский Шаляпинский фестиваль, старейший в России, был организован по инициативе легендарного директора этого театра Рауфаля Сабировича Мухаметзянова, который и поныне с успехом руководит им. За годы существования фестиваль представлял свою сцену лучшим отечественным и зарубежным певцам разных поколений: Ирине Архиповой, Ирине Богачевой, Любови Казарновской, Ильдару Абдразакову, Ольге Бородиной, Рене Папе, Альбине Шагимуратовой, Михаилу Казакову, Светлане Касьян, Владиславу Сулимскому, Алексею Тихомирову и многим другим оперным звездам мирового масштаба. В качестве дирижеров фестивальных спектаклей выступали известнейшие мастера, среди которых Валерий Гергиев, Ренат Салаватов, Андрей Аниханов, Марко Бозми (Италия), Эйюб Кулиев (Азербайджан) и другие. Благодаря фестивалю в Казани был установлен памятник Федору Ивановичу Шаляпину, уроженцу этого города. Шаляпинский фестиваль-2025 завершил череду событий, посвященных 150-летию оперы в Казани, которую торжественно открыли в прошлом году.

Шаляпинские фестивали всегда открывались премьерами, а в этом году их было целых три: «Кармен» Бизе, «Реквием» Верди и полусценическое исполнение редко встречающийся в репертуаре российских, да и западных театров оперы Пуччини «Манон Леско». В день рождения Ф.И. Шаляпина 13 февраля по неру-

шимой фестивальной традиции исполнялась опера Мусоргского «Борис Годунов», в которой в свое время триумфально выступал Федор Иванович.

В фестивальную программу включили также выдающуюся оперу современного татарского композитора Резеды Ахияровой «Сююмбике» по либретто народного поэта Татарстана Рената Хариса о первой и единственной царице Казанского ханства (о ней подробно рассказано в февральском номере журнала — *Ред.*). Недавно «Сююмбике» вошла в «Золотой фонд театральных постановок России» и была включена в список 100 лучших спектаклей страны. «Золотой фонд театральных постановок России» — крупнейший театральный проект, приуроченный к празднованию 150-летия Союза театральных деятелей Российской Федерации. Отобранные в этот фонд спектакли войдут в информационную кампанию празднования 150-летия СТД РФ и получат широкое освещение на площадках медиа-партнеров, их также отметят памятными сертификатами. Кроме того, будет создана библиотека телеверсий постановок «Золотого фонда».

Пышная постановка оперы Бизе «Кармен» «производства» итальянской команды открыла фестиваль: режиссер-постановщик Марко Гандини, долгие годы служивший ассистентом Франко Дзеффирелли, художник-постановщик Итало Грасси, художник по костюмам Анна Биаджотти, а дирижер-постановщик — наш соотечественник Антон Гришанин (Большой театр). Далее последовало первое в Казани исполнение «Реквиема» Верди, величественного произведения для оркестра, хора и солистов, под управлением Марко Бозми (Италия) с великолепными солистами: Дамы ордена Святого Сильвестра сопрано Светланы Касьян, меццо-сопрано Агунды Кулаевой (Большой театр), тенора Алексея Татаришцева («Новая опера») и баса Михаила Казакова (Большой театр). А затем наступил черед «Манон Леско» Пуччини.



«Кармен». Кармен — Е. Сергеева. Хозе — А. Агади

«Кармен» предстала перед казанской публикой и гостями фестиваля многолюдной, страстной и яркой. В постановке Гандини широко задействован хор (хормейстер Юрий Карпов). Хор, помимо того, что великолепно поет, еще выполняет роль массовки, которой очень много в спектакле — толпа на площади, рыночные торговцы, цыганки и прочие действующие лица, не обозначенные в программке поименно, но создающие достоверную атмосферу спектакля. Заглавную партию Кармен исполняла в первом спектакле солистка Мариинского театра Екатерина Сергеева, во втором — солистка «Новой оперы» Анастасия Лепешинская. Кармен Сергеевой была страстной и хищной как львица. А поскольку Екатерина Сергеева прекрасно двигается и великолепно танцует, то образ получился у нее захватывающим и естественным. Словно и не певица на сцене, а Кармен собствен-

ной персоной. Единственный момент, вызвавший удивление — Кармен Сергеевой оказалась блондинкой. Но таково было решение режиссера: он восхитился природной красотой волос Сергеевой и решил, что черный цыганский парик ей не нужен. Ну, если учесть, что Кармен Сергеевой имела характер львицы, то все правильно: львицы же черными не бывают. Кармен Анастасии Лепешинской тоже оказалась страстной, но ее страсть больше кипела внутри, не слишком выплескиваясь наружу. Это усиливало трагичность образа, хотя мне, например, в начале спектакля не доставало именно внешнего «кипения». И да, парик у Лепешинской был черным!

Дона Хозе в первой премьере исполнял любимец казанской публики, солист Мариинского театра Ахмед Агади, во втором — Рагаа Эльдин, египтянин, живущий в Италии. У Агади Хозе был эмоциональ-



«Манон Леско». Де Грие — А. Агади, Манон Леско — С. Касьян

но тонким и чувственным, у Элидина — брутальным и напористым, но у обоих убедительным. Тореадор Эскамильо предстал в исполнении Владимира Целебровского («Санкт-Петербург Опера») и Александра Краснова (Большой театр), а Микаэла — в исполнении двух замечательных солисток Татарского театра Гульноры Гатиной и Венеры Протасовой. В обоих премьерных спектаклях оркестром управлял Антон Гришанин (Большой театр).

«Реквием» Верди — заупокойная месса. Его замысел относится к концу 1868 года: смерть Джоаккино Россини побудила Джузеппе Верди обратиться к наиболее уважаемым итальянским композиторам (ныне забытым) с предложением объединиться для написания траурной мессы к годовщине смерти коллеги. По жребию Верди досталась заключительная часть, чаще всего опускаемая композиторами, — *Libera me*.

Реквием он сочинил к ноябрю 1869 года, но произведение не было исполнено. Позже Верди решил написать собственный Реквием для Россини; работа затянулась, и толчком к скорейшему ее завершению — к тому времени композитор уже написал несколько частей — послужила смерть знаменитого писателя Алессандро Мандзони, перед которым Верди преклонялся с юных лет и считал его образцом добродетели и патриотизма. Работу над Реквиемом Верди завершил 10 апреля 1874 года. Первое исполнение состоялось в годовщину смерти Мандзони, 22 мая того же года в миланском соборе Святого Марка; за дирижерским пультом стоял сам автор. Через несколько дней Реквием с огромным успехом исполнили в театре Ла Скала, затем столь же успешно под управлением автора в 1875 году в Париже, Лондоне и Вене, а позднее в Мюнхене и Петербурге. «Оперность» этого Реквиема уже при



«Борис Годунов». Сцена из спектакля. Борис Годунов — М. Казаков

первых исполнениях вызвала споры, продолжающиеся и по сей день: каким образом включение оперных элементов отразилось на литургическом стиле сочинения — исказило или усовершенствовало его? Как бы то ни было, Реквием Верди наряду с Реквиемом Моцарта является одним из самых исполняемых сочинений этого жанра.

«Манон Леско» Пуччини хоть и была представлена в полусценической версии, но исполнена настолько блистательно, что гром оваций по окончании спектакля невозможно было остановить. Главную партию — Манон Леско — исполняла одна из самых знаменитых сопрано современности Светлана Касьян. Эту партию Светлана феноменально спела еще в 2016 году на премьере «Манон Леско» в королевском Театре Реджо в Турине (Италия) под управлением гениального дирижера Джанандреа Нозеды (Италия). Партия Манон идеально ле-

гла на красивейшего тембра голос Касьян диапазоном в четыре октавы, а трогательность и хрупкость певицы и особенность ее драматического дара как нельзя лучше соответствовали образу Манон.

Партию Кавалера де Грие великолепно исполнил ведущий солист Мариинского театра тенор Ахмед Агади. Высокий, красивый, статный, страстный и чувственный, Агади оказался идеальным партнером Касьян. Партия Жеронта де Равуара была доверена солисту Татарского театра Иреку Фаттахову, а на партию Эдмонта пригласили ведущего солиста Михайловского театра тенора Дамира Закирова, который помимо прекрасного голоса и большого сценического обаяния наделен выдающимся актерским дарованием и невероятной подвижностью. Оркестром управлял молодой, но уже именитый азербайджанский маэстро Эйюб Кулиев, который пропускал че-



«Пиковая дама». Сцена из спектакля

рез себя все трагические перипетии оперы и пропевал про себя все партии. Неудивительно поэтому, что спектакль в художественно-сценическом решении Екатерины Ароновой имел такой грандиозный успех.

Опера «Борис Годунов» Мусоргского — реконструкция постановки Большого театра режиссера Леонида Баратова (1895–1964) и художника-постановщика Федора Федоровского (1883–1955) в редакции Михаила Панджavidзе. Это роскошный и грандиозный спектакль с музейной красотой декорациями и костюмами. Блеск и нищета Руси периода царствования Бориса Годунова представлена масштабно и изысканно. Традиционно главную партию исполнял выдающийся бас современности, солист Большого театра Михаил Казаков, который в свое время окончил Казанскую консерваторию; Шуйского — Роман Муравичкий (Большой театр), монаха-летописца Пимена воплотил бас Большого театра Белоруссии Андрей Валентий, Самозванца — мариинский тенор Сергей Семишкур, Марину Мнишек — солистка Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немиро-

вича-Данченко (МАМТа) Екатерина Лукаш, Хозяйку корчмы — Елена Витман (Мариинский театр), Юродивого — Денис Хан-баба (Татарский театр оперы и балета). Оркестром управлял Василий Валитов (Москва). Казанский «Борис Годунов» — образцовый спектакль по красоте, исторической достоверности (в художественном воплощении, разумеется), убедительности постановки и исполнения как главных, так и второстепенных партий. Огромную роль в этой опере играет хор, а хор в Татарском театре — выдающийся. Фестивальный «Борис Годунов» был посвящен 100-летию со дня рождения народного артиста СССР Азата Аббасова (лирико-драматический тенор), который с 1950 по 1990 год являлся ведущим солистом Татарского театра оперы и балета.

Опера «Пиковая дама» Петра Ильича Чайковского вызвала всплеск интереса публики в связи с тем, что партию Графини исполняла выдающаяся певица конца XX — начала XXI века, солистка Мариинского театра, народная артистка РФ, обладательница премии «Грэмми» Ольга Бородина (меццо-сопрано). Правда, и состав других со-

листов был сильный: Герман — Иван Гынгазов («Геликон-опера»), Лиза — Дарья Филиппова (МАМТ), Полина, Миловзор — Екатерина Лукаш (МАМТ), Томский, Златогор — Станислав Трифонов (Большой театр Белоруссии), Елецкий — Артур Исламов (Казань), но Ольга Бородина — это имя, чтобы услышать которое любители оперы готовы снести все двери любого театра мира. К счастью, в Казани до такого не дошло, но «партер и кресла» — все кипело.

Постановка Юрия Александрова оказалась не такой впечатляющей, какую можно было ожидать от именитого режиссера, он допустил слишком много режиссерских вольностей, назовем это так, и канонический смысл оперы оказался смещен и уменьшен в масштабе. «Пиковая дама» Чайковского считается самой петербургской оперой. Действие в ней не могло произойти нигде, кроме Петербурга. Город в ней — не фон, а одно из главных действующих лиц! Юрий Александров, будучи высокообразованным человеком и ленинградцем, не может этого не понимать. Однако вместе с художником-постановщиком Виктором Герасименко он заменил столицу Российской империи на безмянный город, который даже не определить по серым, невнятным декорациям. И величественную Неву, в которую впадает Зимняя канавка, куда бросилась Лиза, они заменили на странный и безликий серый водоем с закручивающейся воронкой. Таких безмянных водоемов по всей Руси великой — неисчислимо множество, а Нева — одна, как и Зимняя канавка, и они — важнейшие составляющие Петербурга. Не случайно же в либретто «Пиковой дамы» указаны конкретные места, где происходит то или иное действие! А что за вольность на дне рождения Полины, где собрались молодые княжны и графини? Откуда там взялся князь Елецкий, да еще играющий на клавесине? По дворянскому этикету екатерининских времен мужчины не могли заходить на женские половинки особняков, тем более, к незамужним барышням. А чтобы столичные дворянские девушки в гостях сидели на полу на подушках, как лев-

ретки? — где это видано, где это слышано? А чтобы князь (Елецкий), будучи единственным мужчиной в обществе юных барышень (что само по себе невозможно в тот исторический период, как я уже упоминала), лихо отплясывал со служанкой?! Бедному Герману даже места в казарме не нашлось! Он, бедолага, по воле Александрова и Герасименко сидит на улице города N у серой неопознанной стены. А Лиза, ожидающая Германа у Зимней канавки, в нарядном платье, вдруг ложится на землю и в лежачем положении поет свою знаменитую арию «Уж полночь близится...». Юрий Исаакович, Вы когда-нибудь видели людей даже не дворянского происхождения в здравом уме и трезвой памяти, валяющимися в нарядном платье на земле набережной поздней осенью в ожидании любимого? А Ваша восплывшая страсть к Герману Графиня? Она — аристократка, ее «король слышал!». А Герман — младший офицер, он для нее почти никто. К тому же, он нагло ворвался ночью в спальню, вызвав ее сильный гнев. Где ж тут взяться страсти! Хорошо, что Ольга Бородина в силу своего характера и веса своего имени не стала следовать режиссерским «изыскам» и провела эту сцену в фестивальном спектакле традиционно. Но как бы хорошо ни пели солисты в такой постановке, «Пиковой дамой» они ее не делают.

Надо сказать, что это единственный фестивальный спектакль, постановка которого вызывает несогласие. Все остальные — «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Жизнь за царя» и «Трубадур» были традиционными в лучшем смысле слова, и прекрасные солисты в них пели в обстоятельствах, заданных авторами опер. Два феерических гала-концерта с участием лучших оперных и балетных солистов завершили 43-й оперный марфон на самой яркой и позитивной ноте.

Людмила ЛАВРОВА

Фото Рамиса НАЗМИЕВА

Фото предоставлены пресс-службой Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля

ВСЁ, ЧТО В СИЛАХ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ

На 25-летию постановки балета «Спартак» Арама Хачатуряна и Юрия Григоровича в Краснодарском театре балета зал полон как на премьере четверть века назад.

Тогда не верилось, как может молодой коллектив, хоть и управляемый волей Мастера, освоить его хореографию, к тому времени легендарную, прославленную спектаклем Большого театра по всему миру. И все же это произошло: краснодарская версия балета порадовала тогда старательностью освоения хореографической партитуры и при этом попыткой быть относительно самостоятельными, не повторяя неповторимое —

спектакль Большого театра. Сегодня, по прошествии четверти века, можно заявить: они не просто выложились тогда к премьере, но удержали спектакль как одну из несущих конструкций репертуара. Смогли показать своего «Спартак» столько лет дома и еще в девяти странах мира: Турции, США, Германии, Великобритании, Болгарии, Франции, Италии, Испании; в Греции «Спартак» показывали дважды в античном Одеоне Герода Аттика (Иродиум), а также неоднократно на сцене Мариинского театра.

Словом, подлинный праздник труппы и зала, заполненного до отказа на обо-

«Спартак». Красс — О. Габышев, Спартак — Е. Ланцута



их представлениях балета, был обоснован ненадуманной символикой: красноречивая дата, воспоминания очевидцев премьеры, радость узнавания того, что всегда знал и любил, исторические переключки как зеркала, в которые глядят герои — современники нынешних войн и сегодняшних империй. Через хореографию Юрия Григоровича и музыку Арама Хачатуряна в нас входит вечность: графические фигуры танца чертят абсолюты. Ничего лишнего! Движение четко выверено и эмпатично музыке, то бурлящей в оргиастическом угаре римских сцен, то утихающей в интимных адажио. Моменты лирических диалогов Спартака и его возлюбленной Фригии тоже можно отнести к вечным влюбленным, подобно Тристану и Изольде, Ромео и Джульетте.

Выражением душевной боли, страданий от унижений, мучительных сомнений перед выбором гибельного шага к восстанию проникнута роль Спартака, впервые исполненная Евгением Ланцутым. Он до этого исполнял партию Красса и показался сейчас еще более разносторонним артистом, вызывающим сопереживание в архисложной партии. Поднятый на копья легионеров и принявший пластический образ распятого на кресте Христа, этот стоп-кадр по-прежнему потрясает воображение. Бездыханное тело сопровождают плакальщицы и товарищи — бывшие еще недавно рабами, но отныне поднявшиеся с колен и познавшие трагический опыт обретения свободы. Они воздевают фракийца на вытянутых руках в жесте отча-

Спартак — Е. Ланцута





Красс — О. Габышев

яния и глубокой скорби. И Фригия над ним — уже не нежная возлюбленная храброго воина, а почти Валькирия, сопровождающая павших героев в вечность. Девушка в черном пеллуме, касаясь мужественного тела распущенными волосами, накрывает его щитом и в последней нежности простирает руки в пространство перед собой. Будто античная героиня возвещает о том, что жертва не напрасна, мир не будет прежним после такой потери, будущее мира — за свободными людьми.

Екатерине Конобеевой удастся разительная трансформация, которая и есть драматургия образа: быть равно убедительной в лирических эпизодах партии

и в отчаянных выплесках катастрофической развязки.

Уверенно влился в драматургию балета приглашенный на роль Красса известный премьер из Санкт-Петербурга Олег Габышев, солист Театра балета под руководством Бориса Эйфмана, лауреат премий «Золотая Маска», «Золотой софит» и премии Президента РФ. Он выучил заветную партию сам, исполнил ее уже в Уфе и приехал в Краснодар повторить собственное творческое достижение. Олег Габышев славится сценической выразительностью, его основной репертуар, можно сказать, зиждется на современном жесте и современном отношении к ролевому материалу (балеты по сочинениям Толстого, Мольера, Шоу, Достоевского, Чехова). В подходе к римскому полководцу Крассу, упоминаемому древним историком Плутархом, он демонстрирует в первую очередь это. Рисую своего героя через картинность и форсированную театральность облика и движения, он отсылает к Нерону и всем римским тиранам, сближавшим себя с артистами — публичность распаяла их садистскую природу. Габышеву достаточно жеста для передачи трусости и отчаяния при поражении в первой, контактной схватке со Спартаком. С той же мерой лаконизма и картинности он подает в последнем действии коварство и силу победителя, удержавшего власть. Уплывая в темноту кулис в блестящих доспехах, возносит перед собой скипетр — символ могущества, оно пока с ним. И его римское приветствие с выброшенной вперед рукой, и эротические танцы с возлюбленной гетерой Эгиной, и начальная сцена триумфа на колеснице, — все внятно Габышеву, воспринято им творчески, может быть, даже излишне экзальтированно, будто его героя переполняет восторг от собственного положения; а самого артиста — восторг от возможности участвовать в «Спартаке» Григоровича.



Фригия — Е. Конобеева, Спартак — Е. Ланцута

Давно и с внутренним восторгом исполняет партию Эгины Марина Фадеева. Еще бы, и ее понять можно, это заветная мечта любой балерины — по образу, характеру, техническим задачам и выразительным возможностям.

Термин «музейное искусство» не применим к балетам Юрия Григоровича. «Спартак» находится под чутким присмотром его ассистентов Ольги Васюченко и Вадима Ступки. Кордебалет и солисты будто выдали премьеру. С энтузиазмом исполнена гениальная партитура оркестром под управлением Александра Лавренюка. Зал в едином порыве встает с мест и словно подается к рампе на поклонах артистов, которые длятся и длятся...

В чем дело — Древний Рим, события двухтысячелетней давности, никаких намеренных аллюзий, тем более, прямых отсылок в сегодняшний день. Но все, что мы видим на сцене, от декораций Симона Вирсаладзе до мельчайших штрихов действия и динамизма перемени — актуальный концепт! И будем верить — где 25, будет и 50. Да продлят боги театра и боги танца цепную передачу вечных смыслов и вечных волнений человечества, его вечных утрат и ликований.

Светлана КОЛЕСНИКОВА
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

БОЛЬШЕ, ЧЕМ АРТИСТ

16 марта ему исполнилось бы 90 лет.

«Поэт в России больше, чем поэт»... В приложении к Юрскому следует перефразировать: «Артист в России больше, чем артист».

Вот уже шесть лет прошло после его ухода, а кажется, что еще вчера... Он столько лет был с нами, что привыкнуть к его отсутствию не получается. Конечно, кино и телевидение несколько сглаживают остроту переживаний. Слава богу, на экране Юрский жив — и в фильмах, и в телеспектаклях, и когда читает «Онегина», и в старых записях товстоноговских спектаклей. И все же его не хватает, потому что от него постоянно исходила творческая вибрация. Не только роли и книги... Важна была его

Сергей Юрский. 1960-е



реакция на то или иное событие, участие в жизни.

Помню, как переживали в Питере, когда он уехал в Москву. Это была катастрофа. По нынешним временам никого, что называется, не колышет, если артист живет в одном городе, работает в другом, а то и за тридевять земель. Москвичи руководят питерскими театрами, артисты катаются на «Сапсане», как на метро. А тогда, в конце 1970-х, БДТ лишился не просто лучшего артиста, а органической части, чего-то базисного, без которого театр зашатался. Конечно, отчасти мы понимали, что городское начальство под Юрского копают. Он был под надзором, слишком независим, слишком любим диссидентами... Все это предшествовало разрыву с родным городом.

Мы, зрители, без него осиротели. Но страшно было и за него: не потеряется ли в столице? Не утратит ли запал? Наверное, ошибались, представляя его Чацким, у которого выбита почва из-под ног. Вспоминали Татьяну Доронинову, которая на московских сценах была уже не та... Не всем дано прийти в себя после подобного стресса...

Юрский оказался сильнее многих. Одно за другим следовали доказательства крепости духа и глубины натуры. Написал повесть «Чернов», дебютировал в кино как режиссер с фильмом «Чернов/Chernov». С места в карьер внедрился в плотную и не слишком гостеприимную столичную художественную жизнь. Заявил о себе как о суверенной творческой личности, не подлаживаясь ни под кого и не прогибаясь.

Мы из Петербурга ревниво наблюдали за этим процессом. Горевали по поводу обездоленного БДТ, пытавшегося зализать раны, сравнивали, вспоминали...

Двадцать один год в БДТ — огромный кусок жизни. Его не вычеркнешь, не сотрешь из памяти. Да никто и не согласит-



«В поисках радости». Сцена из спектакля

ся что-то стирать и забывать. Тем более что и для Сергея Юрского, и для его публики это были годы счастья.

Впервые я увидела этого артиста на сцене БДТ в начале 1960-х. Потрясения и откровения случились позже — когда дело дошло до Чацкого. А сначала был спектакль «Машенька» — мой первый поход в театр на Фонтанке. Наверное, ничего особенного. Пьеса того времени, добротный реалистический спектакль, в котором больше других запомнились Нина Ольхина — виолончельная во всех отношениях; симпатичная Машенька (юная артистка А. Федеряева) и ее школьный товарищ — совершенно выбивающийся из стайки одноклассников парень, нескладный, с хриловатым, срывающимся голосом, угловатый и неуместный. Его играл студент Театрального института (так было помечено в программке) С. Юрский. Он не поразил меня в самое сердце, но удивил и запомнился.

До сих пор в моем архиве хранится программка. Не специально берегла, просто осталась среди старых бумаг. Поставил ту «Машеньку» начинающий режиссер Игорь Владимиров. А Юрского, как опять же, позже выяснилось, надо было запомнить по дебюту: в спектакле «В поисках радости» он сыграл Олега. Ко мне этот артист возвращался окольными путями. Далеко не всегда удается распознать актера от роли к роли, поступательно, шаг за шагом наблюдая его «творческий путь».

Сразил наповал Чацкий. Ворвался и на сцену, и в размеренную ленинградскую театральную жизнь со всем пылом юности, задыхающейся от эмоций и до обморока потрясенный толпой монстров, его окруживших. Если декабристы разбудили Герцена, то Товстоногов с Юрским — театр 60-х, который мгновенно стал интеллектуальным центром города.

В те годы нам очень помогало телевидение. Ленинградский телевизионный те-



«Божественная комедия». Адам – С. Юрский, Ева – З. Шарко

атр был на пике заслуженной популярности. С утра артисты репетировали в своих театрах, с трех часов дня – снимались на улице Чапыгина. Там можно было увидеть весь цвет – и маститых, и начинающих. Там вершились актерские судьбы, да и личные – тоже. Для Сергея Юрского и Натальи Теняковой судьбоносной стала «Большая кошачья сказка» по Карелу Чапеку. Снимал спектакль Давид Карасик, который чрезвычайно гордился тем, что открыл эту пару «для народа». За игривой чешской сказкой последовал спектакль для интеллектуалов – «Смуглая леди сонетов», где у Юрского

была роль Шекспира, а затем, как из рога изобилия: Кориолан, принц Наполеон, Пушкин и многие-многие другие. Черно-белый телевизионный театр бо-х фонтанировал всеми цветами радуги. А у Сергея Юрского именно с этой ступени началась линия длиною в жизнь – его персональный литературный театр. От «Домика в Коломне» и «Евгения Онегина» до вечеров прозы и поэзии, совершенно не похожих на выступления маститых асов художественного слова.

Роли в БДТ тоже шли (бежали! летели!) одна за другой. «Горе от ума» дало такой мощный толчок артисту, что свой мара-

фон он рванул как спринтер — на предельной скорости. Каждая роль — бриллиант. Тузенбах, Эзоп, Дживола, профессор Полежаев, Виктор Франк... Даже Адам в «Божественной комедии». Этот забег не мог не насторожить городское начальство. Переполох начался прямо с эпитафии к спектаклю «Горе от ума»: «Догадал меня черт с умом и талантом родиться в России...» — Пушкин не угодил! У чиновников шерсть дыбом и ушки на макушке! Партийное начальство и КГБ, взявшись за руки, контроль усилили, эпитафия сняли и принялись глядеть в оба. Недреманное око шаг за шагом фиксировало: «Фиесту» с Михаилом Барышниковым на ЛенТВ, «Римскую комедию» и ту же «Фиесту» в БДТ, фильм Эльдара Рязанова «Человек ниоткуда», стихи Иосифа Бродского в концерте, встречи с Солженицыным и дружба с Барышниковым... Всё — запретить!

В свете этих цензурований и самые безобидные роли и спектакли попадали под подозрение. Спасибо бдительным органам! Мы еще больше полюбили Сергея Юрского! Благодаря нашему педагогу Виктору Боровскому артист приходил на Моховую, и, похоже, эти встречи не только нам, но и ему доставляли радость. В Театральном институте он был среди своих и мог говорить откровенно. Мы ловили каждое его слово — были ли это слова самого Юрского или Булгакова, Пушкина, Мольера, Гоголя. И начинали понимать, в чем истинное призвание артиста. Он расширял наши представления о мире и человеке, учил открывать за словами смыслы. В последних питерских работах Юрского в БДТ — «Мольер» и «Фантазии Фарятьева» — конфликт художника и власти обретал философский характер.

«Ревизор» — еще одно судьбоносное название в жизни и творчестве Сергея Юрьевича. Еще в университетские годы они с отцом, зная текст наизусть, дома разыгрывали сцены из любимой комедии. Юрий Сергеевич в роли Осипа переиг-



«Римская комедия». Фульвия — З. Шарко, Дион — С. Юрский

рал сына. Что, несомненно, помогло тому блистать на сцене театра ЛГУ в качестве Хлестакова (даже после первого исполнителя главной роли в легендарной студенческой постановке Игоря Горбачева). А в БДТ многие специально по нескольку раз ходили смотреть на Осипа — Юрского. Режиссер благоразумно вынес топчан, на котором с ленивой кошачьей грацией возлежал персонаж, на самый край авансцены, так что зрители видели Осипа крупным планом. Это был профессор лакейской службы, знавший,



Репетиции спектакля «Три сестры». Тузенбах — С. Юрский

«Мольер». Сцена из спектакля



что его дело — не угождать, а «годить». В пенсне, хозяйской крахмальной сорочке и двубортном жилете, он взирал на окружающих свысока, с достоинством короля в изгнании. Знаменитое: «Что там? веревочка? Давай и веревочку...» — звучало снисходительно и угрожающе. Артист признавался, что в работе над ролью ему очень помог его кот Осип. Но было в герое и нечто инфернальное, этот субъект явно знался с чертом — вполне в духе Гоголя. Товстоногов говорил, что ставит спектакль о страхе. Хлестаков у Олега Басилашвили сам был трусоват, а вот Осип страху нагнать мог запросто.

Как известно, Юрский вообще был заядлым кошатником. По расписанию выходил во двор кормить бездомных котов. К своим домашним усатым-полосатым относился с большим почтением. И даже его последняя книжка — после ряда серьезных профессиональных публикаций («Кто держит паузу», «Четвертое измерение», «Всё возможно») — «Я кот», как ни смешно, из серии «Занимательная зоология».

Вторая глава его жизни началась очень ярко. В Театре Моссовета Сергей Юрский продолжил гнуть свою линию: вопреки сомнениям и предостережениям коллег играл в собственных спектаклях. И у него получалось. Выручала способность жить и творить вопреки правилам. И, конечно, полное погружение в материал. Он натренировался на чтецких работах, играя за всех персонажей и, заодно, — за автора. Моноспектакли уводили его и от избыточной эксцентрики, которая с годами уступала место минимализму. Так и в спектаклях. Хотя трудности все-таки были. Одно дело с близкими людьми работать, другое — приручать столичных звезд. В Театре Моссовета группа была отборная. Фаина Раневская, Ростислав Плятт, Варвара Сошальская, а из молодых — Маргарита Трехова, Нина Дробышева, Евгений Стеблов, Людмила Дребнёва...

С Пляттом он подружился, подарил ар-



С. Юрский читает фрагменты романа «Мастер и Маргарита»

тисту на склоне лет новое дыхание: тот с молодой энергией сыграл у него в «Теме с вариациями». Раневскую очаровал и покорила. А их партнерство в комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» — Филицаты и Грознова — теперь смело можно причислить к великим актерским дуэтам.

Вождению в московскую жизнь помогали и роли в кино. Юрский и раньше был знаменит, особенно после роли Бендера, а теперь они с Натальей Геньковой, сыграв комическую пару стариков в фильме «Любовь и голуби», стали любимцами всей страны. «Мои старики», так Юрский назвал главу в своей первой книге. Блистательное владение



С. Юрский после концерта в Нью-Йорке. 2017

этим амплу издавна было его коронным номером. Мало кто мог сравниться с ним в этих ролях, в диапазоне от резвого дедушки Илико до трагического Генриха Четвертого. А ироническое умение внести в образ «частицу чёрта» прекрасно применил в «Маленьких трагедиях» Швейцера.

Питерцы ревновали, придирались к работам Юрского-режиссера. Без восторга отнеслись к его Фоме Опискину, критиковали социально-политический характер пьес. Помню, как Натела Товстоногова, не зная, что сказать после спектакля «Провокация», «выкрутилась», заявив, что все бы ничего, но уж больно пьеса плоха. К тому времени многие уже знали, что Игорь Вацетис — псевдоним Юрского. Он по старой памяти простил Нателу Александровну...

Конечно, с годами таких шедевров, какие подарил нам Большой драматический, почти не случалось. И дело тут не в самом Юрском, а в театральном кли-

мате, год от года сильно менявшемся. Литературе он уделял все больше внимания. Поддерживал товарищей по сцене, превращавшихся в товарищей по перу. Буквально накануне ухода по просьбе Сергея Коковкина написал предисловие к его сборнику пьес. Не желая его утомлять, я, позвонив по телефону, предложила переслать текст по почте, но Сергей Юрьевич строго велел мне взять ручку: «Я продиктую», — и попросил поставить дату. Так 19 января 2019 года я последний раз слушала голос, который узнаю из тысячи. В этом тексте есть такая строчка: «СЛОВО — вот наш девиз и наш инструмент, и наш кумир». Он писал о друге, но и, конечно, о себе.

Елена АЛЕКСЕЕВА

*Фотографии из собрания
творческо-исследовательской части БДТ,
а также Нины АЛОВЕРТ*

АРХИТЕКТУРА ЗВУКА

Год нынешний — столетие великой Ирины Архиповой. Ее дебют на сцене Большого театра в 1956-м состоялся 1 апреля: в этот день родной театр посвящает одной из самых ярких своих звезд спектакль «Царская невеста», сочинение, в котором Архипова дебютировала на оперной сцене в Свердловске в 1954-м. О великой личности в искусстве и жизни мы беседуем с Любовью Казарновской — знаменитой оперной певицей и ученицей И.К. Архиповой по Московской консерватории.

— *Любовь Юрьевна, вы помните свое первое впечатление от искусства Ирины Константиновны? Если да, то где и когда это было?*

— Прекрасно помню. У нашей семьи, у мамы и у бабушки были абонементы в филармонию. Первый концерт, который я услышала в Москве, — Ирина Константиновна пела с органом старинные арии. Естественно, я мало что тогда понимала, была совсем девочкой, но помню ощущение абсолютной гармонии от услышанного, думаю, это же ощущали и все присутствовавшие в зале. Именно тогда я влюбилась в старинную музыку — у нас дома было очень много пластинок, которые после этого концерта я стала много и с удовольствием слушать, и первое мое знакомство и с Бахом, и с Генделем, и с Букстехуде, Пахельбелем произошло именно тогда. Моя мама была большой поклонницей Архиповой, и она всегда говорила: когда поет Ирина Архипова, будто звучит совершенный готический собор. А второе яркое впечатление-воспоминание из Риги — мы с родителями отдыхали на Рижском взморье и посетили концерт Архиповой в Домском соборе: опять же она пела старинную музыку, и было это прекрасно!

— *Часто ли после этого вы бывали на ее спектаклях, концертах? Что особенно запомнилось?*

— Очень часто. Для своего консерваторского класса, для своих учеников она всегда делала билеты на значительные выступления. Составы великолепные, и достать билеты в Большой театр было практически нереально. И Евгений Нестеренко, который заведовал вокальной кафедрой в бытность моей учебы в консерватории, делал для студентов так называемые отношения-пропуска — конечно, это была верхотура, но счастье не-

Ирина Архипова.

Фото из открытых источников в Интернете





Педагог Н.М. Малышева-Виноградова

роятное, потому что мы слушали лучших из лучших и в лучших спектаклях. Архипова всегда звала на выступления своего педагога Надежду Матвеевну Малышеву-Виноградову, и после этого всегда происходил аналитический разбор с ее стороны. Надежда Матвеевна могла и покритиковать — особенно Владислава Ивановича Пьявко: Ирина Константиновна тогда чуть напрягалась, но обещала поработать над вокалом супруга-партнера. А ей Надежда Матвеевна говорила: «Ирочка, не будьте слишком архитектором, отпустите эмоцию». Архипова была действительно архитектором звука, для нее всегда было важным первенство звукообразования, вокал она ставила во гла-

ву угла. Это был ее почерк и ее уникальность — вокальное совершенство.

Я видела Архипову практически во всех ролях, которые она исполняла в лучшие годы. Особенно обожала ее в русском репертуаре. Хотя она блестяще пела и Азучену в «Трубадуре», и Ульрику в «Балемаскараде», и Кармен, но для меня особенной радостью были ее Марфа в «Хованщине», Любаша в «Царской невесте», Любава в «Садко» и Любовь в «Мазепе». А также ее огромные монографы, которые были сделаны с Надеждой Матвеевной — «Антология русского романа»: Архипова пела практически всех русских авторов. Ирина Константиновна пела щедро — у нее были абонементы: и в основных концертных залах Москвы, и в творческих домах. Особенно любила выступать в Доме архитектора, которому очень помогала, памятуя свое профессиональное происхождение. К ее чести надо сказать, что она приглашала в эти концерты своих коллег-архитекторов, одноклассников по вокальному кружку Малышевой. Там были прекрасно обученные певицы, они исполняли с ней дуэты, трио и квартеты, которые были сделаны с Малышевой еще во времена учебы Архиповой в МАРХИ.

— *Что в искусстве Архиповой было самым незабываемым, особенным, отличным от других?*

— Удивительно точная вокальная школа, основанная на болонской методе, которая была унаследована Надеждой Матвеевной и передана Архиповой от Умберто Мазетти. Это идеальная высота тона, всегда точного, это владение дыханием и так называемый метод «кьяро-скуро» — яркость, полетность звукоизвлечения и одновременно темный, объемный тон. Такое странное, на первый взгляд, сочетание означает очень хорошую работу дыхания, проточность голоса, его прикрытие и очень высокую точку звукоизвлечения, которая давала Архиповой всегда идеальную интонационную позицию. Она этим методом овладела в пол-



Л. Казарновская на занятиях Н.М. Малышевой-Виноградской

ной мере — как никто другой. Не зря же ей партнерша Карузо знаменитое меццо Габриэлла Безанцони, когда Архипова гастролировала в Риме, с удивлением сказала: «Откуда у тебя наша старая болонская школа? Мы ее в Италии уже почти потеряли!» И еще ее отличало глубочайшее погружение в языковые особенности того материала, за который бралась — испанскую, французскую музыку она всегда тщательно прорабатывала с точки зрения языка с коучами-лингвистами.

— *Как вы попали к ней в класс?*

— Когда я училась в Гнесинском училище, судьба меня свела с Надеждой Матвеевной Малышевой-Виноградской, педагогом Ирины Константиновны по вокальному кружку МАРХИ. Моя старшая сестра училась в МГУ на филологическом факультете у Юрия Владимировича Рождественского, ученика академика Виног-

радова, супруга Надежды Матвеевны. Он как-то услышал меня, мое пение — кажется, я пела «Se tu mai» Перголези — ему понравилось, и он предложил направить меня к Малышевой, рассказав, кто это. Я поначалу даже испугалась — педагог Архиповой, аккомпанировала Шаляпину, работала со Станиславским — и я, первокурсница: с чем идти к такому педагогу? Но Юрий Владимирович меня ободрил и знакомство состоялось. Надежде Матвеевне я понравилась, и она стала со мной заниматься. А на третьем курсе Наталья Дмитриевна Шпиллер после одного из экзаменов воскликнула: «Что вы тут делаете? Срочно в консерваторию!» И тогда Надежда Матвеевна как раз посоветовала идти к Архиповой: «Будет единая школа», — сказала она. Так я оказалась в классе у Ирины Константиновны.

— *Как она занималась с вами? В чем ее метод, школа?*

– Метод Мазетти, усвоенный Архиповой от Малышевой, она неукоснительно внедряла и своим ученикам. Со мной ей это было делать легче, поскольку я пришла к ней от Малышевой, с которой занималась тем же самым. В основе метода – болонская школа XVII века, которая дает в руки певцу профессию. Имея эту базу, ты можешь любую партию приспособить к своему голосу, что успешно и делала Архипова на протяжении всей своей невероятно долгой карьеры.

– Как она вас отпустила к другому педагогу – Елене Шумиловой? Не ревновала, не сердилась?

– Я была на третьем курсе, когда Архипова ушла из консерватории – это был «великий исход» группы великих солистов Большого из вуза, куда их привел Нестеренко, но которым оказалось очень не просто совмещать активную певческую карьеру с преподаванием. Поэтому тут ревности возникнуть никакой не могло. Более того, появилось много проблем – посреди учебного года многие остались без педагогов. Меня хотела взять Нина Львовна Дорлиак, но, побывав на ее уроках, я поняла, что это не совсем то, что мне тогда было нужно – я хотела развиваться больше в оперном пении, а не в камерном. Меня хотела взять Образцова, которая оставила себе нескольких учениц, но я опасалась повторения ситуации с Архиповой, когда из-за своей занятости в театре Елена Васильевна просто не сможет уделять мне нужного времени. И я пошла на урок к Елене Ивановне Шумиловой, которую моя мама очень хорошо знала по ее блистательным спектаклям в Большом. Послушала, как она занимается, мне очень понравилась ее методика, то, как она вела урок – я поняла: это то, что мне нужно. Школа Шумиловой через Ниссен-Саломан восходила к методу Гарсия: лучшего и пожелать было невозможно. Елена Ивановна мне дала ключи к тем сопрановым партиям, в которых она сама блистала, – а пела она с самым Мелик-Пашаевым.

Через полтора года Архипова верну-

лась в консерваторию, и вот тут возникло напряжение: она позвала к себе в класс обратно, а я не могла уже предать Шумилову, которая в свое время взяла меня девятой в свой класс, что сильно увеличило ее нагрузку, и занималась со мной без всяких скидок. Мой отказ, конечно, не понравился Ирине Константиновне – и этот холодок между нами присутствовал достаточно долго. Например, это сказало на результатах Конкурса Глинки, когда я очень удачно спела третий тур (член жюри Фуат Мансуров прямо сказал, что единственный лауреат, кого он хочет пригласить спеть в Большой – это Казарновская: он это и сделал, и я дебютировала там в «Онегине»), но первую премию не получила. Да и потом это колко-неприязненное отношение нет-нет, да и проскальзывало. Но где-то за пять лет до ее ухода все изменилось: она пригласила меня на свой фестиваль в Осташков, мы там много разговаривали, по-хорошему вспоминали прошлое, там же возникла идея записать дуэты Чайковского в память о нашем общем педагоге Малышевой, что мы и сделали. Словом, теплые отношения были восстановлены полностью.

– Характер у нее был непростой...

– Да, взрывной. Примадонский, резковатый, властный. Все, что расходилось с ее мнением, ею воспринималось болезненно. И до поры до времени она считала, что все эти вспышки вполне законны. И наверно Ирина Константиновна была права, потому что, безусловно, являлась величиной всеосязного, а может быть, планетарного масштаба. На ней была колоссальная нагрузка – и собственная мощная карьера с огромными свершениями, и худсовет Большого театра, и педагогика, и конкурсы, и просветительство, и продвижение молодых, и устройство многочисленных фестивалей и концертов – масштаб деятельности сумасшедший, и все она могла и умела, все получалось из задуманного. Но для меня в итоге доминантой ее личности остался последний штрих – когда она сама пошла на



Л. Казарновская и И.К. Архипова после концерта в Большом зале консерватории. 1998

сближение, на полное восстановление теплых доверительных отношений, которые были у нас когда-то в самом начале, и это дало такое умиротворение в душах и такой замечательный творческий результат в виде совместных выступлений на фестивале в Осташкове и записей дуэтов, что в целом воспоминания о ней остались самые светлые.

– Архипова была большим организатором в нашей отечественной вокальной жизни. Вас затронула эта сторона ее деятельности?

– Она была умом государственного масштаба. Ее всегда интересовали, волновали и заботили социальные процессы, она много об этом размышляла и пыталась влиять на них, нивелировать негативное в нашей жизни. Очень переживала

за судьбу ее родного Большого театра – буквально страдала.

Она возглавляла ведущие конкурсы в стране, устраивала концерты и фестивали, например, фестиваль «Молодые певцы России»: по итогам конкурсов устраивала большие туры по городам СССР для молодых солистов – победителей и дипломантов. И у нее был налажен отличный контакт во всех союзных республиках – с тамошними звездами первой величины, такими, как Биешу, Амиранавили, Анджапаридзе, Анисимов, Проваторов, Норейка, Пальм, Христин, Гмыря, Руденко, Соловьяненко – поэтому там ее инициативы всегда ждали и оказывали самый радушный прием. Сейчас уже, конечно, это все забыли, но, тем не



Выступление Л. Казарновской и И.К. Архиповой на фестивале в Осташкове

мее, это было так. Ее организаторские способности, умение стереофонически видеть ситуацию в стране и интегрировать всех и вся, сдружить деятелей культуры по всему Советскому Союзу давали очень интересную картину на вокальном пленере большой страны. Театрально-концертная жизнь была очень активной и во многом благодаря Архиповой.

Меня это особенно коснулось после победы на Конкурсе Глинка, когда я участвовала в устраиваемых ею после состязания концертах в Смоленске, Минске, Улан-Удэ, Ленинграде и других городах. В Ленинграде меня благодаря этому услышал Евгений Мравинский и пригласил петь с его оркестром в филармонию — «Тангейзера» и «Онегина». Там же меня услышал Рауфаль Мухаметзянов и пригласил участвовать в первом Шаля-

пинском фестивале в Казани, где я пела свою Татьяну.

Позже одним из партнеров благотворительного гала-концерта в помощь пострадавшим от землетрясения в Армении, который делал мой супруг Роберт Росцик в Большом театре, был Фонд Архиповой — Ирина Константиновна приняла самое горячее участие в этом мероприятии. Тогда на сцене собрался весь цвет мировой оперы — Кабалье, Каррерас, Краус, Бергонци, Панераи, Прей, Архипова, Нестеренко. Подобного гала по составу участников Большой больше никогда не видел. Когда я пела Амелию из «Бала-маскарада», Архипова стояла в кулисе и по окончании первой меня поздравила, воскликнув: «Это было по-настоящему прекрасно!»

— Следила ли она за вашей карьерой, давала ли какие-то советы, приходила ли на выступления?

— В 1998 году в Большом зале консерватории я пела большую программу «Поцелуй цыганки» — цыганская тема в европейской музыке: Брамс, Дворжак, Лист и так далее. Ирина Константиновна сама изъявила желание прийти и потом дала замечательный комментарий телеканалу «Культура», высоко оценив мое выступление.

Позже она приходила в Пушкинский дом на Старом Арбате, где мы с Важей Чачавой делали большую пушкинскую программу — и тоже высказалась в комментарии в самых превосходных эпитетах, подчеркнув, что Казарновская обращается с пушкинским словом даже не как певица, а как филолог, как человек, который очень хорошо понимает краски пушкинского языка.

Потом был концерт в зале Фонда в Брюсовом, который устраивала Архипова — концерт памяти Надежды Матвеевны: там мы пели вместе. И последним «актом» стал Осташков — четыре года я приезжала на этот фестиваль и много там пела, а также мы пели с ней вместе.

— В конце ее творческого пути вы успели написать дуэты Чайковского. Расскажите,



Л. Казарновская и И.К. Архипова после концерта на фестивале в Осташкове

что это была за работа и как это происходило?

— Идею записать дуэты в память о нашем великом педагоге Надежде Матвеевне Малышевой-Виноградовой пришла Ирине Константиновне, когда мы вместе выступали на ее фестивале в Осташкове. Тогда мы исполнили «Не искушай меня без нужды» и «Слезы людские», после чего Архипова сказала: «Давай запишем дуэты Чайковского. Добавим «Рассвет» и «Горные вершины» — это мне по силам, и мне кажется, что мы это сделаем очень хорошо». И мы в Первой студии радио, блистательной студии, осуществили этот проект. Обе были невероятно счастливы — что поем вместе, что этот проект получился! Когда Ирина Константиновна только вошла в студию, то сразу сказала мне: «Слушай, напой мне пару первых фраз». Она была

великолепной ансамблисткой — тут же подстроилась, и редактор, которая находилась в аппаратной, аж выбежала и воскликнула: «Вот, что значит одна школа! Какое слияние голосов — гениально! Сделаем сразу начисто — с пары дублей». Мы все остались очень довольны, планировали записать еще оперные фрагменты — Баркаролу из «Сказок Гофмана» Оффенбаха, Дуэт Лизы и Полины из «Пиковой» — но, к сожалению, Ирина Константиновна стала уже очень плохо себя чувствовать, и эта идея так и осталась идеей. Но, слава богу, сохранилась эта память — посвящение нашей любимой Надежде Матвеевне: думаю, это лучшее, что мы могли сделать.

Беседавал Александр МАТУСЕВИЧ
Фото предоставлены автором

«ПРАВИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Наверное, всей многомиллионной кинозрительской аудитории советского фильма-катастрофы «Экипаж» памятны слова командира экипажа Андрея Тимченко: «Значит, так... Взлететь невозможно, а оставаться — погибнем. Отсюда вывод — будем взлетать». И лицо замечательного, незабываемого артиста, сыгравшего роль Тимченко, Георгия Жжёнова, принявшего это страшное решение.

22 марта — юбилей Георгия Степановича, но лет, а в декабре нынешнего года исполнится двадцать лет со дня его кончины. Он прожил долгую, трагическую, но все же счастливую жизнь, оставив в памяти тех, кто видел на сцене и экране его высокое мастерство, органичность

Георгий Жжёнов



существования в любых сюжетных перипетиях артиста Жжёнова. Бесконечно изменчивого в пределах любого образа и неизменно остававшегося самим собой. Актер театра и кино, литератор, мемуарист, народный артист СССР, лауреат многочисленных премий кинематографа и общественных организаций, Георгий Жжёнов создал целую галерею ярких образов, начав карьеру каскадным акробатом в Ленинградском цирке «Шапито». Именно там он привлек внимание кинематографистов, поступил в Ленинградский техникум сценических искусств, где учился у Сергея Герасимова, снялся в нескольких фильмах, среди которых был и эпизод с Борисом Бабочкиным в знаменитом «Чапаеве», а потом столь успешно начавшаяся карьера прервалась.

О том, по чьему доносу, по каким конкретно причинам Георгий Жжёнов оказался на 17 лет в заключении и ссылке, до сих пор не сложилось единого мнения. Но разве в этом главное? Оно в том, что и после трагических событий, не сломивших артиста, он взлетел на почти недостижимую высоту, став для зрителей своего рода символом мужества, силы, покоряющего мужского обаяния и несгибаемой воли. О тяготах лагерной жизни, о первых театрах Георгия Степановича Жжёнова мы прочитали в 90-х годах прошлого столетия, с того момента, когда был опубликован его первый рассказ «Саночки», за свидетельствовавший, что в отечественную литературу вошел самобытный писатель. Позже были изданы книги о лагерной жизни на Колыме и в заполярном Норильске: «От «Глухаря» до «Жар-птицы», «Омчagsкая долина», «Прожитое» и другие, каждая из которых вызывала двойственное чувство: ужаса и преклонения перед мужеством и стойкостью человека, прошед-



Кадр из х/ф «Экипаж». 1979

шего через ад и не утратившего себя. И невозможно было усомниться в словах Георгия Жжёнова из одного интервью, которые он давал крайне редко: «Я не умею и не люблю прикидываться. Не играть другого человека, а быть им — этим я руководствуюсь. Отсюда — авантюрная жилка в моем характере, позволяющая мне быть лентяем, свободным человеком; не становиться педагогом, режиссером, хотя мне это предлагали миллион раз. Не хочу: мне нравится быть свободным... Сама актерская профессия предполагает подчинение воле режиссера. Но, наверное, в отношениях со мной режиссеры чувствовали, что есть черта, которую я никогда не разрешу перейти».

Остались позади горькие годы, проведенные в Магаданском музыкально-драматическом театре, который впоследствии артист вспоминал как «роскошный» и где судьба свела его с выдающимся режиссером Леонидом Варпаховским; по-

сле освобождения служил в Норильском заполярном театре драмы, где познакомился и партнерствовал с Иннокентием Смоктуновским, в котором сразу же увидел блестящее будущее; с Эдой Урусовой, вспоминавшей Георгия Жжёнова спустя десятилетия с нежностью и юмором.

Вернувшись в свой родной Ленинград, работал сначала в Ленинградском областном драматическом театре (сейчас — Театр «На Литейном»), затем в Театре имени Ленсовета. И в связи с этим позволю себе маленькое лирическое отступление: недавно с моей молодой коллегой мы вспомнили один из фильмов Вениамина Дормана о графе Михаиле Тульеве, резиденте, попавшем в Ленинград. О том, как он идет по Невскому проспекту, какие у него в этот момент глаза — не замечательного артиста, а человека, родившегося на Васильевском острове и прошедшего почти два десятилетия вдали от родных, вошедших в плоть и кровь мест. И мы, люди разных поколений,



«Чёрный гардемарин». В. Талызина и Г. Жжёнов.
Театр им. Моссовета. 1980. Фото В. Петрусовой

признались друг другу в том, что в этот момент горло сжал комок, слезы навернулись на глаза и, словно мысленно перелистав страницы жизни не Михаила Тульева, а Георгия Жжёнова, из памяти вырвались строчки Иосифа Бродского: *«Ни страны, ни погоста не хочу выбирать. На Васильевский остров я приду умирать...»*, написанные в 1962 году 22-летним поэтом и ставшие популярными к моменту, когда был снят фильм.

Но вернемся в то время, когда Жжёнов сыграл в Театре Ленсовета такие роли, как Герман в арбузовской «Тане», Нил в «Мещанах» М. Горького, Астрон в «Дяде Ване» А.П. Чехова, кавалер Рипафратта в «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони, Теодор в «Собаке на

сене» Лопе де Веги, брат Лоренцо в шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». Он стал одним из ведущих артистов театра, сыграв разные, совсем не похожие одна на другую роли, по которым можно смело судить о росте мастерства. Особенно благотворно, как представляется, повлияла на Жжёнова работа с такими мастерами режиссуры, как Игорь Владимиров и Роза Сирота, партнерство с такими артистами, как Алиса Фрейндлих и Дмитрий Барков в «Ромео и Джульетте». Я увидела этот спектакль еще подростком, но внешний облик и даже интонации брата Лоренцо запомнила — может быть, потому что было неожиданно видеть монаха с такой решимостью и мужеством вставшего на защиту Любви...

С Игорем Владимировым отношения не сложились, вскоре после того, как он возглавил театр, Георгий Степанович уехал в Москву, в Театр имени Моссовета. К этому моменту он был уже широко известен кинозрителям: покорила всех без исключения ролью автоинспектора в комедии «Берегись автомобиля» Эльдара Рязанова. Жжёнову настолько удалось попасть в роль бесхитростного и невероятно обаятельного служителя закона, что зрители были очарованы. Возможно, и встреча с давним партнером Иннокентием Смоктуновским вдохновила артиста на подобную открытость, естественность проживания каждой минуты экранного существования.

Следом за фильмом Рязанова наступила полоса невероятной востребованности Георгия Жжёнова кинематографом. Его фильмография насчитывает более ста работ, часть из которых в некоторой степени эксплуатировала предшествующие военных различных рангов, летчиков и т. д. Значительная же часть осталась в золотом фонде отечественного кино. Георгий Степанович говорил в интервью: «Кинематограф могуч своим воздействием на



«Кадр из х/ф «Судьба резидента». Михаил Тульев — Г. Жжёнов, Павел Синицын — М. Ножкин. 1970

людей! Силой и масштабом этого воздействия. Кинематограф немедленно откликается на любое чрезвычайное событие в жизни человека... В жизни государства, общества... Кинематограф всегда на переднем рубеже жизни! И возможность мне, не артисту, а человеку, гражданину, быть на этом переднем рубеже жизни, сказать о ней свое собственное слово, заявить о своей философской позиции, о своем презрении к чему-либо в жизни устами и поступками своего героя, заявить о своей радости, гнев, боли, возмущении и т. д., конечно, почетное право... За это я безмерно люблю кино!» Актер ярко запомнился главной ролью в дилогии «Путь в "Сатурн"» и «Конец "Сатурна"», ролями в лентах «Горячий снег», «Ворота в небо», «Лекарство против страха»... Но подлинный звездный час наступил для Георгия Жжёнова в роли Михаила Тульева. Когда на советские экраны вы-

шел приключенческий фильм «Ошибка резидента», это стало событием. На протяжении 20 лет снимались продолжения: «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Конец операции "Резидент"». И зрители с нарастающим интересом следили за причудливыми поворотами судьбы героя, которого, без преувеличения, блестяще сыграл Георгий Жжёнов.

В книге под названием «Прожитое» Георгий Степанович написал: «Я люблю, так сказать, сразу двум богам: работаю в театре и кинематографе одновременно. Кого из этих двух богов люблю больше, сказать затрудняюсь, но знаю твердо: чтобы быть настоящим актером, надо работать в театре». И это были отнюдь не пустые слова — за ними стоял огромный и непростой путь человека, начинавшего «театральную биографию» в условиях лагерного, затем Заполярного театров, накопивше-



«На золотом озере». Норман Тэйлер — Г. Жжёнов, Этель — Л. Шапошникова. 1992

го опыт в коллективах родного города на Неве и вступившего в один из популярнейших московских под руководством Юрия Завадского.

Случилось так, что в разные десятилетия я видела практически все работы Георгия Жжёнова на сцене. В «Ленинградском проспекте» И. Штока, «Вечернем свете» А. Арбузова, «Похоронах в Калифорнии» Р. Ибрагимбекова, «Суде над судьями» Э. Манна, «Последнем посетителе» В. Дозорцева, «На Золотом озере» Э. Томпсона, «Он пришел» Дж.Б. Пристли... Что-то накрепко впечаталось в память, что-то возникает размытыми, о каждой из этих работ актера написано было достаточно подробно, и нет смысла повторяться или спорить. Но остался ощущение того, о чем говорил Георгий Степанович, готовый к любой роли, кроме негодяев:

«Я слишком много повидал их в жизни», — говорил он. А зрители уверяли, что жжёновские персонажи «без страха смотрели в лицо и жизни, и смерти, в них отсутствовал ложный пафос, но всегда была правда».

Трудно выбрать, что из ролей актера все же стоит особо отметить. Наверное, телевизионный фильм «Вся королевская рать», в котором он сыграл роль жесткого политика Вилли Старка. Тогда наша самая читающая в мире страна зачитывалась романом Роберта Пенна Уоррена, было известно, что снятый в США фильм получил сразу три «Оскара», но поистине звездный актерский состав отечественного телефильма вызвал широчайший отклик. В образе Вилли Старка Георгий Жжёнов предстал не только жестоким и расчетливым политиком, но мужественным

человеком, способным нести ответственность за свои поступки. И зрители страны, в ту пору не так погруженные в политические игры и страсти, как сегодня, негодовали, восхищались и недоумевали одновременно, постигая не совсем понятные нам интриги и конфликты.

При всей разнохарактерности сыгранные Георгием Жжёновым герои были масштабными, выразительными каждый по-своему. Одной из наиболее ярких ролей многие называли старого адмирала Панаева в спектакле по пьесе А. Штейна «Черный гардемарин». Другим был ближе Забродин из «Ленинградского проспекта» И. Штока или Пальчиков из «Вечернего света» А. Арбузова. Для каждого из них при внешней узнаваемости, не любивший грима Жжёнов находил особые краски, особые черточки внешних и внутренних проявлений характеров. И непременно — богатство внутреннего мира, нравственный императив человека, его порядочность...

Значительной стала работа над сложнейшим образом прокурора Лоусена в спектакле «Суд над судьями» Э. Манна, в которой покоряла убедительность, выверенная с логической и эмоциональной точностью. А пьесе Эрнеста Томпсона «На золотом озере» артист принес в театр сам. Это была первая пьеса известного американского драматурга, написанная им в 1986 году, в постановке Бориса Щедрина. В критике единодушно отмечались высокое мастерство актерской игры и режиссуры, он продержался в репертуаре более десяти лет. Трогательная история о любви уже очень пожилых людей содержала все, что любят зрители: юмор и грусть, сентиментальность и проверку ценности теплых человеческих отношений.

Спектакль «На Золотом озере» Э. Томпсона шел на сцене Театра имени Моссовета двенадцать лет при не-

изменно переполненном зале. Норман Тэйер, сыгранный Георгием Жжёновым, элегантно, красиво постаревший, был невероятно обаятелен, буквально влюбляя в себя всех зрительниц. Он был точен в каждой реакции, в каждом движении — ничего случайного, подсмотренного у кого-то: свое собственное, глубоко пережитое и прочувствованное... Недаром в своей книге ««Всё, что могу лично» Георгий Степанович писал: «Для меня это была не просто очередная роль, актерская работа по душе: это гражданский поступок, общественно значимая акция. В наше время, когда вокруг столько взаимной злобы, всякого беспредела, противопоставить этому сияющую чистотой душу, не пессимизм, к которому приходит в финале своей жизни человек, а продолжение веры в жизнь! Роль в пьесе «На Золотом озере» утолила мою тоску по несыгранному».

Журналист, историк, переводчик Сергей Тарамаев написал после ухода Георгия Степановича Жжёнова очень верно: «Жизнь Георгия Жжёнова, сыгравшего больше ста ролей в кино и театре, сама похожа на кино. Другому человеку на его месте хватило бы и половины тех испытаний, которые жестокий век подкинул артисту. Любому, но не Жжёнову. Он не сломался, не озлобился и никогда не жаловался — человек, познавший цену жизни и смерти, жил и работал с удовольствием, делясь теплотой с окружающими. Прихотливая судьба проверила его на прочность, вынесла вердикт: «правильный человек». И наградила высшей наградой — всенародной любовью».

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ЧЕЛОВЕК СО ШЛЕЙФОМ ВРЕМЕН

9 марта 2025 года ушел из жизни Анатолий Митрофанович Кирьяков, один из старейших артистов труппы Тульского академического театра драмы, еще той знаменитой, легендарной труппы Рафаила Павловича Рахлина, отбравшего людей, как коллекционер бриллианты.

Родился А.М. Кирьяков 10 мая 1949 года в селе Котино Кемеровской области в многодетной семье греков Митрофана Юрьевича и Христины Семеновны Кирьякиди, высланных из города Саки за происхождение.

Еще в школьной самодеятельности неунывающий Анатолий получил «прививку» театром, так что поступление в Ярославское театральное училище было ему предназначено. Работал в Воронежском ТЮЗе, в Театре Краснозна-

менного Черноморского флота в Севастополе, в Сызрани, но только в Туле он обрел свое отечество — Тульский ТЮЗ и Тульская драма с 1974 года стали его вотчиной.

Он создал на сцене около ста ролей. Среди них Ондрей («Прежде чем пролет петух» И. Буквочана, 1974), Муаррон («Кабала святош» М. Булгакова, 1989), купец Стариков («Женитьба» Н.В. Гоголя, 2003), Губернатор («Корсиканка» И. Губача, 2003), сэр Чарлз Марло («Ночь ошибок» О. Голдсмита, 2013). Ничего говорить не надо было: одно появление артиста — и вся биография персонажа перед глазами зрителя.

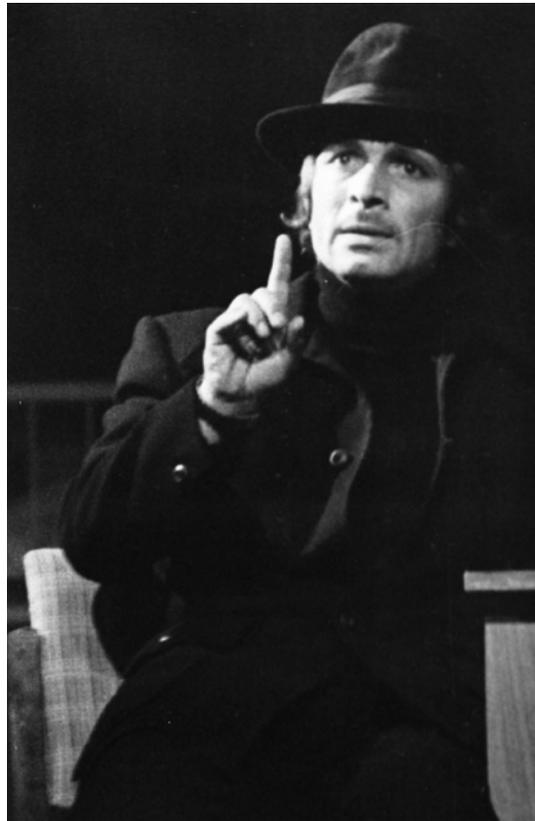
Кирьякова нельзя было ни с кем спутать! Его образы несли в себе аромат эпохи, стиль, красоту, к его европейскому типу лица очень шел исторический костюм, в котором Анатолий Митрофанович был неотразим в создаваемых им ролях.

В музыкальном представлении «Трубадур и его друзья» Ю. Энтина, В. Ливанова (режиссер Л. Эйтли, 1975, 1981) собрался удивительный ансамбль молодых артистов, получился яркий, озорной, по-детски радостный спектакль-праздник. Кирьякову досталась роль Петуха из компании Трубадура. Что они там вытворяли! Пели, плясали, импровизировали — с куражом, азартом, легкостью, вдохновением.

Вслед за «Трубадуrom» в череде героев Кирьякова выплывает мрачная фигура секретаря президента Вурма в мешанской трагедии «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1975), мечтающего о браке с Луизой Миллер, не останавливающегося ни перед чем в достижении своей цели. У режиссера Ф. Демьянченко каждый артист, который видел себя в той или иной роли, мог подать творческую заявку. Кирьяков выбрал Вурма, его показ утвердили — и это была победа!

Анатолий Кирьяков. 2019. Фото А. Пирязева





«Закон вечности». В роли Галактиона Мтвардзе. 1981



«Битва». В роли Кузнецова. 1982

Одна из дорогих ролей артиста — роль Галактиона Мтвардзе в «Законе вечности» Н. Думбадзе (1981). Герой Кирьякова появлялся в палате у Бачаны — тонкий, нервный человек, весь в черном. Но выделялся не его костюм, а глаза — взгляд существа не от мира сего, представившегося гуманоидом, посланником Космоса, тревожащегося за основы мироздания. Существование Кирьякова-Галактиона, мерцающее, трепетное, инфернальное, будоражило воображение, будто действительно это не сотрудник статистического управления, а бестелесный посланец Галактики, исчезнувший так же мгновенно, как и явился.

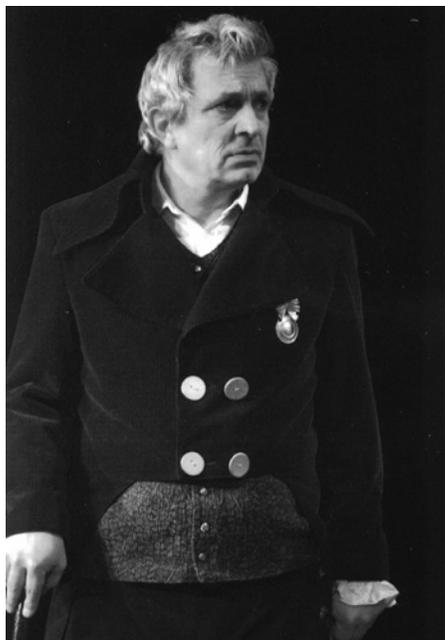
Вспоминая об Анатолии Митрофановиче Кирьякове, невозможно не сказать о первых капустниках театра в программе «Театральное Закулисье». Со своим закадычным другом Михаилом Матвеевым они, ведущие, всегда выходили во фраках, подчеркивая праздничность мероприятия. Их тексты были ироничны, тонки, афористичны, а сценическое существование подтверждало высокую школу театральной игры, хороший вкус, талантливое озорство!

Как оказалось, 18 февраля 2025 года Анатолий Митрофанович последний раз вышел на сцену в роли Ивана Кузьмича Иванова, друга главного героя в



*«Расточитель».
Анна Семеновна —
Н. Дружинина,
Пармен Семенович
Мякишев —
А. Кирьяков. 2016*

«Ночь ошибок». В роли сэра Чарлза Марло. 2005



спектакле «Нахлебник» И.С. Тургенева (режиссер Е. Маленчев). Артист достиг удивительного погружения в роль, свободного существования в ней. В его мешковатой фигуре, робком взгляде читалось все — неприкаянность, одиночество, покорность судьбе. Отсутствие всяческой агрессии — суть Иванова. Кирьяков создал не только персонаж из пьесы Тургенева, а тип человека, узнаваемого во все времена.

Анатолия Митрофановича всегда было приятно видеть и на сцене, и в жизни: поздороваться, просто поговорить. Ему было свойственно постоянство вкусов и привязанностей.

Уходит поколение людей, актеров школы русского психологического театра, не только творцов формы, но глубокого человеческого понимания жизни, а в ней любви, верности, дружбы.

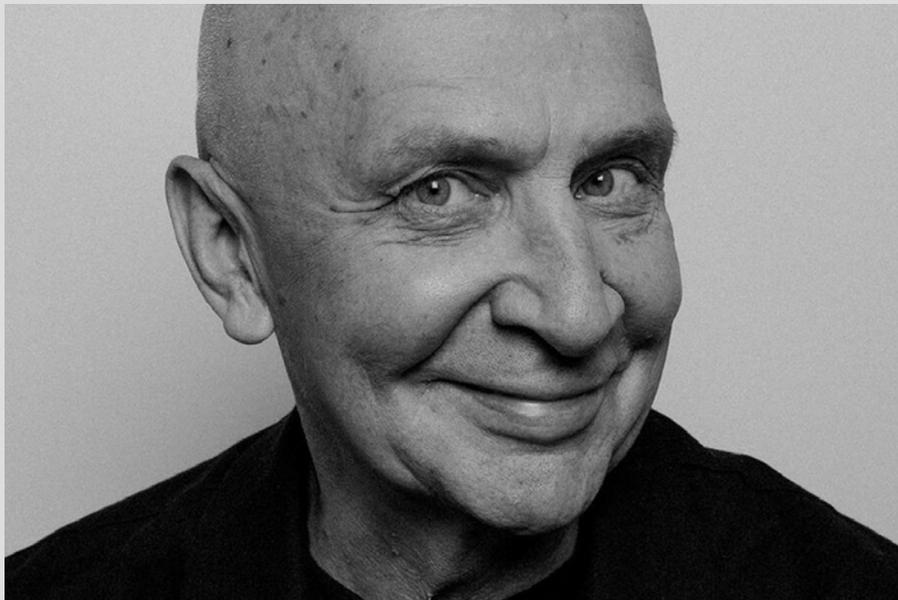
Ольга КУЗЬМИЧЁВА

2 марта ушел из жизни Михаил МОКЕЕВ — артист, режиссер, педагог, любимый многими театрами страны, известный во многих странах мира не только своими постановками, но и мастер-классами, лабораториями.

Судьба Михаила Дмитриевича опровергла вечный конфликт между физиками и лириками: физик-ядерщик, окончивший Харьковский университет, начавший свою биографию в Институте физики высоких энергий, Михаил Мокеев создал в нем любительский театр «Зеленый гусь» и начал осваивать новую профессию сначала на режиссерском факультете Театрального училища имени Б.В. Шукина, а затем и на курсе О.Н. Ефремова в Школе-студии МХАТ. Его режиссерское начало было ярким, неожиданным и помнится многим до сей поры: дебютная постановка «Скамейки» А. Гельмана под руководством О.Н. Ефремова вызвала неподдельный интерес к новому имени, а спектакль Театра-студии «Человек», у истоков которого Мокеев стоял, — в прямом смысле

слова эффект разорвавшейся бомбы. Пьеса С. Мрожека «Эмигранты» не просто открыла зрителям новый, непривычный, загадочный мир, но и «окольными путями» ввела в обиход имя драматурга и писателя не то, чтобы запрещенного, но крайне нежелательного, как и вся эстетика абсурда. Сам автор считал спектакль Михаила Мокеева наиболее точным и интересным по воплощению, что и подтвердил успех «Эмигрантов» на фестивалях во многих странах мира.

Являясь одним из организаторов Творческих мастерских СТД СССР, Михаил Мокеев каким-то магическим способом продемонстрировал возможность и даже необходимость точек соприкосновения физики и искусства. Он признавался: «Судя по моему опыту, наверное, я все-таки классику люблю, потому что я люблю ломать. Как физик я люблю разобраться, из чего состоит машинка, поэтому с классикой это, во-первых, безопасно, во-вторых, классика проверена опытом. До нас дошли самые жемчужины. А современной драматургии



надо помогать, ей надо доверять, ее не надо ломать, и здесь мне как физику скучно». Его спектакли, такие, как «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Гроза» А.Н. Островского, поставленные в Белгородском театре имени М.С. Щепкина, могли вызывать удивление и даже неприятие, но и самый придирчивый зритель обнаруживал в них неожиданно для себя логику сочетания «времени, темы, театра, труппы», о которых говорил режиссер, ставив на первое место категорию времени. И привнесенные им в классические произведения современность и ее уместность в контексте прочтения, как правило, вызывали реакцию зала живую, требующую осмысления. Так же происходило и с постановкой горьковской «Вассы» в Тольятти, в театре Глеба Дроздова, и во многих других театрах.

Михаила Мокеева любили артисты, ученики Школы-студии МХАТ и Щукинского училища, участники его мастер-классов в Австралии, Франции, США и Германии. Один из ярких представителей авангарда в театральном искусстве, Михаил Дмитриевич Мокеев ни в одной из своих постановок не упускал из внимания и раскрывал артистам и зрителям те психологические глубины смены времен, событий и характеров, без которых не мог появиться и заставить о многом задуматься театр абсурда.

Его уход — огромная потеря не только для близкого круга, но и для нашего театрального искусства.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Всего два года прошло с того времени, когда мы поздравляли народного артиста РФ Юрия Владимировича ТОМИЛИНА с 70-летием. И вот его не стало... С 1979 года Юрий Томилин был ведущим актером Тамбовского государственного академического драматического театра, на сцене которого сыграл множество ролей и поставил яркие, запомнившиеся зрителям разных городов, где они были показаны, спектакли. Он остался для зрителей Москвы, Ярославля, Пензы, Брянска, Саратова и других городов незабываемым мастером моноспектаклей, которые ставил для себя. «Русский актер. Биография», «О вреде табака», «Фауст», «Тамбовская казначейша», музыкально-поэтические программы — «Я знаю всё, но только не себя» и «Я разный», еще многое... Сколько же различных характеров, типажей с юмором и болью, радостью и неподдельной глубиной переживания воплотил Юрий Томилин, порой меняя зрительское отношение к знакомым классическим персонажам! И едва ли не самым важным было для Юрия Владими-



ровича то, о чем он не раз говорил в интервью: «Я стараюсь не обманывать зрительских ожиданий, чтобы они могли ярко ощутить радость, которую я сам испытываю от пребывания на сцене».

Актер по призванию, Юрий Томилин прекрасно понимал, что театр дает определенную духовную приподнятость, и каждый, кто выходит на сцену, несет ответственность перед зрителем, и самое сложное в искусстве — это слово. Оно должно быть действенным, проникновенным, наполненным, иначе теряет первоначальный смысл. Вслед за Маяковским, он мог повторить: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат...» Очевидно, потому и были столь дороги артисту моноспектакли, в которых он достигал подлинного совершенства создания не просто конкретного образа, но атмосферы происходящего, аромат словесного и зрительного единства, из которых соткано произведение.

На протяжении десяти лет Юрий Владимирович Томилин возглавлял Тамбовское отделение Союза театральных де-

ятелей РФ, проявив себя, в первую очередь, человеком заинтересованным в том, чтобы каждый из членов СТД ощущал себя нужным, важным для сообщества. Его заботы не были показными, его внимание шло от личности человека, глубоко неравнодушного к проблемам и насущным потребностям всех вместе и каждого в отдельности. И этой его работе, казалось, только помогала постоянная востребованность разными режиссерами. Юрий Владимирович мог и хотел сыграть еще много. Говорил, что мечтал о Хлестакове и царе Федоре Иоанновиче. И нам остается только пытаться представить себе, какими непривычными оказались бы в исполнении замечательного артиста эти столь разные роли.

Мы прощаемся с Юрием Владимировичем Томилиным с болью и благодарностью за подаренное нам счастье высочайшего мастерства и подлинной человечности.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Скоропостижно скончался Вадим ЖУК, актер, сценарист, либреттист, телевизионный и радиоведущий, поэт, широко известный и любимый в стране. Театровед по образованию, он, кажется, именно этим и не увлекался, досконально владея секретами подлинной театральной природы, находя ее там, где это было далеко не всегда легко: писал либретто оперетт на музыку Александра Журбина, Максима Дунаевского. Был душой капустников, которые изобретательно придумывал и осуществлял в Москве, Нижнем Новгороде, других городах. Был невероятно остроумным, жизнелюбивым и одаренным во многих областях творчества человеком.

Многочисленные фестивали театра, кино, мультипликации были для

участников и зрителей, в первую очередь, благодаря личности Вадима Жука — инициатора, исполнителя, ведущего, председателя или участника юмори — особенно привлекательны, потому что дарили всем вместе и каждому в отдельности ту настроенность оптимизма, радости, что так необходима в жизни.

Подобно доброму волшебнику из сказок, он одаривал людей своей широкой, открытой улыбкой, остроумием, импровизациями, и у многих становилось легче на душе, отступали проблемы, прекращалась суета, а жизнь начинала казаться не такой уж трудной. Владеть подобным искусством способны немногие: научить людей смотреть на обстоятельство так, чтобы они под воздействием юмора оборачивались пре-



одолимыми; не сгибаться под давлением тягот, а встречать их с видом победителей. Жить. Просто жить, отвергая темноту, стремясь к свету, который непременно светит, пусть и кажется далеким и недостижимым.

Стихи Вадима Жука всегда, даже если были наполнены раздумьями о трудностях времен, которые «мы не выбираем», непременно содержали в себе ноты надежды, без которой человеку не выжить.

Он ушел из жизни неожиданно, внезапно, что всегда причиняет боль не только самым близким, но и широкому кругу тех, кто любил, ценил, благодарил его. Ушел возле листа бумаги и ручки в руке, а нам оставил веру в то, что, чувствуя близость ухода, очень хотел успеть дать всем последнюю спасительную для каждого надежду...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

18 марта после тяжелой продолжительной болезни скончалась ведущая актриса, педагог по актерскому мастерству Старооскольского театра для детей и молодежи имени Б.И. Равенских Лариса Яковлевна ГУРЬЯНОВА. Этому коллективу она отдала без малого четверть века, приехав в Старый Оскол вместе с мужем, режиссером Семеном Лосевым, возглавившим театр.

Опыта для создания самобытного, разнообразного по репертуару, по обучению молодых артистов было у супружеской пары достаточно: Семен Михайлович — не просто ученик, а верный наследник Г.А. Товстоногова, на протяжении всей своей деятельности остающийся преданным его режиссерским и педагогическим принципам. Лариса Яковлевна служила в театрах Севастополя, Свердловска, где начала преподавательскую

деятельность, продолжив ее затем в студии Рижского театра русской драмы при Консерватории имени Я. Витола и Академии культуры.

За почти четверть века в Старооскольском театре Лариса Гурьянова сыграла множество различных ролей, в каждой из которых сумела проявить свое мастерство настолько разнообразно и самобытно, что не всегда удавалось сразу узнать ее. «Французские страсти на подмосковной даче», мать Джеммы в «Вешних водах», Варвара Ивановна Долгова в «Касатке» А.Н. Толстого, а в изобретательно, с юмором и иронией придуманной Семеном Лосевым дилогии «Жизнь А. Пушкина. Детство» и «Жизнь А. Пушкина. Лицей» Лариса Гурьянова предстала сначала бабушкой поэта, а затем императрицей Марией Федоровной. А следом — яркие, незабываемые Мирониха в «Послед-



нем сроке» В. Распутина, горьковская Васса Железнова, мать Стёпки в «Приезжих» по рассказам В. Шукшина, Аманда в «Степлянном зверинце» Т. Уильямса, Анна Андреевна Бородина в «Салюте динозаврам!» Г. Мамлина, тетушка Ив в «Сотворившей чудо» У. Гибсона...

С наслаждением играя, Лариса Гурьянова, казалось, как истинный педагог, незаметно для зрителя держала в неослабном внимании каждую интонацию, каждое мимическое изменение своих молодых партнеров, своих учеников. И потому молодые артисты воспринимали каждую роль Ларисы Яковлевны как еще один необходимый урок, мастер-класс отношения не просто к роли, а к профессии, к пониманию театральной этики в ее целостности.

Мы от всей души выражаем соболезнования Семену Михайловичу, коллегам, ученикам Ларисы Яковлевны, друзьям и близким и скорбим вместе с ними.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

22 марта ушла из жизни Лариса Ивановна ГОЛУБКИНА, народная артистка России, актриса театра и кино, обладательница прекрасного голоса, подарившего слушателям красоту и глубину русского романса.

Лариса Голубкина, еще будучи студенткой ГИТИСа, буквально ворвалась в нашу жизнь, покорила всех без исключения ролью Шурочки Азаровой в фильме Эльдара Рязанова «Гусарская баллада». Рядом с такими блистательными партнерами, как Игорь Ильинский, Юрий Яковлев, Николай Крючков, Татьяна Шмыга и другими именитыми мастерами, начинающая актриса была органична, ее естественность поведения и юного задора, отваги и нежности в образе гусара и девушки не могли не влюбить в актрису зрителей самых разных возрастов. Лариса Голубкина стала подлинной звездой для очень многих.

Вступив в труппу Центрального академического театра Советской Армии, она играла много — ее роли были разноплановыми, но во многих режиссеры использовали музыкальную «составляющую» дарования актрисы, неизменно отмечая сочетание в ее таланте драматического и исполнительского начал. Одной из первых работ Ларисы Голубкиной стала Ева, главная героиня сказки «Солдат и Ева», поставленной Андреем Поповым. Трудно даже сосчитать, сколько десятков лет радовала детей и взрослых эта замечательная сказка, в которой сияли звезды совсем молодых Ларисы Голубкиной и Федора Чеханкова рядом с известными артистами театра.

На протяжении всех десятилетий Голубкина была плотно занята в репертуаре, но и с кинематографом не порывала: такие фильмы, как «Сказка о царе Салтане», «Дайте жалобную книгу», «Трое в лодке, не считая



собаки» и другие, не только памяты старшим поколениям, но и нередко возвращаются на телевизионные экраны, одаривая зрителей радостью.

Совсем недавно мы поздравляли Ларису Ивановну с 85-летним юбилеем. Зная о ее тяжелой болезни, надеялись, что теплые, искренние пожелания станут для нее

знаком того, что ее помнят, любят и от души желают держаться. Не случилось... И остается только благодарный след в душах тех, кому она дарила своим многогранным талантом веру в лучшее, надежду и любовь...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Издано при поддержке
Банка ПСБ



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7-277/2025

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 № 6-276/2025



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

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Без вины виноватые» в Малом театре

ЛИЦА

Наталья Малевинская (Архангельск)

МИР МУЗЫКИ

Первый международный фестиваль
«Наследие. Опера. Балет» (Самара)

ВСПОМИНАЯ

Алексея Весёлкина (Москва)

www.strast10.ru

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