

И СНОВА — НА ВОЛГЕ

Всероссийский фестиваль «Волжские театральные сезоны» прошел в Самаре в четвертый раз. Среди многих других театральных форумов он самый молодой, но от одной встречи к другой расширяется его пространство, где соединяются опера, балет, драматические постановки, спектакли театров кукол. При этом сохраняется главное, что делает «Самарские театральные сезоны» особенными — они полностью посвящены русской и зарубежной классике.

Музыка сфер

Из 17 названий многожанровой фестивальной афиши «Волжских театральных сезонов» шесть относились к музыкальному театру — три балета и три оперы. Был еще столичный «гостевой» спектакль, эффектно завершивший программу зрительского просмотра, решенный в модной нынче стилистике пластической драмы. (Театр на Малой Бронной показал свою версию «Ямы» А.И. Куприна.)

Основной же корпус музыкальных постановок сохранял видовые и жанровые признаки спектаклей «большого стиля». Более того, все началось в строгом соответствии с этапами исторического развития балета как вида искусства. **Самарский академический театр оперы и балета** показал балет «Эсмеральда» Ц. Пуни на основе классической хореографии Мариуса Петипа, строго стилизованный под старину балетмейстером **Юрием Бурлакой**, сценографом **Дмитрием Чербаджи** и художником по костюмам **Натальей Земалиндиновой**. Отвечая канону старинных балетов, драматичная история любви завершилась хеппи-эндом: интригана-святошу звонарь Собора сбрасывал в Сену, а уличная плясунья отдавала руку и сердце романтичному рыцарю. Никаких влияний знаменитых фильмов и невероятно популярного мюзикла «Собор Парижской Богоматери» в спектакле нет. У него своя логика художественного развития.

Высокая архаика первого акта (Двор чудес), выстроенного на сочетании «мно-

гословной» пантомимы и бравурных массовых танцев, сменяется во втором блестяще исполненным сугубо классическим дивертисментом в духе позднего романтизма. В третьем действии, как в комиксе, языком дотошной пантомимы зрителям опять «на пальцах» объясняют, чем сердце успокоится. Интонацию спектакля оживляет, пожалуй, лишь то, что на его программке помещен ехидный шарж на явно пожилого Матильду Кшесинскую в заглавной роли.

Сложности возникают прежде всего оттого, что нынешним артистам балета тяжело осваивать старинный язык подробной бытовой пантомимы. Порой они судорожно стараются вспомнить школьные умения, но их часто подводят способности и память. Музыка выглядит прикладной. Дирижер **Евгений Хохлов** старается ее «осерьезить», но мелодика эта сугубо танцевальна, под подобные мотивы трудно выстраивать драматические отношения и содержательные характеры.

Однако актеры нередко с честью выходят из сложной ситуации. Эсмеральда блестящей балерины **Ксении Овчинниковой** («Лучшая женская роль в балете») в главные моменты напоминает трагичную Никию из «Баядерки». Красавец Феб **Нурлана Кинербаева** классически строг и надежен как партнер. Опытный **Михаил Зиновьев** на скучном материале успевает создать страстный характер Клода Фролло. А бедный поэт Пьер Гренгуар в увлеченном исполнении **Сер-**



«Эсмеральда». Эсмеральда — К. Овчинникова, Феб — Н. Кинербаев. Самарский академический театр оперы и балета

гея Гагена предстает существом искренним, простодушным и смелым. Молодой танцовщик хорошо освоился в забытой сфере наивного театра.

Никакого наива нет в балете «**Идиот**» на музыку **П.И. Чайковского Музыкально-го театра из Омска**. Сочинители спектакля хореограф **Надежда Калинина** («**Лучшая работа хореографа**») и соавтор либретто **Дарья Модзалевская** вместе с педагогами **Еленой Шиховой** и **Дмитрием Дерябиным** намеренно избегают линейной сюжетики. Здесь нет пролога в поезде, нет Лебедева, нет даже Гани Иволгина. Нет и всеми ожидаемого камина, где по сюжету должны гореть и не сгорать пресловутые сто тысяч. Зато есть свободное развитие лирических мотивов романа, отраженных в трагических темах музыки Чайковского, кажется, внезапно обнаруженных в его наследии.

Действие балета начинается в Швейцарии горькой новеллой о поруганной толпою Мари. Отзвуки этой истории возникают на протяжении всего действия. Сам Князь (**Андрей Матвиенко**) здесь не толь-

ко существо прозрачное. Он столь же защищен, сколь настойчив. Мышкин движется сквозь сюжет по волнам страстной музыки, неистовое напряжение которой не требует «разъясняющей» пантомимы. Герои спектакля живут страстями смелыми и глубокими. Сособой мощью это выражено в характере Парфена Рогожина. **Валентин Царьков** бесстрашно живописует человека, заглянувшего в бездну.

Под стать ему и Настасья Филипповна (**Анна Маркова**). Безрассудно азартная, упивающаяся своими противоречиями, она буквально летает над игорными столами, провоцируя на безумства столь же неистовых игроков и поклонников. У **Ирины Воробьевой** (Аглаи) игровых возможностей меньше, но она тоже успевает представить женщину непредсказуемую и непосредственную. Из персонажей второго плана, среди которых родители Настасьи Филипповны и все семейство Епанчиных, ярче других оказался растленный Тоцкий **Владимира Миллера**. Отечными веками, сверкающей лысиной и мохнатыми ушами похожий на гоголев-



«Идиот». Князь Мышкин — А. Матвиенко, Рогожин — В. Царьков. Омский музыкальный театр

ского Вяя, он привносит в спектакль элемент эксцентрики.

Среда, созданная художником **Сергеем Новиковым**, дышит трагедией. В ее болезненно бледной серо-розовой гамме есть загадочность и опасность. Сам спектакль помнится как увлекательное в своей суверенной логике прочтение молодым балетмейстером Надеждой Калининой многосложного романа, где возобладали остро лирические, обжигающе страстные интимные его мотивы, вполне поддающиеся решению средствами новой хореографии.

«**Легенда о любви**» **А. Меликова**, в канонической версии ГАБТ СССР давно признанная лучшим балетом XX века, продолжает жить на современной сцене в ранге художественного абсолюта. Очередное авторизованное возобновление шедевра балетмейстера **Ю. Григоровича** и художника **С. Вирсаладзе** показал **Башкирский театр оперы и балета**. Ассистенты постановщика **Олег Рачковский** и **Ольга Васюченко** отнеслись к возобновлению с благоговением. Вместе с дирижером **Германом Кимом** они бережно сохранили

интонационную палитру великой хореографии, ее философскую глубину и эмоциональную насыщенность.

Стилистика спектакля базируется на изысканно томной восточной миниатюре (действие происходит «внутри» некоего древнего фолианта) и чеканной четкости пластического текста, фразы которого читаются как строки высокой поэзии. Кажется, что даже контрастная цветовая гамма костюмов диктует действию специфическую ритмику. Любая грань пластической игры, каждый оттенок цветовой палитры эффектно воспринимаются в условиях «черного кабинета». Жаль только, что театр иногда позволяет себе упрощения образного строя. К примеру, в видениях Ферхада потоки воды, воссозданные изумительными пассажами женского кордебалета, дополняются простенькими черно-белыми наплывами как в старом кино. Столь же странно смотрятся «кальняные думы» в духе «Баядерки» в эпизоде чувственных откровений Мехменэ Бану. Иногда и Шуты берут на себя слишком много, оставаясь «в образе» даже на поклонах.



«Легенда о любви». В центре Незнакомец — Д. Алексеев. Башкирский театр оперы и балета

Разумеется, частности не затмевают поэтической силы великой поэмы о любви и верности. Труппа пребывает в идеальной форме, вдохновенно и тонко реагируя на малейшие оттенки смысла событий, их духовной сущности. Все исполнители главных партий оказались на высоте. Самоотверженная, страстная Мехменэ Бану **Софьи Гаврюшиной** и грациозная Ширин **Лилии Зайнигабдиновой**, мужественный Ферхад **Рустама Исхакова** и коварный Визирь **Ильдара Маняпова** (диплом фестиваля за актерский ансамбль) внесли свою лепту в возрождение шедевра, создав незабываемые характеры героев. Даже загадочный Незнакомец **Данилы Алексеева**, сотканый, кажется, из песка и праха, словно древняя мумия, оставляет большое впечатление. Его роковое участие в событиях судьбоносно и неотвратимо. Актеры замечательно выявляли конфликтные линии действия, безупречно воплощали хореографию, были предельно открытвенны и чувственны в интимных сценах и диалогах. Балетная программа фестиваля завершилась на-

стоящим гран-спектаклем, ставшим лауреатом фестиваля в номинации «**Лучший спектакль в балете**».

Оперный блок «Волжских театральных сезонов» удивил и порадовал завидной цельностью вечных сюжетов и чудесной музыкой: «Дон Жуан», «Фауст», «Волшебная флейта». Моцарт, Гуно, снова Моцарт...

Артисты **Московского камерного Музыкального театра имени Б.А. Покровского** «веселую драму» **Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник**» в постановке основателя театра играют и поют уже несколько десятилетий. В спектакле нет признаков камерности, кроме, пожалуй, раскладки оркестра между авансценой и первым рядом зрительских кресел.

Сцена обильно заставлена сложными декорациями. В полумраке среди ажурного кружева стальных решеток героев порой трудно разглядеть. Самый хитрый из них, Лепорелло — **Герман Юкавский**, упрямо выдвигается на первый план, характерно раскрашивая каждое слово. Манера пения у всех филармоническая, а играют артисты вполне по-бытовому. Моцарт от этого



«Дон Жуан, или Наказанный развратник». Московский камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского

звучит несколько тяжеловато. Многие герои, включая, разумеется, прожженного циника Дон Жуана (**Алексей Морозов**), как бы «отбывают номер», оставаясь пленниками универсальной легенды. Житейски внятно ведут себя, пожалуй, лишь Мазетто (**Кирилл Филин**) и Церлина (**Ольга Бурмистрова**). Охотно сочувствуешь их взаимной любви, искренним опасениям, негодованию и торжеству в финале, когда порок наказан. Но в этом никто и не сомневался. Спектакль получил диплом фестиваля «За сохранение культурно-исторического наследия в режиссуре российского музыкального театра».

Романтическую оперу Ш. Гуно «Фауст» в Камерном музыкальном театре «Санкт-Петербург опера» режиссер **Юрий Александров**, дирижер **Максим Вальков** («Лучшая работа дирижера в музыкальном театре») и художник **Вячеслав Окунев** нарекли психологической драмой. Уровень драматизма, прежде всего, обусловлен тем, что здесь каждый пребывает на грани нервного срыва. С психоло-

гизмом все сложнее. А действие развивается рывками, становится слишком плотным и однообразным.

Постановщики помещают героев вечной легенды в психлечебницу. Мечтательная Маргарита (**Софья Некрасова**) работает здесь ночной медсестрой, а живет и подрабатывает в подозрительном ателье, похожем на известное заведение Зои Денисовны Пельц. Мефистофель (**Алексей Пашиев**) — главврач, экспериментирующий с чужими мозгами и токами высокой частоты, смахивает на Воланда, а Марта (**Наталья Воробьева**), его ассистентка, охотно меняющая функции и парики, вполне сравнима с Гелой. Тень М.А. Булгакова ощутимо витает над героями оперы Гуно. Зибель (**Виктория Мартемьянова**) к дьявольской паре явно тяготеет, становясь по ходу дела Клеопатрой (снова намек на бал Воланда).

В этом постмодернистском бедламе, среди больных и недообследованных, добросердечной Маргарите, наивному романтику Фаусту (**Денис Закиров**) и честному пастору Валентину (**Ядгар Юлдашев**)



«Фауст». Фауст — Д. Закиров, Мефистофель — А. Пашиев, Маргарита — С. Некрасова. «Санкт-Петербург опера»

нечего делать и незачем жить. И хотя все очень хорошо поют, режиссерский сюжет отнимает слишком много сил у актеров и зрителей. Дирижеру Максиму Валькову иногда удается переключить зрительское внимание на оркестр, увлечь всех красотами чувственных переливов страстной и благородной музыки Гуно. Художник Вячеслав Окунев, в свою очередь, смело пользуется контрастными красками, придумывает остроумный имидж ведьмам и пациентам, а киноманы легко узнают на экранах в арбесцене кадры из фильмов «Олимпия» и «Триумф воли» Лени Рифеншталь. Но агрессивный диалог радикальной режиссуры и романтической музыки все-таки развивается с трудом.

Радостно и безуильно воспринималась одна из сложнейших мировых опер, «**Волшебная флейта**» В.А. Моцарта, поставленная на малой сцене Самарского академического театра оперы и балета. В авторской версии режиссера **Михаила Панджавидзе**, ставшего также автором сценографии, костюмов и светового ре-

шения, либретто **Э. Шиканедера** сохранено почти полностью. Но в него «посеяна» идея превратить оперу в повод для семейного рождественского представления, где Отец берет на себя роль волшебника Заратро, Мать выступает Царицей ночи, Дочь становится принцессой Паминой, Кузен — влюбленным в нее принцем Тамино, Дедушка предстает Оратором, Кучер — птицеловом Папагено, а Кухарка его возлюбленной Папагеной. Дворецкому достается роль похотливого мавра Моностатоса, трио горничных составляет свиту Царицы ночи. Два лакея становятся воинами или жрецами, а трое детей — ангелами, сопровождающими Тамино в его странствиях.

Спектакль начинается торжественно и весело, с парадного выхода артистов оркестра в париках и одеждах моцартовской эпохи. Хор выведен куда-то «за кадр», что позволяет избежать толчеи на подмостках. Все «лишние люди» скрываются в недрах Елки, которая, когда надо, вырастает на глазах. На стенах зрительного зала, завешанных мягким полотном, возникают нуж-



«Волшебная флейта». Царица ночи — И. Янцева. Самарский академический театр оперы и балета

ные по ходу сюжета пейзажи. Сам зал становится парадной гостиной богатого дома, а зрители располагаются в уютном амфитеатре, сооруженном прямо на сцене.

В спектакле очевидно влияние первых эпизодов фильма Бергмана «Фанни и Александр» с его красками и ритмами теплых домашних радостей. Также заметно родство оперы с балетом «Щелкунчик» Василия Вайнонена, где особенно ярко проработана тема ценностей семейной жизни, ее незабываемых праздников и обязательно сбывающихся мечтаний. «Домашний» сюжет не утяжеляет действие, а, напротив, как-то просветляет его. Особенно трогают эпизоды подготовки к представлению, когда те же три горничные (**Татьяна Горшкова, Наталья Дикусарова и Наталья Фризе**) лукаво музицируют на клавинофордах, а родители пыгаются успеть до начала праздника выяснить свои конфликтные отношения.

В самарской «Волшебной флейте» существенно и то, что здесь дан разворот на детское сознание, особо восприимчивое к волшебству. Громоздкая масонская леген-

да стала хрупкой сказкой, в которой, однако, нет сюсюканья или фабульных упрощений. Ведь во что бы дети не играли, они всегда предельно серьезны. Высок не только культурный фон постановки, но и уровень вокального и актерского мастерства исполнителей. Чудесно поет виртуозную арию Царицы ночи **Ирина Янцева**. Изумляет чистотой и ясностью звучания тенор **Антон Кузенок** («**Лучшая мужская роль в опере**»), романтичный принц Тамино. Объект его стремлений, принцесса Памина (**Диля Шагеева**) ради любви готова пострадать, но не забывает и пококетничать. Хорошими характерными артистами предстали **Георгий Цветков** — Папагено и **Наталья Бондарева** — Папагена.

Многоярусный сюжет мистерии с ее испытаниями и загадками завершается счастливо. Но «генеральной темой» спектакля остается неизбывное блаженство семейной жизни, светлая память о детстве, которое до конца дней греет душу каждого, кто жил этой радостью.

Александр ИНЯХИН

В поисках себя

Спектакль **самарского театра «СамАрт» «Пер Гюнт»** по одноименной поэме **Генрика Ибсена** — это современная одиссея, которую главный герой предпринимает в поисках себя, это долгое возвращение домой — к тому, что истинно и по-настоящему ценно. Режиссер-постановщик **Артем Устинов** (отмеченный призом VI фестиваля «Волжские театральные сезоны» как **лучший молодой режиссер**) переносит героев пьесы в наше время, превращая эпическую и отчасти архаичную пьесу в современную и вполне конкретную. «Пер Гюнт» стал почти бытовой, понятной современнику историей молодого человека, который вырвался из душливой, безнадежной атмосферы провинции, где нет будущего, подобно тому, как это сделал незадачливый герой фильма Николая Достала «Облако-рай».

Пер Гюнт (**Ярослав Тимофеев**) — авантюрист и фантазер, но его фантазерство — доброкачественного свойства, ибо так он защищается от однообразного провинциального быта, убивающего личность. Пример разлагающего влияния провинции — «плохая компания», четверо молодых прожигателей жизни с банками пива в руках, с которыми Пер вынужден общаться — других-то нет! На их фоне приезжая девушка Сольвейг (**Марина Бородина**) выглядит человеком из другого мира и даже с другой планеты: ее инаковость подчеркивают столичный стиль одежды, темные очки, фотоаппарат в руках, а в дальнейшем — инструмент под названием ханг, издающий космические звуки (партия этого инструмента будет сопровождать появление Сольвейг на сцене). Пер тут же выделил Сольвейг из толпы, он хочет понравиться ей, но не знает правил «обхождения». Но и целомудренная Сольвейг почувствовала, что бесшабашный шалопай Пер — человек не простой, а творческий и амбициозный, она делает осознанный выбор, обещая дожидаться

его возвращения из долгого путешествия. Сольвейг начинает вязать, и ее нить становится символом пути, а путь — это ценность, культурная константа, способ найти себя: человек не может стать самим собой, пока не уйдет из дома. Первый акт заканчивается удивительной сценой прощания Пера с матерью (**Антонина Конева**): Осе готовится умереть и начисто мотет перед смертью полы, зная, что никто для нее этого потом не сделает. Вмиг повзрослевший Пер включает свою фантазию и погружает мать в прекрасную сказку, помогая ей уйти из жизни без страха, но в мире и покое.

Спустя годы Пер возвращается домой, на первый взгляд, тем же самым молодым человеком (хотя по пьесе — уже старцем), чтобы обнаружить здесь ту же «плохую компанию», только еще более нравственно разложившуюся. Режиссер моделирует ущербную экономику провинциальной глубинки, связанной с некой достопримечательностью: люди здесь зарабатывают исключительно на туристах, продавая безделушки. Компания оживает при появлении Пера, не узнав его: исчезнувший Пер стал мифом, наподобие мифа о Мюнхгаузене, и теперь ему же «втюхивают» атрибуты этого мифа.

Пер вернулся, так и не поняв, кто он такой и какой след он оставил в жизни. Уж не был ли он всю жизнь троллем, в которого чуть было не превратился во сне? Создатели спектакля обыгрывают современное понятие троллинга: тролли — это виртуальные личности, живущие в интернете под «ником» (своего рода маской) и получающие удовольствие, когда им удастся вывести из себя людей. Путовичник (**Владимир Зимников**) как некий апостол, посланник Бога, берется судить Пера за все, что тот сделал или не сделал, и готов пустить его душу на переплавку как безликое вторсырье. Спасает Пера только преданная Сольвейг, которая все это время ждала его, как Пенелопа жда-



«Пер Гюнт». Пер Гюнт — Я. Тимофеев, Папа Троль — С. Бережной. Театр «СамАрт»

ла Одиссея: Сольвейг связала огромный шерстяной ковер или накидку, и из спектакля понятно, что она многократно его распускала и вновь вязала.

Удивительно трогательно сыграна встреча Пера с ослепшей Сольвейг, которая ощупывает его лицо любящими руками. Пер словно возвращается домой, к матери, завершая круг жизни. «Спи, усни, ненаглядный ты мой!» — по-матерински говорит Сольвейг. Пер важен для нее сам по себе, вне его достижений и потерь, вне его ролей, поэтому Пуговичник откладывает новую встречу с Пером до «последнего перекрестка». «Больше ни слова не скажу», — говорит он, и это последние слова в спектакле, они оставляют зрителю простор для размышлений над тем, где же «настоящий» Пер. «В надежде, вере и в любви моей!» — отвечает на этот вопрос в песне Сольвейг, но режиссер совершенно оправданно исключает эту подкачку, лишая спектакль всякой назидательности, которая молодого зрителя, как правило, отталкивает. Да

и без того ясно, что человек познает себя только во взаимодействии с другими людьми и в отражении в них. Субъектность человека переносится на систему его отношений и распределяется в людях, с которыми он встречается в жизни. Именно они могут засвидетельствовать наличие или отсутствие у человека «ядра личности». Перу Гюнту повезло, что ему на пути встретилась такая девушка, как Сольвейг, жаль только, что он это поздно понял.

Драма Ибсена обширна, в ней пять действий, более двухсот страниц текста, но режиссер без ущерба для смысла занимается историей скитаний Пера. Эту историю сам Пер кратко пересказывает в монологе с луковицей: очищая луковицу слой за слоем, он вспоминает все свои идентичности, которые примерял на себя в жизни (торговец рабами, пророк, историк-археолог и т. д.), но обнаруживает, что сердцевина пуста и сам он неотжествен ни одной из своих временных ролей или масок.



«В день свадьбы». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке

Люди, которые ждали услышать в спектакле музыку Грига и не услышали ее, вряд ли были разочарованы. Сюиты Грига основаны на национальных мотивах и вряд ли соответствовали бы современному прочтению «Пер Гюнта». Самарский композитор **Арсений Плаксин** написал прекрасную оригинальную музыку: спектакль получил приз фестиваля **за лучшее музыкальное оформление**. **Ярослав Тимофеев** специально научился играть на гармонике, а **Марина Бородина** — на ханге. Аккордеон в руках актера **Сергея Бережного** стал самостоятельным действующим лицом, умело ведущим акцентированный диалог с другими персонажами. Бережной также сыграл острохарактерную роль Папы Тролля, и сделал это размашистыми, но точными мазками, взяв, по его признанию, в качестве прототипа эксцентричного канадского пианиста Глена Гульда, которого считают безумцем.

В спектакле можно искать и разгадывать разного рода символы: нить в руках

Сольвейг — символ судьбы, которую держит в руках женщина, сон Пера — фольклорный эквивалент смерти, ложка — «аватар» человека, которому она принадлежит, срывание пуговиц с пиджака — подготовка к уходу в другой мир. Вещи в спектакле обретают свой голос и подают «вести», которые надо уметь услышать. В спектакле целая россыпь интересных режиссерских решений и блестяще, с большим юмором поставленных сцен, работающих при этом на единую концепцию: это спектакль-раздумье о том, что есть человек в современном мире, из чего формируется личность, как найти себя и как быть самим собой. Пожалуй, единственная подсказка, которую оставляет режиссер, состоит в следующем: не стоит искать себя в том, чтобы быть «самим собой довольным», ибо это уводит человека из мира людей в мир троллей.

Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке получил **Гран-при** фестиваля, причем во второй раз. На сей раз — за спектакль «**В день свадьбы**»



«В день свадьбы». Нюра — А. Варова, Михаил — А. Зарубин

по пьесе **Виктора Розова**. Удивительно, но эта пьеса 1963 года в постановке художественного руководителя театра **Семена Спивака** совсем не выглядит «советской», архаичной. Напротив, детали советского — отчасти сурового, отчасти романтического — быта лишь подчеркивают универсальную значимость рассказанной драматургом истории. А история, на первый взгляд, проста до банальности: Миша женится на Нюре, но любит Клаву. Всё! Но этот старый, как мир, треугольник включает в своей периметр и эпоху, и культуру этой эпохи, и ворох человеческих связей — родственных, любовных, социальных.

Все эти значимые детали режиссер тщательно, с любовью обыгрывает, и они становятся характеристиками героев: неумелый, трогательно-нелепый твист, который пробует танцевать Нюра (**Алиса Варова**); ее белые свадебные туфли, наверняка купленные с большим трудом, которые надевают — точнее, на которые

встают — один раз в жизни, потому что ходить в них невозможно; бардовские песни времен «оттепели» и гитара, переходящая из рук в руки; радиопрограмма «В рабочий полдень», через которую Нюра получает поздравление — на весь Советский Союз! — с днем рождения и днем свадьбы; опять же твист, который задорно, даже с вызовом, танцует молодежь — танец, проникший из-за «железного занавеса» и сюда, в рабочий пригород, ставший символом молодости, внутренней свободы, дружеского единения. Даже этот разбитый твист работает на общую идею личного освобождения через сложный нравственный выбор.

Это спектакль о том, что в человеке есть подлинного, как это подлинное проявляет себя и как его обнаружить, осознать. Если Миша (**Андрей Зарубин**) три года «ходил» с Нюрой, если ему с ней комфортно и кажется, что он ее любит, подлинна ли такая любовь? Спектакль дает на это четкий ответ: нет, подлинное —

не то, что социально одобряемо или логично (три года ходил — женись), но то, что «одобрено» твоей свободной волей, твоим собственным чувством, ибо сердцу не прикажешь. И когда появляется красивая, со вкусом, по-городскому одетая Клава (**Анастасия Тюнина**), в которую Миша был когда-то влюблен, подлинное чувство моментально поднимается из глубин, куда Миша его старательно упрятал. Чтобы понять, что истинно, достаточно увидеть взгляд, которые эти двое бросают друг на друга сквозь толпу гостей.

Истина проявляется в тишине и даже в темноте — о том, как это происходит, можно судить лишь по двум одиноким огонькам сигарет в кромешном мраке, в этой блестяще продуманной сцене свидания Миша и Клавы: огоньки поочередно вспыхивают и в какой-то миг соединяются в одну точку. Включается свет, и мы видим, что эти двое намертво приклеены друг к другу взаимным чувством, настолько сильным, что им безразлично, что теперь скажут окружающие. Истинное прорывается сквозь толстую корку условностей и лжи, поэтому слова упрека, которые бросает Мише Николай, брат Нюры (**Николай Иванов**), кажутся верхом цинизма — «потерпеть не мог...» То есть — потерпеть до после свадьбы, чтобы жить с одной, а любить другую, как делает сам Николай? И тогда понятия честности и порядочности меняют свой знак: честным становится не держаться за данное когда-то слово, а отказаться от него. Иначе произойдет то, что произошло с женой Николая Ритой (**Юлия Шубарева**), вечно раздраженной, недвольной жизнью. Ее рассказ о том, что значит жить в соответствии с приличиями, но против голоса совести, становится для Нюры моментом истины. За этим следует восхитительная сцена, которую придумал Семен Спивак: сон Нюры, в котором она — счастливо замужем за Мишей, у них трое детей. А потом — пробуждение, ЗАГС и спокойные глаза Миши, подписывающего «смертный приговор» своей любви.

Чтобы поверить в истинное, которое внутри которого противоречит условностям, нужно мужество. Мише, воспитаннику детдома, не хватило такого мужества: он «честно» довел девушку до ЗАГСа. Но Нюре такая честность не нужна. Она не хочет жить так, как живет Рита. А ведь она так ждала этой свадьбы! В какой-то момент в ней даже проснулась собственница, черствая завкомовская работница: «Он мой, не отдам!» Но сердце, опять же, не обманешь: гости кричат: «Горько», а она не может поцеловать Мишу, формально — законного мужа, а по сути — чужого человека. Вся ее женская суть протестует против фальши — до обморока. (Вспоминается завет классика: «Не дай поцелуя без любви».) У нее было счастье, хоть и во сне, и она знает, как оно выглядит. В итоге Нюра отпускает Мишу, уходит сама, положив в сумку несколько бутербродов со свадебного стола. Уходит посреди всеобщего молчания, и в этот момент надо смотреть на лица актеров, каждый из которых проживает какое-то свое чувство, каждое лицо видимым образом наполнено переживанием.

В спектакле присутствует густое поле любви. В частности, режиссер «придумал» тайный роман между отцом семейства Ильей Григорьевичем и Матвеевой (**Вадим Волков, Людмила Пастернак**), который не противоречит ткани пьесы, напротив, логично влетает в нее. Мы видим зарождающуюся любовь между братом Нюры Женей (**Сергей Барабаш**) и Олей (**Дарья Вершинина**). Их молодое романтическое чувство — как точка отсчета, помогающая разобраться, где настоящее, а где — нет. Молодая актриса, третьекурсница мастерской Спивака, восхитительно играет в сцене объяснения с Женей: тот по секрету хочет сказать ей, что ему дали крошечную роль в кино, Оля же ожидает от него признания в любви, и «секрет» становится разочарованием — до слез. В незначателем, казалось бы, диалоге — и обида, и прощение, и надежда на продолжение отношений.



«История лошади». Холстомер — В. Морякин, Вязопуриха — Н. Ионова. Самарский театр драмы им. М. Горького

Одной из центральных в спектакле стала роль Василия Заболотного (**Сергей Яценюк**), друга Михаила. Он — жизнелюб, ловелас, легко переходящий от романа к роману, но он — связующее звено между другими. Несмотря на свою любвеобильность, именно он — камертон подлинной нравственности: он знает, где грань между увлечением и подлинным чувством, поэтому именно Василий предостерегает друга от вступления в безрадостную колею: «Разорви все, Мишка! К чертовой матери разорви!»

Гран-при «обнимает» собой все прочие номинации, потому что в этом спектакле нашлась бы и лучшая женская роль, и даже не одна, спектакль достоин отдельного приза и за лучший актерский ансамбль, и за роли второго плана, и за лучшую режиссерскую работу.

Спектакль **Самарского театра драмы им. М. Горького «История лошади»** по мотивам повести **Льва Толстого «Холстомер»** выдвигался на премию «Золо-

тая Маска» как музыкальный спектакль по нескольким номинациям, в итоге «Маску» получил заслуженный артист РФ **Владимир Гальченко** за роль князя Серпуховского. Постановщик и хореограф из Санкт-Петербурга **Сергей Грицай** попытался провести параллель между судьбой лошади по кличке Холстомер и судьбой князя Серпуховского, но эта параллель представляется не вполне оправданной хотя бы потому, что судьба лошади целиком зависела от воли людей, а князь пришел к своему печальному финалу, промотав состояние и саму жизнь из-за любовницы, исключительно по собственной воле и разумению.

Жюри отметило **Владимира Морякина** (роль Холстомера) в номинации «**Лучшая работа молодого актера**», а **Наталью Ионову** (роль Вязопурихи) — «**Лучшая работа молодой актрисы**».

Сергей ГОГИН

«Как, вы поверили?..»

С этими словами Тартюф возмущенно обращается к Оргону, вылезавшему из-под стола в тот момент, когда святоша, уложив Эльмиру на скатерть, уже готов насладиться женой своего благодетеля. И произносит их настолько убежденно, с такой горечью, с такими распахнутыми наивными глазами, что зрительный зал взрывается хохотом и аплодисментами. Остается поверить, что перед нами — настоящий театр, в котором яркое игровое начало, сумасшедший ритм, веселая энергетика явлены в неразрывном единстве с традициями русского психологического театра, представляя зрителю то, что принято называть «мольеровским театром».

Драматический театр им. Б.А. Лавренева Черноморского флота (Севастополь) был удостоен на фестивале «Волжские театральные сезоны» в Самаре трех высоких наград за спектакль «Тартюф» Ж.-Б. Мо-

льера — Специального приза жюри режиссеру Юрию Маковскому, Приза за лучшую женскую роль имени Веры Ершовой Ксении Громовой (виртуозно сыгранная служанка Дорина) и Приза за лучшую женскую роль второго плана Валентине Поповой (госпожа Пернель).

Изящно, осмысленно эклектично оформленный художником Юрием Чурсиным (музыкальное решение Левона Вознесенского и Юрия Маковского, режиссер по пластике и танцу Олег Дорохин), севастопольский «Тартюф» с первых же минут действия затягивает в воронку конфликта, не просто назревшего, но уже и основательно перезревшего в доме Оргона. Кипящая от еле сдерживаемого возмущения мать хозяина, госпожа Пернель возносит, словно в молитвенном экстазе, свои бесконечные похвалы Тартюфу, осуждая всех без исключения обитателей дома за их неумение понять: им послан

«Тартюф». Драматический театр им. Б.А. Лавренева Черноморского флота РФ (Севастополь)





«Тартюф». Тартюф — А. Науменко. Драматический театр им. Б.А. Лавренева Черноморского флота РФ (Севастополь)

святой, чтобы искупить их крупные и мелкие грехи, они обязаны почитать его как божество. И все протесты бессмысленны — госпожа Пернель не слышит их. Позже эту интонацию подхватит и Оргон (**Игорь Лучихин**), равнодушный ко всему, кроме своего обожаемого Тартюфа. И тем, кто не знает комедию Мольера, вполне может показаться, что семейство несправедливо ополчилось на пригретого хозяином едва ли не ангела. Но в момент, когда Тартюф (блистательный **Александр Науменко**) в скромнейших одеждах, с молитвенником в руке появится на лестнице и острым взглядом окинет комнату, все станет ясно: перед нами своекорыстный игрок, мошенник, сумевший одурманить не слишком умных и чересчур доверчивых Оргона и его мать. А уж когда во втором действии он явится в ослепительном фиолетовом костюме, подойдет к столу и будет придирчиво рассматривать вазу с фруктами, выбирая себе яблоко и монотонно отвечая гневному монологу Клеанта, — все точки над *i* рас-

ставятся сами собой. Еще до того момента, когда, одержимый страстью к Эльмире, он начнет срывать с себя и с нее одежды, чтобы насладиться женщиной.

Но есть и те, кто не поддался его чарам, кто видит в нем прохиндея, способного разрушить все вокруг: жена Оргона Эльмира (**Оксана Осипова**), ее брат Клеант (**Виталий Максименко**), сын хозяина дома Дамис (**Илья Домбровский**), дочь Марианна (**Татьяна Стасюк**), отчаянно рыдающая при известии, что должна выйти замуж за Тартюфа, ее жених Валер (**Никита Белимов**) и, конечно, едва ли не в первую очередь служанка Дорина — искусный кукловод, способный завернуть любую интригу, щедрая на выдумки, розыгрыши, чувствующая себя по праву ровней хозяевам, потому что нет в ней ни тени страха, заискивания, попыток угодить кому бы то ни было...

Оговорюсь сразу: все роли в этом спектакле сыграны блестяще, трудно выделить кого-то из исполнителей, каждый отличается своими яркими красками,

каждый в меру смешон, в меру драматичен, каждый органично владеет стихом, что для сегодняшнего театра — редкость.

Медленное прозрение Оргона и госпожи Пернель едва не стоило драматического финала в этой забавной истории разоблачения святоши. Им грозит лишение дома, арест Оргона за украденные Тартюфом бумаги, которые доверил Оргону его бежавший от гнева короля друг. Появившийся в самом конце господин Лояль (вестник Рока, как он обозначен в программке) в пышном судейском парике и соответствующих одеждах (**Николай Коваленко**), объявит волю короля, морально уничтожившую всех участников, а затем неожиданно с торжественным заявит, что взят под стражу Тартюф, а всех остальных справедливый правитель милует.

Здесь — едва ли не единственный раз! — заявляет о себе излюбленный Мольером жанр, за который его немало травили и церковники, и дворянская элита: социально-политический фарс. И происходит чудо — публика бурно реагирует

именно на то, на что реагировала во все времена: восторжествовала справедливость, исходящая от короля! Как же все-таки неистребима эта страсть по осуществленному Закону. С мольеровских времен, а может быть, и с еще более ранних, она живет в людях надеждой, верой. Или — просто мечтой...

Юрий Маковский поставил спектакль яркий, современный, живой, с точно выстроенной атмосферой, захватывающей энергетикой — поистине мольеровский. Современный спектакль, в котором финальный урок не становится навязанным, продиктованным, а неожиданно и потому более радостно и естественно венчает то, чему мы были свидетелями и сопереживателями на протяжении нескольких часов.

И мы поверили, действительно, поверили в то, что, казалось бы, недостижимо, — в торжество справедливости вопреки многому и многому...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Человек среди людей

Молодой Максим Горький, еще только ступающий на путь знаменитого писателя и драматурга, в одном из писем заметил: «В наши дни ужасно много людей, только нет Человека». Эта мысль, так или иначе, проходит через его ранние и более поздние пьесы и особенно отчетливо звучит в «**Зыковых**», созданных незадолго до главных революционных событий в России. Здесь, в разломе судьбы одной самой обычной семьи, предчувствие глобальных перемен, которые либо сметут все на своем пути, либо направят жизнь в новое русло. «Зыковы» — материал непростой и потому, возможно, достаточно редкий на театральных подмостках. Не так давно к нему обратился московский режиссер **Борис Морозов** и

поставил в **Белгородском государственном академическом драматическом театре имени М.С. Щепкина** одноименный спектакль, которым открывалась драматическая часть фестиваля «Волжские театральные сезоны».

При внешней устойчивости центральных персонажей — богатого лесопромышленника Антипы Зыкова (**Виталий Старилов**) и его сестры и главной помощницы в делах Софьи (**Вероника Васильева**) — явственно ощущается зыбкость их жизни. Нет опоры, плеча, нет человека, которому можно доверять, как себе. «Не люблю я людей», — честно заявляет Антипа и называет только одного хорошего человека — бывшего помощника исправника Тараканова. «Человека нет по душе», — отвечает Софья



«Зыковы». Антипа — В. Стариков, Софья — В. Васильева. Белгородский драматический театр им. М.С. Щепкина

на бесцеремонный вопрос Анны Марковны Целованьевой о замужестве. Это особенно остро чувствуется в сценах Софьи и Муратова, когда не остается сомнений в невозможности их союза — слишком разные точки зрения на вопросы человеческого достоинства. **Актерский дуэт** Вероники Васильевой и **Дмитрия Гарнова** назван на фестивале **лучшим**.

Софья и Антипа связаны не только родством и общим делом. Жизнь покажет, что в трудную минуту они могут рассчитывать друг на друга, не опасаясь предательства. А минута эта настанет, когда раскроется нечестная игра компаньона Зыкова Хеверна (**Игорь Ткачев**) — надменного немца, презирающего все русское, с безликими интонациями андроида. И даже еще раньше, с появлением в их доме алчной и глупой мешанки Анны Марковны Целованьевой (**Надежда Пахоменко**) и ее дочери Павлы (**Валерия Ерошенко**). Монастырская воспитанница все время рассуждает о добре, и это напоминает хорошо заученный урок,

жонглирует возвышенными словами и так же легко манипулирует чувствами людей. Холодная наблюдательница Павла внимательно следит, какое действие производит на окружающих «чистота» ее помыслов, открытость, способность всегда говорить только правду, и в нужный момент перестраивает ходы. И вот уже ее женихом становится не жалкий пьяница Михаил — сын Антипы, а сам глава семейства. Уставший за свою жизнь от тяжелого труда, он мечтает на пороге старости «душой прислониться» к любящему человеку, но попадает в ловушку. Потому и рычит как раненый зверь, срывает гнев на сыне.

Михаила играет **Илья Васильев**, и его персонаж, при всей внешней непримечательности, нравственно оказывается цельным, без изъянов. Он — зеркало, в котором отражается реальная картина происходящего, но изменить что-либо в сложившихся обстоятельствах невозможно. Михаил не питает иллюзий по поводу Павлы и видит ее насквозь: «Невеста моя играет на просто-

ту, доброту». Ему тоже приходится играть навязанную отцом роль никчемного человека, но в критический момент он находит в себе силы самоустраниться. В хладнокровно спланированной Павлой его любовной дуэли с отцом Михаил защищает Антипу, прикрывает собой, и такое решение способен принять только настоящий человек. Выстрел, к счастью, не стал для Михаила роковым, но именно этот крайний шаг разрушил морок, опутавший семью Зыковых, изгнал «мелких хищников», открыл второе дыхание, чтобы жить дальше.

В финале из окружения Зыковых уходят те самые люди, о которых жестко, но удивительно точно говорил Горький. Остаются те, о ком можно сказать — человек. Это Матвей Ильич Тараканов (**Андрей Терехов**), соединяющий в себе философа и пророка. Это кристально честный, сдержанный, почти окаменевший под бременем совершенного когда-то убийства и подлых, необоснованных нападок Павлы Шохин (**Дмитрий Евграфов**), готовый нести свой крест до конца. В спектакле Белгородского театра каждая актерская работа интересна и до мельчайших деталей выверена, но именно Дмитрий Евграфов показал высочайший уровень мастерства, превратив скромный рисунок судьбы своего персонажа в объемное полотно (диплом фестиваля и памятный знак в номинации «**Лучшая мужская роль второго плана**»).

В постановке Бориса Морозова нет явных социальных и политических знаков — только предчувствие надвигающейся беды. Оно мелькнет красной ленточкой в руках веселой и беззаботной девчонки Степки (**Наталья Чувашова**). В момент противостояния отца и сына Зыковых невольно напомним о грядущей катастрофе, которая сотрет границы дозволенного, ожесточит друг против друга даже самых близких людей. Позволит кожей почувствовать реальное время, когда создавалась горьковская пьеса, и вместе с тем осознать ее вневременность. Происходит это благодаря подлинному голосу Шалапина, звучащему на пластинке. В нем заключена невероятная сила русского характера, способного пере-

жить самые страшные войны и революции и сохранить в себе человека. Музыкальное оформление спектакля, сделанное **Русланом Родионовым**, становится метафорой, оно соединяет прошлое и настоящее и ярко иллюстрирует слова того же Горького о Шалапине: «Такие люди являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив и талантлив русский народ».

Тему человека среди людей продолжил **«Шинель» Н.В. Гоголя**, представленная **Челябинским государственным академическим театром драмы имени Наума Орлова**. Как сказано в аннотации, «таинственный шифр великого текста Гоголя» пытался разгадать петербуржец **Денис Хусниязов**. На недавнем фестивале «Волга театральная», тоже в Самаре, этот молодой режиссер поразил своим спектаклем «Карл и Анна» Л. Франка, емким и точным по мысли и форме. Новая работа этого, без сомнения, одаренного человека оставила странные чувства. При всей нестандартности сценографического решения **Николая Слободяника**, талантливой партитуре известного художника по свету **Евгения Ганзбурга** (диплом фестиваля «**Световое оформление спектакля**») и специально написанной музыке **Виталия Истомина**, челябинская «Шинель» распалась на отдельные витражные стекла (невольная ассоциация, вызванная обилием воды на сцене и мерцающими в ней отражениями), обрывки не менее великих текстов А.С. Пушкина, А. Блока, А. Белого, М. Булгакова и даже Шекспира, и отдельные, часто удачные, актерские работы.

История о маленьком человеке не сложилась, не пробила ключевой фразой: «Зачем вы меня обижаете?». Режиссер шел по канве драматурга **Аси Волошиной**, нагромоздившей в своей пьесе нити из разных эпох, от себя добавил «меток» из жизни блокадного Ленинграда, закружил бедного Акакия Акакиевича Башмакина в мистическом лабиринте северного города и его каналов и в этом необъятном полотне потерял его. Так и сгинул бы маленький человек с нелепым именем и смешной фамилией под натиском боль-



«Месяц в деревне». Курский драматический театр им. А.С. Пушкина

шого мрачного города, если бы не талантливая игра **Михаила Гребня**, приподнимающего своего героя над черными безжизненными водами, наполняющего его детской непосредственностью и чистотой. Но это уже, скорее, вопреки режиссерской концепции.

Курский государственный драматический театр им. А.С. Пушкина сыграл на фестивале свою недавнюю премьеру «Месяц в деревне» **И.С. Тургенева**. В пьесе, где многое кажется недосказанным, режиссер **Юрий Бурэ** усиливает смысловые акценты и подталкивает главных героев к более решительным действиям. Так рождается история страсти, которая затмевает разум и разрушает привычный мир. Наталья Петровна (**Ольга Лёгонья**), влюбившись в студента Беляева (**Михаил Тюленёв**), ломает жизнь не только себе. Терзаемая ревностью, готова обречь свою юную воспитанницу Верочку (**Елена Цымбал**) на брак со старым и нелепым помещиком **Большинцовым (Виктор Зорькин)**, но главное — предает доверившуюся ей девушку, рассказывает Беляеву, что Верочка влюблена в него. В Беляеве пробуждает темную, корыстную вседозволенность. Почувствовав вкус легкой «добычи», в будущем он наверняка выберет путь альфонса, станет жить за счет молодых богатых дам. Наталья Петровна наносит смертельную обиду своему обожателю **Ракитину (Евгений Сетьков)** получил за эту работу **приз имени народного артиста РФ М.Г. Лазарева — «Лучшая мужская роль»**), и не только потому, что дает ему отставку — она вдребезги разбивает созданный им идеал, который столько лет наполнял смыслом его жизнь.

Изменив мужу, Наталья Петровна причиняет ему мучительную боль, которую и время вряд ли исцелит. Да, внешне Ислаев спокоен и делает вид, что ничего не замечает, но в глазах — мука. Страсть, бушующая внутри этого простоватого добродушного человека, подобна вулкану, и только невероятная сила воли, мудрость и любовь к жене предотвращают взрыв. Все — ради сохранения чести семьи, и **Александр Швачунов**



«Яма». Московский драматический театр на Малой Бронной

играет это замечательно. Так же, как и **Галина Халецкая**, чья Анна Семеновна Ислаева, сдержанная и все понимающая, будет хранить семейную тайну ради сына.

На фоне ломающихся идеалов особым объемом наполнены сцены Лизаветы Богдановны (**Оксана Бобровская** обладает даром рассказывать о своей героине без слов — глазами, скуповатыми жестами. За эту работу она отмечена дипломом фестиваля «**Лучшая женская роль второго плана**») и циничного доктора Шпигельского (**Андрей Колобинин**). Эта пара, лишённая каких-либо романтических представлений о жизни, умеет ждать своего часа, способна реально смотреть на вещи и договариваться на берегу. Возможно, этот брак, пусть и лишённый пылкой любви, станет по-настоящему крепким.

Еще Юрий Бурэ рассказал историю о чести и ярко вывел эту тему в образе Верочки. Она не останется в доме Ислаевых, не простит Наталье Петровне предательства, сдержит слово, данное Большинцову. Режиссер словно прокру-

чивает ленту времени и на мгновение показывает будущее своих героев — в застывших картинках невыразимое одиночество людей, вынужденных продолжать свою жизнь, сохранять видимость цельности, хотя известно, что от склеенной чашки проку не будет. Этот спектакль, сложившийся в тандеме с талантливым художником **Александром Кузнецовым** (рисунок его сценографии ненавязчив и условен, точно работают на общий образ цветовые акценты) — «**Лучшая режиссерская работа**» нынешних «Волжских театральных сезонов».

Пластическая драма «**Яма**» Московского драматического театра на Малой Бронной, поставленная режиссером-хореографом **Егором Дружининым** по мотивам известной и наделавшей в свое время шума повести **А.И. Куприна**, закрывала программу «Волжских театральных сезонов». Эта работа, отмеченная дипломом фестиваля за соединение техники **moving theatre** с традициями русского психологического театра, по-

казала, каким разным может быть театральный язык. В пластическом рисунке «Ямы» отразилась жестокая правда жизни, не прикрытая приличными одеждами (художник **Вера Никольская** и художник по костюмам **Яся Рафикова** использовали два основных цвета — телесный и белый) и словами оправдания. Действие спектакля — долгий и мучительный путь хозяев публичного дома, торговцев женским телом (яркая роль сутенера Горизонта в исполнении **Данилы Лаврентова**), «барышень» и их клиентов к той черте, где уже точно не стоит рассчитывать на прощение. Впрочем, некоторые из них давно уже находятся в своем личном аду. Не случайно так страшен образ хозяйки заведения Анны Марковны Шойбис в исполнении **Веры Бабичевой**. Она

не человек, а гигантская кукла с черными дырами вместо глаз, и в этом «зеркале души» — лишь мертвенная пустота. Явные нацистские черты в облике экономки Эммы Эдуардовны (**Марина Орел**), о которой так точно говорится в повести: если бы у нее была душа и ее можно было прочесть, «сколько косвенных и прямых убийств таятся в ней скрытыми».

Так много людей в беспощадном сюжете, который Куприн «от всего сердца посвятил матерям и юношеству», и все еще нет человека, способного остановить страшный карнавал. И только звучащая в спектакле музыка австрийского композитора **Фрица Крейслера** дает надежду, что мир не сойдет с ума.

Елена ГЛЕБОВА

Кукольный оксюморон

«**О**ксюморон по мотивам повести **Франца Кафки**». Именно так интригующе назвали свою работу авторы спектакля «**Превращение**» **Пермского театра кукол**, лауреата фестиваля в номинации «**Лучший спектакль театра кукол**». Сочетание несочетаемого и мрачноватый мир абсурда Франца Кафки кого-то завораживает и делает преданным поклонником писателя, а кто-то после первой попытки одолеть его сочинения больше уже к ним не прикасается, считая скучными и непонятными. Кукольники же Кафкой очень даже интересуются. Метафоричность языка и то, что в его произведениях предметы — не что-то безликое, а живое, близки самой природе этого вида театра. За рубежом Кафку ставят, и «Превращение» (в основном, используется название «**Метаморфозы**») особо популярно. У нас в стране эту повесть на сцене театра кукол ставят впервые.

Авторы постановки — режиссер **Алек-**

сандр Борок, художник **Виктор Николенко**, композитор **Андрей Занега** — прочитали Кафку по-своему. Для них превращение — это не свершившийся факт, а процесс. Если в повести главный герой Грегор Замза уже просыпается жуком и всячески пытается освоить эту новую для него реальность — учится ходить, говорить, принимать пищу — и переживает, как ему теперь идти на службу, в спектакле превращение идет на протяжении всего действия. У Грегора постепенно деформируются конечности, меняется голова, вырастают усы. Вместе с процессом превращения происходит и деформация внешней среды — не только мать, отец и сестра становятся чужими по крови, но и в окружающем мире что-то мутирует.

Спектакль начинается с семейного праздника Рождества — с нарядной елки со свечами, подарков и праздничного застолья. Звучит история о рождестве младенца-спасителя, которую рассказывает актер с обнаженным торсом. Как



«Превращение». Актер — В. Пенягин. Пермский театр кукол

потом выясняется, это душа Грегора Замзы (**Владимир Пенягин**), которая все время действия присутствует на сцене и до боли переживает страдания своего тела, превращающегося в насекомое. Но уже в самом рождественском рассказе слышится предчувствие того, что должно произойти что-то страшное. В трактовке авторов спектакля сама повесть Кафки — это предчувствие. Предчувствие трагических событий прошлого столетия, потрясших мир. «Превращение» было написано в 1912 году. В апреле того года затонул «Титаник», и в спектакле появляются газеты на немецком языке с новостями о крушении, а морзянка выдает SOS. Каждое движение Грегора-жука сопровождается акцентом тревоги. Вот он ползет по стене в прозрачном кубе, куда заперт, падает, и пол под столом, за которым сидит его семья, подсказывает. В это же время подсказывает и земля под ногами художника с мольбертом.

Художник — персонаж особый. В спектакле он стал постояльцем семьи Замза, когда та была вынуждена сдать комнату

из-за финансовых затруднений. Представлен куклой-марионеткой, нити которой намерено высвечены. Только в конце действия, когда у художника появляются характерные усики, мы понимаем, что нити — это символ рока, а сам персонаж — Адольф Гитлер. В год, когда Франц Кафка писал «Превращение», будущий рейхсканцлер, а потом и фюрер, жил в Вене, где, пробуя себя в качестве художника, писал пейзажи и зарабатывал на жизнь продажей открыток. Кафка, будучи страховым агентом, часто бывал в Вене по службе и, как следует из его дневника, город не любил. Гитлер же Вену обожал и мог часами любоваться зданием Парламента. Допустимо пофантазировать, что художник и писатель могли, не догадываясь об этом, пересекаться в каком-нибудь венском кафе. По крайней мере, в пермском оксюмороне это символическое пересечение произошло. Примечателен финал спектакля. После смерти Грегора художник с усиками приглашает его мать, отца и сестру проехаться в черном ретро кабриолете Фольксваген — ЖУК, и они, ра-



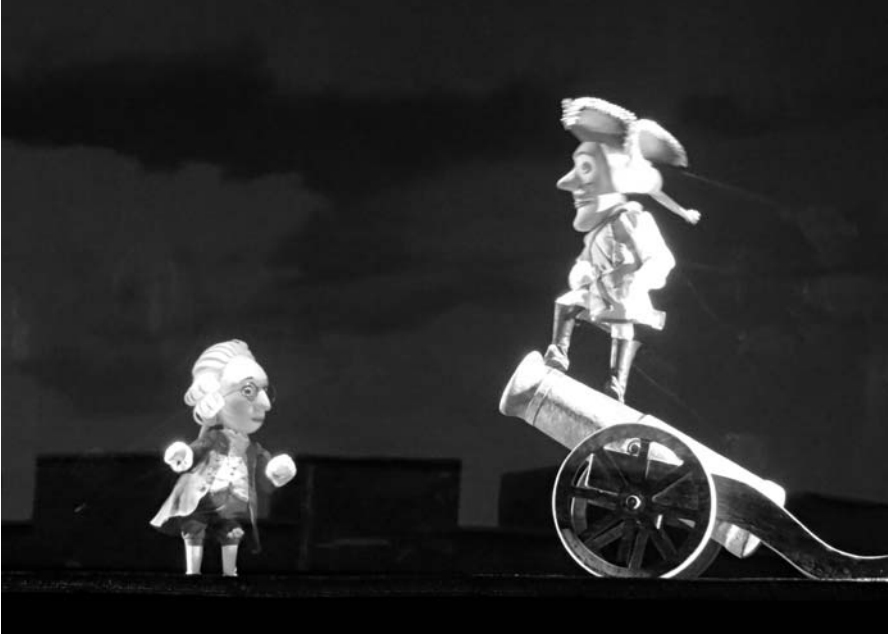
«Мертвые души». Кормилица — Л. Милохина. Оренбургский театр кукол

достные от того, что кошмар закончился, с поднятыми руками садятся в машину. О том, что ждет еврейскую семью в конце поездки, можно только догадываться... Подобных знаков и символов в работе пермского театра множество. Порой кажется, что зрителям впору выдавать синопсис. Но при этом спектакль завораживает, почти гипнотизирует, что вполне в стилистике гениального и «непонятного» писателя.

Если «Превращение» авторы назвали «оксюмороном», в программке к другому кукольному спектаклю фигурирует слово «фантазмагория». Именно им **Оренбургский государственный театр кукол** определяет жанр своего спектакля «Мертвые души» по поэме **Николая Васильевича Гоголя**. Режиссер-постановщик — **Вадим Смирнов**, художник постановщик — **Марина Зорина**, композитор — **Виктор Расовский**.

Согласно словарю Ожегова фантазмагория — это «причудливое бредовое ви-

дение». Еще фантазмагориями называли балаганные представления с использованием «волшебного фонаря» или проекционного ящика с оптическими стеклами, с помощью которого в стародавние времена показывали геенну огненную, чертей, скелеты и иную пугающую всячину. И бредовые видения, и скелеты в ящике, и полет гоголевской панночки в гробу в спектакле есть. Они обитают во снах Павла Ивановича Чичикова, когда тот дремлет в коляске, перемещаясь от одного поместья к другому в поисках мертвых душ. Теме аферы с мертвыми душами авторы спектакля придают мистический акцент. Покупая души умерших людей, Чичиков тем самым, хотя и формально, возвращает их из небытия. И в спектакле они присутствуют. Художник-постановщик **Марина Зорина** разместила на заднике старинные черно-белые фотографии крестьян на фоне изб, которые расположены так, что изображенные на них люди как бы стоят на сцене и наблюдают



«Честное имя барона Мюнхгаузена». Самарский театр кукол

за происходящим. А происходящее — это суд над Чичиковым.

Как известно, «Мертвые души» были задуманы Гоголем как трилогия, в третьем томе которой Чичикову предстояло пройти через ссылку в Сибирь. Если автором предполагалось наказание, то, вероятно, предполагался и суд. Исходя из этого посыла, режиссер **Вадим Смирнов** решил выстроить спектакль как судебное разбирательство по делу аферы. Такой ход не только действительно интересен, но и функционально практичен с точки зрения актеров живого плана, без которого в наших театрах кукол, за редким исключением, практически не обходится ни один спектакль для взрослых. Актеры в живом плане — судебные должностные лица, Чичиков — подсудимый, куклы-персонажи — свидетели.

На этот композиционный стержень и нанизываются фрагменты «Мертвых душ» — какие-то непосредственно из поэмы, какие-то из комедии и киносцена-

рия Михаила Булгакова, какие-то от себя. Актеры — в черных сутанах, черных головных уборах, черных масках. Куклы — планшетные; с ними работают на наклонном помосте, который обозначает судейский стол, оклеенный пожелтевшими страницами дела.

Спектакль выстраивается так, что зритель сочувствует обвиняемому. На фоне монструозных кукол, изображающих помещиков, словно пришедших из снов Чичикова, последний кажется просто душкой, попавшим в передрагу (**Александр Казимирский**). Симпатии герою добавляет и то, что во всем этом мрачном деле есть трогательные лирические отступления — во время действия через сцену несколько раз проходит кормилица с маленьким Павлушей Чичиковым на руках, которая поет ему колыбельную. «Маленький» не значит ребенок: это уменьшенная в размерах кукла Чичикова и одна из самых интересных находок в спектакле. Помимо эпизодичес-

кой роли кормилицы, актриса **Любовь Милохина** мастерски работала и в роли Коробочки, за которую была удостоена **диплома фестиваля**.

Фантазмагорическое судебное разбирательство по делу Чичикова имеет неожиданную развязку. Загадочно-мистические судьи в черном предлагают ему откупиться за тридцать тысяч рублей. Все накопленные деньги забирают, а бумаги по делу сжигают. Таким финалом авторы спектакля как бы задаются риторическим вопросом — если даже «высший суд» не гнушается мздоимством и «подкупен звону злата», то чего ждать от простых смертных чиновников?

Еще один пример авторского прочтения классического литературного материала — спектакль **«Честное имя барона Мюнхгаузена» Самарского театра кукол**. Автор пьесы и режиссер-постановщик — **Светлана Дорожко**, художник-постановщик — **Ольга Устюгова**, композитор — **Татьяна Алёшина**, компьютерная анимация — **Александр Хромов**.

Осваивая фантастические истории о происхождениях легендарного выдумщика и вралю, автор пьесы заинтересовался фактом того, что в отличие от большинства литературных героев, придуманных писателями, барон Мюнхгаузен был реальным человеком. Он родился 11 мая 1720 года в городе Боденвердер и звали его Карл Фридрих Иероним барон фон Мюнхгаузен. Барон был, действительно, большим любителем рассказывать выдуманные им истории, которыми делился с друзьями и соседями. На этих вечеринках бывал и Рудольф Эрих Распе, ученый, писатель и тоже превосходный рассказчик. Волею судьбы Распе уехал из Германии в Англию, где инкогнито опубликовал истории Мюнхгаузена, впрямую назвав их «живыми». Как гласит легенда, узнав, что его представили лжецом публично, барон пришел в ярость и поклялся заколоть наглеца. История умалчивается, нашел ли барон писателя, но в спектакле их встреча состоялась.

Оба героя представлены как в куклах, так и в живом плане, а сюжеты похождений Мюнхгаузена подаются по ходу их бурного выяснения отношений. Этот постановочный ход придает действию хорошую динамику и позволяет более внимательно воспринимать сюжеты: вначале историю рассказывает один, потом исправляет или дополняет другой. Для детской аудитории, а спектакль адресован, прежде всего, ей, это весьма разумное решение. В итоге композиционно действие развивается в трех планах. Первый — через диалоги в живом плане (по бокам сценической установки — два портрета, в которых вместо изображений появляются лица актеров), второй — в кабинете Распе, где диалоги продолжаются уже в куклах, и третий — задний план, где подаются сами истории похождений.

Последний — самый эффектный. В нем авторы спектакля используют сочетание различных постановочных техник, включая «черный кабинет», проекции и цифровую анимацию. Сочетание выполнено чисто и элегантно. В памяти остаются сцены моря с огромной полупрозрачной рыбиной, в чреве которой оказался барон, полет Мюнхгаузена и Распе на гусе и то, как таял снег, обнажая колокольню, за которую зацепилась уздечкой лошадь. В итоге постановка «Честное имя барона Мюнхгаузена» была отмечена **дипломом за изобразительное решение спектакля**.

При всей несхожести спектаклей театра кукол, показанных на «Волжских театральном сезоне», их объединило то, что все они предложили изобретательные и в меру аккуратные трактовки литературной классики. А потому есть надежда, что после таких необычных сценических прочтений руки зрителей сами потянутся к книжным полкам, а у кого их уже нет — к ноутбукам и планшетами, чтобы почитать Гоголя, Кафку да и «Приключения барона Мюнхгаузена» тоже.

Наталья РАЙТАРОВСКАЯ