

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№8-118/2009



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



Под знаком юбилейной, 15-й «Золотой Маски» прошли апрельские «дни печальные Великого поста». Нынешняя афиша, и сама по себе насыщенная, сопровождалась внеконкурсной программой «Маска плюс». Давно Москва не видела такого количества гастрольных единиц на театральный хронометраж! Для зрителей и критиков — это был не только праздник, но и тяжкий труд. Все хотелось посмотреть, но не все радовало. О некото-

рых спектаклях мы рассказали в этом номере, чтобы продолжить разговор в следующих.

Во многих постановках, привезенных в столицу из самых разных городов России, стран Балтии и СНГ, звучала одна тема: одиночество тотально, человек не может выйти за пределы самого себя, пробиться к другому, но — изо дня в день, из века в век — пытается сделать это. Быть может, это одна из главных сил, движущих жизнь на земле.

Об этом — в «Гамлете» и «Оборотне» Национальной оперы Эстонии и, конечно, в «Латышских историях» Элвиса Херманиса. Об этом же — в рубриках «Премьеры Москвы» и «В России». Даже — в подтексте — когда речь идет о развлекательной комедии (как, например, в тамбовском спектакле «Сантехник и поэтесса»). Даже — когда ставится, казалось бы, набившее оскомину классическое произведение. В номере два «Ревизора» — краснодарский и московский; последний, как утверждает режиссер в «Монолог», — о любви и о несбывшейся мечте. Конечно, при постановке классики речь идет о новом прочтении, о поиске театрального языка, понятного современному зрителю. Часто это происходит через сценографическое решение, как в «Грозе», «излюбленной и истисканной» школьными разборами, к которой обратился Чувашский ТЮЗ, где «темное царство внутри каждого из нас» разыгрывается в антураже бело-синей гжели. Или в тверском «Отелло», где действие начинается с раскручивания черного шара, той самой черной луны, которая так близко подошла к земле. «Это вечное и безнадежное движение по кругу рождает связь времен», — так прочитывает заявку спектакля рецензент. Наверное, можно прочесть ее и иначе. Но в том и прелесть театра, его вечное волшебство, что он дает нам право и возможность увидеть свое, важное для каждого. Когда речь идет о театре, несовпадение мнений — в порядке вещей.

Мне показалось, что «Балаганчик» Блока, имеющий скучную сценическую историю (кто знает спектакли, кроме мейерхольдовского?) поставлен в Новокузнецком театре изобретательно, умно, стильно. А моя коллега, увидевшая спектакль на кузбасском фестивале, оценила его как «театральное недоразумение»... А какие разъяренные споры вызвали некоторые спектакли, привезенные на нынешнюю «Маску»? Жаль только, что негативная оценка критика часто влияет на судьбу постановки, режиссера, театра. А вот позитивная — очень редко. Но об этом — в следующем номере. Пока же — с праздником, дорогие коллеги! Потому что к тому моменту, когда выйдет этот номер, будут не только объявлены победители «Золотой Маски». Во всем христианском мире будет провозглашено Воскресение Христово. А значит, мы никогда не одиноки.

*Александра Лаврова,
главный редактор журнала
«Страстной бульвар, 10»*

Лауреат Премии Москвы/Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 0 8 - 2 0 0 9

СОДЕРЖАНИЕ



ФЕСТИВАЛИ

53

ХРОНИКА	2	VII Международный фестиваль моноспектаклей «Монюк» (Санкт-Петербург) Г.Коваленко	68
СОБЫТИЕ	4	ГОСТИ МОСКВЫ	76
III Всероссийский форум «Театр: время перемен» СТД РФ в Екатеринбурге и Новосибирске М.Брандесова, Е.Климова, А.Алешкевич		Гастроли Молодежного театра на Фонтанке (СПб) Б.Поуровский	
IN BRIEF Санкт-Петербург	7	ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ	
В РОССИИ		«Гамлет», «Лючия ди Ламмермур» (Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко). Е.Артемюва	82
Брянск. О.Дунаева	10	«Та, которую не ждут» (ЦАТРА). Н.Старосельская	87
Владивосток. К.Колупаева	11	«Скандальное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» (РАТИ) М.Гаевская	90
Владимир. Д.Ледовской	14	КНИЖНАЯ ПОЛКА	140
Вологда. Е.Пронищева	15	Внучка Мейерхольда А.Ефремова	
Дзержинск. А.Расев	18	МОНОЛОГ	94
Златоуст. В.Еремин	21	Андрей Любимов (Москва) А.Рогачева	
Ижевск. О.Лукинская	23	ГОСТЬ РЕДАКЦИИ	96
Краснодар. С.Колесникова	24	Тамерлан Дзудцев (Лхинвали, Южная Осетия) Г.Демин	
Новосибирск. Е.Климова	26	СОБЫТИЕ Москва	101
Омск. А.Ефремова	29	Приемы Председателя	
Санкт-Петербург. К.Павлюченко	34	ЛИЦА	
Тамбов. М.Матюшина	39	Юрий Бурэ (Курск) О.Игнатюк	102
Тобольск. Е.Ганопольская	40	Леонид Клиничев (Ростов-на-Дону) Л.Фрейдлин	105
Тула. И.Тарасова	42		
Чебоксары. Н.Говорова	44		
Южно-Сахалинск И.Сидорова	48		
ФЕСТИВАЛИ			
«Золотая Маска плюс» А.Лаврова, С.Потемкина, Ю.Бергер	51		
XVI Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль (Псков) В.Яковлев	58		
Галина Лыткина (Сыктывкар). В.Морозова	110		
Валерий Михайловский (СПб). Т.Печегина	113		
Михаил Сафронов (Екатеринбург) Л.Барыкина, М.Милова	118		
IN BRIEF Москва	121		
ВЫСТАВКА	122		
Обзор выставок, представляющих театральные образы И.Решетникова			
ПОРТРЕТ ТЕАТРА	130		
Новокузнецкий драматический театр. А.Лаврова			
ВЗГЛЯД	136		
«Тетка Чарлея» в Ярославском театре драмы. М.Ванюшова			
IN BRIEF Москва	139		
ВСПОМИНАЯ	140		
Исмаил Жанатаев (Нальчик) Ж.Аппаева			
КОЛОНКА ЮРИСТА	142		
ЮБИЛЕИ			
Р.Ибрагимбеков (Баку)	38		
Спектакль «Сказка о царе Салтане» Нижегородского детского театра «Вера»	50		
Е.Вовненко (Саратов)	67		
Государственный русский драматический театр Республики Бурятия (Улан-Удэ)	75		
В.Соболев (Липецк)	112		
М.Аничкова (Челябинск)	135		
В.Райков (Саратов)	138		
Театр марионеток им. Е.С.Деммени (СПб)	144		

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель: Союз театральных деятелей РФ / Шеф-редактор: Наталья Старосельская / Главный редактор: Александра Лаврова / Редакторы: Анастасия Ефремова, Евгения Раздирова / Дизайн и верстка: Татьяна Загорская / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/Факс: 8 (495) 650 3089 / E-mail: 5195886@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 / © Все права защищены / Периодичность: 10 выпусков в год / Отпечатано в типографии ООО «СВ-принт» / Тираж: 1000 экз.

Кабинет театров для детей и театров кукол



15-22 марта в Братске IV прошел региональный фестиваль театров кукол Сибири, посвященный 40-летию Братского театра кукол «Тирлямы». В обсуждениях и заключительном круглом столе приняли участие члены жюри: Ольга Глазунова, Екатерина Дмитриевская (Москва), Татьяна Тихоновец (Пермь), Светлана Жартун (Иркутск), Валентина Головничер (Томск).

2-6 марта в Звенигороде по итогам конкурса на создание драматических произведений для детей проведен семинар под руководством драматургов Елены Исаевой и Михаила Баргенева. Участие приняли 10 драматургов из Москвы, Санкт-Петербурга, Пензы, Нижнего Тагила, Перми, Минска — победители конкурса и авторы пьес, попавших в шорт-лист. Каждый получил индивидуальную консультацию, авторы обсудили работы друг друга и внести необходимые коррективы в пьесы для дальнейшей публикации.

12-15 марта в Москве проведена Лаборатория педагогов по сценической речи под руководством И.Ю.Промптовой (проводится совместно с Кафедрой сценической речи РАТИ и собирается в Москве уже более 30 лет). Открылись занятия традиционным конкурсом чтецов РАТИ. В рамках лаборатории прошли семинары и мастер-классы И.Ю.Промп-

товой и М.С.Брусникиной, состоялось посещение музея-усадьбы «Мелихово» — участники работали с текстами чеховских рассказов в атмосфере дома, где они были написаны. В лаборатории приняли участие около 30 представителей почти всех театральных школ России.

20-23 марта в Москве прошел VI Международный фестиваль театров кукол «Московские каникулы», который ежегодно проводится театром «ТриЛиКа» при поддержке СТД РФ. Свою оценку камерным работам дали театральные критики Елена Точилко (Москва) и Анна Константинова (Санкт-Петербург).

20 — 29 марта в Лобне по инициативе театра «Куклы и люди» прошел V фестиваль театров кукол малых форм «Театральная карусель».



В программе — спектакли, представляющие разные системы кукол, выставка, фильм Натальи Лукиных «Куклы в мире людей», мастер-класс по изготовлению театральной куклы. В афише было 10 спектаклей камерных коллективов из Москвы, Ярославля, Волгограда, Калуги, Тулы, Кстова, Суботицы (Сербия). В обсуждении приняли участие театральные критики Наталья Райтаровская (Москва) и Арина Шепелева (СПб).

27 марта — 4 апреля в Сочи прошла Лаборатория режиссеров театров кукол под руководством

В.Л.Шраймана, созданная по инициативе Комиссии по театрам кукол в прошлом году. Была продолжена тема действенного анализа. Участники выбрали интересные их пьесы и разобрали их по главным позициям. Встреча носила характер обучающей игры. 25-29 апреля в Великом Новгороде состоялся X Международный театральный фестиваль «Царь-Сказка». Участники — 19 театров из Москвы, Санкт-Петербурга, Великого Новгорода, а также Болгарии, Южной Кореи, Венгрии, Швейцарии, Латвии, Израиля, Испании, Литвы, Дании, Германии, Сингапура, Польши. Оценивало спектакли международное жюри. Во время фестиваля прошли дискуссионный клуб «Молодая критика — театральное будущее» с участием студентов театроведческих факультетов, мастер-класс профессора Ким Ву Ока (Сеул, Корея) «Как действовать творчески?» по пьесе Майкла Кирби (США) «Революционный танец».

Международный отдел

9-11 апреля в Москве прошли мастер-классы Кристины Гайслер «Театральная мастерская» (организаторы — СТД РФ, АССИТЕЖ, Центр Образования, школа № 686, «Класс-Центр», театр «Практика»). Мастер-класс проведен на основе спектаклей «Этот ребенок» Ж.Помра (театр «Практика») и «Сотворившая чудо» У.Гибсона (РАМТ).

20-25 апреля в рамках фестиваля — национальной премии «Арлекин» (Санкт-Петербург) были организованы Театральная мастерская, мастер-класс для учителей школ и театральных педагогов под руководством профессора Манон Ван дер Ватер (Универси-

тет Висконсина, США).

Отдел принял участие в организации и проведении фестиваля «Царь-сказка» в Вел. Новгороде.

Кабинет драматических и национальных театров



25-28 марта в Кемерове прошел Областной фестиваль «Кузбасс театральный-2009», куда была направлена для работы в жюри Н.А.Шалимова.

5-9 апреля прошли «Итоги сезона» театров Чувашской Республики. Для просмотра и обсуждения спектаклей был направлен театральный критик Г.А.Бирюков.

Кабинет любительских театров и АИТА

10-12 февраля в Челябинске на базе и по инициативе Студенческого театра «Манекен» состоялась учредительная конференция по созданию Ассоциации студенческих театров России. Президентом Ассоциации был избран профессор РАТИ, вице-президент Российского центра АИТА М.Н.Чумаченко, вице-президентом — руководитель театра «Манекен» В.Ф.Филонов.

20-23 марта в Тюмени состоялся II Всероссийский фестиваль студенческих театров «Театральная революция». Комиссия СТД РФ по любительским театрам направила для работы в жюри и проведения мастер-классов О.А.Во-

лынцева (доцент РАТИ) и режиссера П.Стужкову.

23-30 марта по рекомендации Комиссии СТД РФ по любительским театрам в Межрегиональном фестивале студенческих театров «Равноденствие» в Калининграде в качестве члена жюри принял участие театральный критик А.Иныхин.

По рекомендации Комиссии СТД РФ по любительским театрам во Всеукраинском фестивале молодежных любительских театров «Маски Мельпомены» в Харькове принял участие театр-студия «Пигмалион» из Анапы, который достойно представил Россию на этом форуме.

По рекомендации Российского центра АИТА подростковый театр «Клякса» из Москвы стал участником Международного фестиваля молодежных русскоязычных театров «Балтийский берег» в Таллине, Эстония.

Кабинет критики

В марте руководитель кабинета Э.Г.Макарова приняла участие в работе VII Международного фестиваля моноспектаклей «Моноколь» в Санкт-Петербурге в качестве члена жюри, а также просматривала и обсуждала спектакли в Ульяновском драматическом театре.



1-8 апреля Э.Г.Макарова и театральный критик Р.П.Кречетова принимали участие в проведении X Международного фестиваля

русских драматических театров СНГ и Балтии «Встречи в России» в Санкт-Петербурге.

26-30 апреля в Самаре проведен семинар критиков под руководством И.В.Холмогоровой.

20-25 апреля в Ростове-на-Дону проведен семинар критиков Южного Федерального округа под руководством Н.Д.Старосельской.

Кабинет музыкальных театров

2-6 марта Комиссия СТД РФ по оперетте и мюзиклу организовала в Санкт-Петербурге мастер-класс австрийского дирижера Питера Гута. В программе — присутствие на репетициях и встречи, в ходе которых можно было обсудить с маэстро стилистические особенности исполнения венской оперетты, услышать в аудио или видеоверсиях наиболее известные дирижерские интерпретации опереточной классики.

26 марта — 1 апреля Комиссией СТД РФ по оперетте и мюзиклу была организована поездка «Творческие встречи в музыкальных театрах Австрии». Группа, состоявшая из критиков, художественных руководителей театров, артистов — обладателей спецприза СТД РФ, побывала в пяти венских театрах. Состоялись две творческие встречи: с руководством театрального концерна «Vereinigte Bühnen Wien», объединяющего все мюзикловые площадки и театры Вены, и с руководством единственного в Австрии «чисто» опереточного театра в Бадене.

13-17 апреля в Москве проведена Всероссийская лаборатория режиссеров музыкального театра под руководством профессора К.С.Стрежнева на тему «Театр поколения NEXT: эстетика, восприятие, перспективы».

III Всероссийский форум «Театр: время перемен»



Завлиты, объединяйтесь!

В январе в **Екатеринбурге** состоялось грандиозное событие: СТД РФ организовал и провел **Уральский театральный форум** (см. «СБ, 10» № 7-117). Форум включал в себя семинары по деятельности практически всех театральных профессий, в том числе и такой важной, многофункциональной и, что греха таить, по нынешним временам несколько размытой, как профессия заведующего литературной частью театра. Размытость очертаний деятельности завлита не нужно объяснять посвященным: помимо чтения и отбора пьес, работы с авторами, т.е. того самого формирования репертуара, которое и является его основной рабо-

той, завлит в нынешних условиях и в каждом конкретном театре занимается еще и многим другим: продвижением спектаклей на фестивали, организационной работой, если фестиваль проводит его родной театр, и иными вещами, менее связанными непосредственно с профессией, но которые, кроме завлита, бывает некому выполнить.

Семинар завлитов оказался долгим: четыре дня, заявленных в программе форума, мы работали с **Татьяной Никольской** — критиком и завлитом московского театра «Et cetera».

После приезда из Екатеринбурга у нас, челябинских завлитов, естественно возникла потребность обсудить та-

кую редкую встречу профессионалов. В стихийном круглом столе приняли участие завлиты Камерного театра — **Ирина Камоцкая**, театра «Манекен» — **Татьяна Мачульская**, Театра оперы и балета — **Светлана Бабаскина**, Тетра кукол — **Антон Токарев** и я, завлит Нового Художественного театра, **Майя Брандесова**, а также — зам. директора Камерного театра **Мария Макарова**, которая решила посетить именно «завлитовский» семинар.

М.Брандесова: Давайте, попробуем сформулировать, что дал, а чего не дал нам семинар в Екатеринбурге и что такое вообще семинар завлитов, как он должен проходить?

С.Бабаскина: Мне хотелось бы сказать организателям спасибо за организацию. Было очень важно почувствовать

мощь и дух театрального Урала, и я это ощущение подлила. В качестве пожеланий... У нас, завлитов музыкальных театров, есть свои отдельные семинары, но так как на семинаре в Екатеринбурге говорили не только о драматических театрах, но и о театрах кукол, неплохо было бы сделать вкрапления и для музыкальных театров. Возможно, что семинар мог бы быть полезнее, если бы носил какие-то обучающие элементы, и можно было бы включить в программу так называемое свободное время – то есть хотя бы одну экскурсию: Екатеринбург такой интересный в культурном и историческом отношении город! А также в это свободное время могла быть возможность больше самому походить по городу, зайти в те же книжные магазины. Но, повторяю, организация семинара выше всяких похвал, и я очень рада была его посетить.

И.Камоцкая: Нужно, конечно, завлитов собирать отдельно по видам театра. Может, в разное время вызывать, т.е. устраивать лаборатории завлитов. И самое главное, чего не хватало – новой информации о пьесах. Мы все, в том числе и руководитель семинара, находились в этом смысле примерно на одинаковом уровне. А что касается обучающих моментов – должны быть не общие разговоры, а что-то конкретное.

М.Макарова: Семинар не был заявлен как обучающий. То, что было в Екате-

ринбурге, можно назвать, скорее, обменом опытом.

И.Камоцкая: Обмен мнениями – это очень общо, а люди явно ожидают конкретики. То есть любой семинар все равно воспринимается как форма учебы, а учебно и не было. Конечно, мы познакомились с коллегами, с приятными людьми...

Т.Мачульская: Хорошо, что была возможность попасть в театры, расширить рамки знаний.

М.Макарова: И еще узнать, что у всех проблемы те же самые, одинаковые! Даже в Москве. У всех главный вопрос: как продвигать спектакль? У столичных театров, конечно, больше средств, но и публика искушенной.

Т.Мачульская: Да, мне не хватило информации о рекламе, каких-то наработок в этой сфере – как продвигать нашу продукцию. Мы живем в современных условиях, и мы должны относиться к спектаклю как к продукту. А куда деваться? Современные технологии театральной рекламы есть, но информации о них у нас нет. Не в каждом театре есть маркетолог, который владеет тем, что применимо именно к театру. Да, есть книжка, но нужно время, чтобы ее проштудировать и перевести на конкретную ситуацию конкретного театра, не у каждого завлита оно находится.

Не хватило конкретики, возможно, в эти четыре дня должно было прийти четыре разных человека...

И.Камоцкая: Семинар для такого формата оказался

долгим. Хорошо, в первый день познакомились, обменялись опытом, а дальше...

М.Брандесова: Да, четыре дня – это долго. Конечно, поговорить завлиту с завлитом есть о чем, но вопрос, чем бы еще заняться, по-моему, стоял перед всеми нами.

И.Камоцкая: В последние два дня, когда шел разговор о сайте СТД, встреча с представителями РАО и Олегом Семеновичем Лоевским – информация была очень полезной. Захотелось, возвратившись в свой театр, тут же ее использовать, засучив рукава. Прежде всего это касалось пиара, результативности работы сайта театра.

М.Макарова: СТД презентовал свою работу вообще отлично.

М.Брандесова: То есть, грубо говоря, первый день нужно было заниматься фестивалями, второй пьесами...

М.Макарова: Третий – пиар-технологиями. И все-таки не хватает регулярных встреч людей одной профессии, знания друг о друге – порой не только в области, но и между театрами города.

М.Брандесова: Поэтому вернемся к началу – нашей благодарности за то, что такой форум и семинар завлитов, в частности, состоялся, и на высоком организационном уровне. Проведение подобного форума – дело, в любом случае, необходимое и благодарное.

*Майя Брандесова
Челябинск*

Фото Студии «Вид»

Когда не знаешь, за что держаться, — держись за спектакль!

Впечатления и мнения

В самые морозные февральские дни, когда термометр показывал тридцать и ниже и хотелось отсидеться дома, — в Новосибирске работал III Всероссийский театралный форум «Театр: время перемен». Около 600 участников, 17 секций, от стратегических — для руководителей органов культуры субъектов Российской Федерации — до узкоспециализированных, вроде семинара для конструкторов кукол. Эту махину надо было раскрутить и поддерживать ее движение четыре дня работы форума. Не стану делать попыток объять форум в целом — слишком различались задачи, стоящие перед каждым из представленных на нем профессиональных сообществ. Предложу несколько фрагментов грандиозного спектакля под названием «Современный Сибирский театр». В сценах заняты московские и новосибирские театральные деятели. Итак...

Картина первая. Таланты и поклонники

Открытие. В нарядном, совсем недавно отреставрированном зале Новосибирского академического театра «Красный факел» выступает Председатель Российского Союза театралных деятелей Александр Калягин. После слов о текущем моменте, о грядущих и

нашущных трудностях — обращение к губернатору Новосибирской области Виктору Толконскому с просьбой предоставить-таки Новосибирскому городскому драматическому театру под руководством Сергея Афанасьева помещение, строительство которого все обещают и обещают завершить в каждом следующем году.

Наталья Остроумова, художник по гриму, доцент РАТИ, руководитель семинара художников по гриму

День третий. Семинар театралных критиков и журналистов, пишущих о театре. Блистательная Нина Шалимова, поражающая равно широтой охвата того театралного и культурного пространства, на котором произрастает каждый отдельный спектакль, и еще — высотой установленной для нас планки, профессиональной и нравственной, какую надо преодолеть, взлетая над материалом, заявляет: «На весь город — три сестры, на всю губернию — один Иванов. Я говорю про Сергея Николаевича Афанасьева. Это крупный художник, которым может гордиться Новосибирск».

Картина вторая. Первоклассные и первоклассники
Комплексный семинар «Золотое кольцо» для молодых актеров драматических театров.
 N — молодая талантливая актриса одного из новосибирских театров. Несмотря на большое количество ролей, на успех, на сложившееся

имя, интерес к учебе не пропал. Мягко поясняет: «То, что предлагали на семинаре, в нашем театре нам преподавали не раз. Быть может, мы избалованы общением со знаменитыми педагогами и режиссерами, а семинар рассчитан на актеров маленьких театров из небольших городов, каких приехало очень много».

Актриса Новосибирского академического молодежного театра «Глобус», заслуженная артистка РФ, преподаватель Новосибирского театралного института Тамара Кочержинская: «Такие форумы театральным людям нужны как кислород. Для молодых актеров из провинциальных театров эти занятия — подарок судьбы. И вообще актеру никогда не вредно поучиться заново. Мы постоянно должны быть в тренинге, иначе — «остываешь». Ничто не должно мешать актеру время от времени становиться учеником первого класса».

Картина третья. Братство договора
 Семинары театралных художников и режиссеров Евгений Лемешонок, художник НАМТ «Глобус»: «Мне бы хотелось услышать, чем живут коллеги других российских театров, поговорить о развитии современной сценографической мысли, о сценическом воздухе нашего

театра

Картина третья. Братство договора

театра

времени. Гораздо меньший интерес для меня представляла тема «Договор художника с театром», которой в большей мере и были посвящены занятия. Заключать с театром договор для нас — привычная практика. Хотя для художников маленьких театров эта тема была открытием».

Евгений Рогоушкин, режиссер ГДТ под руководством Сергея Афанасьева: «Режиссеры — «одиноким волкам». Но существа говорливые. Театральные собрания нам необходимы, чтобы не вариться в собственном соку. Ну и, простите за пафос, должно же оно существовать, театральное братство! А на семинаре мы обсуждали форму договора режиссера с театром. Как ни странно — режиссер до сих пор не является обладателем авторских прав на спектакль. В советское время существовала форма типового договора. Сейчас их едва ли не столько, сколько театров. Разработчики проекта договора собирали замечания и

соображения режиссеров — участников каждого из форумов, которые уже состоялись, и будут продолжать эту работу на последующих. И потом, может быть, профессия — режиссер окажется под защитой закона, и мы будем, к примеру, обязательно получать процент от кассового сбора за спектакль и так далее».

Картина четвертая. Ваш спорт, пожалуйста!

Семинар для заведующих постановочных цехов. Виктор Гофф, завпост НАМТ «Глобус»: «В нашей профессии творчества очень много. Но всего важнее — правильно составленная документация. Это нам и преподавали на семинаре. Известно, работа в машинно-декорационных цехах — тяжелая, люди приходят в театр рано утром, а домой идут после десяти. Не каждый выдержит такой режим, состав цехов меняется часто. А иной раз и старые кадры забывают нюансы технического оснащения спектакля — тоже неудивительно, при их

нагрузке держать в голове столько подробностей невозможно. Спасение одно — хорошо составленный технический паспорт спектакля. Если паспорт грамотно подготовлен, а мы теперь знаем, как это сделать, — то можно хоть полностью сменить художественно-постановочную часть, — новые люди посмотрят в паспорт и сделают для спектакля все, что требуется. То же с гастрольным райдером. Бывает, что приходится заранее выезжать в тот театр, куда мы собираемся на гастроли, чтобы на месте выяснить все вопросы по нашей части. Правильно написанный райдер исключает все нежелательные технические сюрпризы. А когда с документацией все в порядке, начинается творчество».

Картина пятая. Вы пишете, а мы не поставим

Семинар театральных критиков. **Нина Шалимова**, член комиссии по критике и театроведению СТД РФ, доктор искусствоведения, профессор:

IN BRIEF

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

В современной России существует множество официальных и неофициальных профессиональных праздников. Но праздника, связанного с такой сложной и напряженной работой, как театральная кассир, не было. Между тем, театральные кассиры помогают зрителям ориентироваться в насыщенной театрально-концертной жизни, одновременно обеспечивая материальное благополучие культуры. Театр «Приют Комедианта» предложил ввести в Северной столице ежегодный профессиональный праздник всех театральных кассиров города — **День театрального кассира**. Инициатива была поддержана руководителями других театров.

Дата празднования — первый понедельник марта. Первая торжественная церемония празднования театральных кассиров состоялась в Театре «Приют Комедианта» 2 марта. В ней приняли участие Александринка, БДТ, МДТ, Театры им. В.Ф.Комиссаржевской, Комедии им. Н.П.Акимова, Ленсовета, Театр-фестиваль «Балтийский дом», «Буфф», «Комедианты», Молодежный театр на Фонтанке, Мюзик-холл, Театр на Васильевском, ТЮЗ им. А.А.Брянцева, БТК, Театр марионеток им. Е.Деммени, Детский музыкальный театр «Зеркальце», Театр на Литейном.

«Мне не кажется странным обилие классики в репертуаре наших театров. Попытки объяснить это отсутствием современной драматургии или обиды наших драматургов на то, что их не ставят, а выбирают классику, мне кажется, это не тот уровень понимания и обсуждения проблемы. «Сейчас у нас в России, когда все переворотилось и только начинает укладываться, самый важный и самый интересный вопрос — каким образом это все уложится». Я процитировала слова Левина из «Анны Карениной».

Мы находимся в ситуации гуманитарной катастрофы, и это не паника, не депрессия — осознание трагизма времени, в которое нам довелось жить. Выстраивание взаимоотношений с собственным прошлым, куда включается и русский Шекспир, и русский Шиллер, Гюго, Сервантес, не говоря уж о Пушкине, Островском или Чехове, стремление найти опору, которая выскользнула в «большом пространстве времени», и поиск ее в мировой и отечественной классике — естественный для нашей логоцентричной культуры процесс. Без опоры — нельзя!».

Семинар драматургов. Екатерина Гаямова, драматург: «Странно, что меня вообще кто-то помнит в Новосибирске как драматурга, я сейчас редко принимаю участие в конкурсах, а если и присутствую на лабораториях — то в Омске, Москве. В результате оказалось, что я — самая молодая и «зеленая» среди тех, кто собрался. Нас в 2001 и 2002 годах было значительно больше,

когда Виктория Холодова, недавно уехавшая в Москву, организовывала фестивали и конкурсы, встречи с режиссерами. Общее мнение всех участников о сегодняшнем нашем положении — театры боятся рисковать. Необходимо или громкое имя автора, или не менее громкое имя режиссера. Постановка должна иметь коммерческий успех, информационный резонанс. И если автор не может получить какой-нибудь грант или выступить продюсером своего текста — дорога в репертуарный театр ему перекрыта. Иногда движение автора начинается из Москвы, когда известный театр берет пьесу, позднее она может «пустить корни» по всей стране. Драматургия как основной источник доходов для автора — это сейчас для многих из нас только мечта. Мы пишем или вопреки тому, что видим в репертуарном театре, или «на потребу», но нет гарантии, что кто-то это купит. У меня был забавный случай: мою лирическую комедию «До мурашек» критики разбили в пух и прах, однако несколько актеров из Питерского БДТ, видимо, устав от масштабной классики, хотели попробовать поиграть ее на малой сцене. Но проблема поиска гонорара для режиссера и денег на постановку быстро отбила у них охоту творить и делать что-то для души. Руководитель семинара **Римма Павловна Кречетова**, театральный критик, член комиссии СТД РФ по драматургии, очень мудрый человек, она успела провести большую работу не только с нами, но и с ре-

жиссерами — рекламировала наши пьесы. А когда твою работу рекомендует такой человек — это дорогого стоит. В последний день за обедом мы сидели за одним столом с Риммой Павловной, и к ней подсел приезжий режиссер. «Я хочу спросить совета, ищу современные пьесы», — сказал он. Кречетова ответила: «Так вот же они перед вами сидят!» И не выпустила его из-за стола, пока мы все не передали ему свои координаты и тексты.

Было бы идеально вдобавок к такому творческому общению формировать базу пьес, рекомендованных для постановки специалистами СТД и просто известными авторами и критиками. И потом делать рассылку по театрам. Режиссеры не всегда покупают журналы, где публикуются современные пьесы. Да что говорить, не в каждом театре есть возможность получать электронную почту. Вот так мы и сидим — драматурги ждут, что их начнут искать и ставить их пьесы, а режиссеры ждут, когда новые пьесы станут классикой, чтобы начать их ставить».

Эпилог

Нина Шалимова: «В театре все непросто. И нет рецептов. И в каждой сложной ситуации ты мучаешься — что правильно и как нужно. Честность еще не есть нравственность. Иногда бывает, что правду надо закинуть подальше — именно это будет правильно. Но, когда не знаешь порой, за что держаться, — держись за спектакль!».

Занавес.

*Елена Климова
Новосибирск*

Рубцовчане на театральном форуме

В работе **Всероссийского театрального форума «Театр: время перемен»** в **Новосибирске** приняла участие делегация **Рубцовского драматического театра (РДТ)** во главе с директором и художественным руководителем **Станиславом Спиваком**.

Особую значимость этому событию в культурной жизни Сибирского региона придало присутствие на форуме министра культуры РФ **Александра Авдеева**, Председателя СТД РФ **Александра Калягина**, губернатора Новосибирской области **Виктора Толоконского**, представителей **76** театральных коллективов и ведущих специалистов в области театрального искусства из Москвы и Санкт-Петербурга. В рамках форума, кроме семинаров и мастер-классов, состоялась совещание руководителей органов культуры субъектов РФ, административных и художественных руководителей театров; заседание членов Гильдии театральных режиссеров России от Сибирского фе-

дерального округа.

По итогам работы форума был принят документ, адресованный администрации Президента России, в котором сформулированы основные задачи, связанные с решением проблем в области театрального искусства. В частности, участники форума сошлись во мнении, что в России до сих пор нет национальной программы по поддержке театров. Предполагается, что в ближайшее время Председатель СТД Александр Калягин сможет встретиться с Президентом РФ Дмитрием Медведевым, чтобы обсудить наиболее значимые вопросы возрождения культурных традиций в нашей стране.

— В ходе работы форума, — говорит Станислав Спивак, — не покидало ощущение искренней озабоченности театральных деятелей проблемой духовной деградации нации. И многие согласились с министром культуры, который в своем выступлении подчеркнул, что в стране происходит

размывание морально-нравственных ценностей. Следовательно, можно считать, что поиск путей выхода из создавшегося положения — цель и задача театров России на ближайшую перспективу. Рубцовчане приняли участие в работе целого ряда семинаров, лабораторий и мастер-классов по повышению профессиональной квалификации с ведущими специалистами из Москвы, Санкт-Петербурга. Предметом же особой гордости для представителей от Рубцовска стало личное поздравление с победой в федеральном конкурсе грантов от Александра Калягина.

Также в рамках форума состоялась рабочая встреча директора РДТ С.Спивака с министром культуры РФ А.Авдеевым по проблемам театра в Рубцовске.

Сибирский театральный форум, конечно же, не расставил все точки над многочисленными «и» в театральной сфере региона. Но позволил обозначить проблемы, обсудить возможные пути решения стоящих задач, попытаться понять, как театральное искусство сделать наиболее востребованным в современном обществе. А это и постановка спектаклей для детей, и работа с юношеской аудиторией, и возрождение гастрольной деятельности, и многое-многое другое, из чего складывается в конечном итоге будущее культуры в России.

*Андрей Алешкович
Рубцовск*



«Волчий маскарад». Спектакль поставлен на грант СТД РФ

БРЯНСК

Новый сезон начался в Брянском театре драмы в феврале. С прошлого лета здание театра было закрыто на ремонт. На тот момент его состояние совершенно не соответствовало современным требованиям. Не было горячей воды, устарели все коммуникации.

В ходе первой очереди работ были отремонтированы гримерные, подвальное помещение, репетиционный зал, зрительный зал, фойе первого этажа. Была проведена реставрация люстры и светильников, установлены новые кресла.

Открыли запоздалый театральный сезон капустником, а через несколько дней театралы увидели первую премьеру.

Борис Горбачевский поставил спектакль «Блажь» по пьесе **А.Островского** и **П.Невезина**. Материал интересный и крайне неоднозначный. Пьеса по разным причинам не была популярна в XIX–XX веках, а в начале третьего тысячелетия оказалось, что Островский и Невезин просто слишком опередили свое время.

Сюжет прост. Немолодая помещица Серафима Сарытова влюбляется в юного красавца-управляющего Баркалова и готова отдать все, что у нее есть, только бы задержать его рядом с собой. Но беда в том, что все имущество принадлежит младшим сестрам по отцу, для которых она стала крестной матерью и опекуном. Ольга и Настя обращаются за помощью к богатым



родственникам Бондыревым. Те переманивают Баркалова в свое имение, а Сарытова остается у разбитого корыта.

«Блажь» часто ставят как водевиль. Но Борис Горбачевский увидел в пьесе трагикомедию, сократив финал с хеппи-эндом и добавив пролог и эпилог. В нем прологе все герои узнают об отношениях Сарытовой и Баркалова, а в эпилоге они же наблюдают за предательством управляющего и горем Сарытовой, без чувств лежащей в кресле.

Столь серьезной и интересной режиссуры театр драмы не видел давно. Борис Горбачевский поставил «Блажь» как историю любви, побеждающей все социальные предрассудки и доводы разума. Это спектакль о любви-блажи — не осуждение главной героини в ее безумной страсти, а стремление понять и пожа-

леть ее. Блажь — это не только прихоть или каприз. Блажь — это и ощущение, дарованное свыше. Не зря во все времена так почитали блаженных.

Спектакль играют два состава, каждый из которых по-разному раскрывает режиссерский замысел. Первый, в котором главные роли исполняют **Светлана Рязанцева** и **Юрий Киселев**, играет в большей степени трагическую историю любви. Комедийный фон только еще раз подчеркивает глубину отношения Сарытовой к Баркалову. Свои чувства она противопоставляет обществу и семье. Готова потерять все ради любимого. Однако в первом составе не так акцентированы проблемы возрастного неравенства. Дело в том, что Сарытова-Рязанцева не выглядит старше Баркалова-Киселева.

А вот во втором составе, где

Сарытову играет **Людмила Шлянцева**, а Баркалова — **Сергей Козин**, этот конфликт очевиден. Но и сама история здесь играет другими красками. Людмила Шлянцева пришла в театр драмы из музыкального театра, и ее манера игры гротесковая, поэтому и зритель настраивается на комедию. Но, поскольку в этом стиле Людмила Шлянцева играет одна, образ Сарытовой иногда выпадает из контекста спектакля. Если бы остальные актеры поддержали гротеск, получилась бы законченная комедия. У обоих исполнителей роли Баркалова есть общая проблема. Пока они играют совместные сцены с актерами старшего поколения, они поддерживают атмосферу спектакля, как только с молодежью — «электричество» пропадает. Роль богатой родственницы, помещицы Бондыревой в обоих составах исполняет **Светлана Сыряная** и делает это мастерски. Борис Горбачевский смог раскрыть эту актрису с новой стороны. Яр-

кий комедийный образ Бондыревой с выразительной мимикой и комичными жестами создает атмосферу всего спектакля, держит его темп и ритм. В первом составе ей помогают **Иосиф Камышев**, играющий Бондырева, и **Татьяна Сычева**, блестяще исполняющая роль Гурьевны, уездной свахи и попрошайки. Гурьевна здесь не отрицательная героиня, она просто женщина с нелегкой судьбой, которая в отдельных сценах просто заставляет плакать. В первом же составе неподражаем **Михаил Кривонос** в роли Лизгунова. Образ неуверенного в себе дельца вобрал в себя гамму противоположных черт характера: одновременно наивность и недоверие к окружающим, доброту и мстительность. Все эти грани Михаил Кривонос уверенно воплотил в своем герое. У спектакля, на первый взгляд, достаточно предсказуемая сценография. Все по пьесе. И сад, и часть большого дома, и вход во флигель. Но выписано все так точно, что

декорации начинают жить в драматическом действе. Цветущая сирень, усадьба в классическом стиле настраивают на спокойный тон, призывают к гармонии. И вдруг на этом фоне начинают кипеть страсти. Действие развивается очень динамично, и сценография начинает резко контрастировать с ним. Кульминация это противоречие достигает в сцене, когда Бондыревы вместе с Настей собирают вещи и хотят ехать к уездному предводителю. Из изяшных стеклянных дверей усадьбы просто кубарем выкатывается толпа людей, с громкими криками собирающих вещи. Настоящий эмоциональный взрыв. Давно на сцене театра драмы не было спектакля, в котором сценография работала бы столь удачно.

Спектакль «Блажь» можно смело назвать творческим прорывом Брянского театра драмы и значительным событием театрального сезона.

*Ольга Дунаева
Брянск*

Фото автора

ВЛАДИВОСТОК

Премьера **Приморского академического театра драмы им. М.Горького «Сумасшедшая любовь»** — спектакль по пьесе **А.Островского «Бесприданница»**. Пьесы великого драматурга **Александра Островского**, кажется, были изначально обречены стать классикой: точный психологизм созданных им образов и глубина

проблем человеческих взаимоотношений, темы жизненных ценностей, собственности и денег раздвигают границы времени и становятся вечными, острыми для любой эпохи. Меняются декорации жизни, восприятие тех или иных ситуаций, нравы, но замечательные произведения этого художника актуальности не теряют. К сю-

жету «Бесприданницы» режиссеры театра и кино обращаются регулярно, находя в ней знак современности для каждого нового десятилетия. Свою версию драмы представил на суд зрителей и Приморский академический театр.

Творческое осмысление и прочтение главного режиссера театра **Ефима Звеницкого** вызывает неоднозначное отношение: есть с чем поспорить и, безусловно, есть с чем

согласиться. На первый план выходит сосуществование в рамках одного спектакля двух времен: действительности, в которой жил и создавал пьесу А.Н.Островский (последняя четверть XIX века), и циничного XXI столетия. Полемика начинается уже с названия. Если Островский называет пьесу «Бесприданница», тем самым фокусируясь на теме денег, общественного положения, несвободы личности Ларисы Дмитриевны, то Звеняцкий устами Робинзона, то есть провинциального актёра Шмаги (**Владимир Сергияков**), говорит, что они разыгрывают с «не комедиантами» «Сумасшедшую любовь». Изменение названия позволяет несколько размыть социальную тему: неравное положение, женская честь — все это затирается, «съедается» временем. На первый план выходит любовная линия: отношения двоих, бурные чувства, эмоции — иными словами, драма начинает преобразовываться в мелодраму, остросюжетную, если хотите. Откуда такое изменение? Это диктат XXI века! Кого удивит браком по расчету сегодня, и какая молодая женщина будет так метаться, терзаться, презирать себя за то, что ей предлагают стать дорогой «вещью»? Увы, современность предлагает новую формулу успешного брака: есть материальное состояние, а чувства приложатся, не с этим мужчиной, так с молоденьким любовником... Поэтому драма души изначально актерами именно

проигрывается с подмостков изображаемого провинциального театра. Еще в образении Робинзона к современным мальчишкам и девочкам из театральной труппы прочитывается ирония: историю жизни Ларисы Огудаловой играют лицедеи («не комедианты» — на чем делает акцент Шмага; заострение внимания на этом вопросе снова сеет в душе зрителя некое сомнение в драматичности поднятых вопросов). Так трагедия перестает быть таковой, превращаясь в игру в трагедию.

Стирание границ между эпохами, перетекание одного времени в другое постоянно подчеркивается режиссером. Использование приемов брехтовского театра: «театр в театре», прием экрана, когда в финале появляются кадры из «Жестокого романа», прием отчуждения, игра актеров то в самих себя, то в героев пьесы Островского, — все это позволяет зрителю каждый момент действия, разыгрываемого на сцене, соотносить с реальной жизнью, задумываться, размышлять, а не полностью погружаться в спектакль. Смешение веков прослеживается и в других элементах «Сумасшедшей любви»: белый брючный костюм Ларисы Дмитриевны, ее же короткое черное платье, современный облик Васи Вожеватова, игровой автомат, которым воспользуются герои, чтобы сыграть в орлянку, администраторы в гостинице, любезничающие с Паратовым, маникюрши, массажист мадам Огудаловой.

Все это — мосты во времени, которые и обеспечивают современную узнаваемость.

Новое прочтение, однако, все равно базируется на известных, прописанных с такой психологической точностью драматургом характерах.

Лариса Огудалова. Уроки литературы в школе создали вокруг Ларисы Дмитриевны ореол чистоты и нравственной целостности. Все вокруг нее покупается и продается, в том числе девичья честь, любовь и красота. А Лариса — натура поэтическая, не способная лгать, притворяться, льстить ради получения материальных благ. Она прекрасно поет, играет на гитаре и фортепиано. Мечтательная, жизнелюбивая и непорочная, она видит в людях только хорошее и светлое, даже не понимая, что есть и другая, пошлая, темная сторона жизни. Среди окружающих Ларису нет таких, которые сумели бы понять всю красоту ее внутреннего мира. Ларисе Дмитриевне, которой надоело «улыбаться, когда у нее на душе тяжело», и смотреть на женихов, которых выбирает ее мать, решает выйти замуж за мелкого чиновника Карандышева, прекрасно понимая, что этим поступком она бросает вызов человеку, которого давно любит, но который, к сожалению, готов оставить ее ради «женихы на миллионе». Этот эталон женственности и жертвенности немного развенчивает молодая актриса **Ксения Кравец**, которая, действительно, воплощает собой «брилли-



Лариса — К.Кравец, Паратов — Е.Вейгель

ант», созданный для «блеску». Она интересна по темпераменту, глубине ее чувств хочется верить: хорошо читается ее озабоченная безмятежность, когда она бежит с воздушным змеем (яркий символ несвободной свободы), проникаешься всем спектром ее чувств, когда она бросается в агонию любви и уезжает с Паратовым. Но в образе этой Ларисы можно разглядеть отпечаток современности: чуть цинична, чуть приземлена... И это органичное продолжение общей концепции спектакля. Великолепна Харита Игнатьевна в исполнении **Светланы Салахутдиновой**. Если каноны обычно представляют мамашу Ларисы алчным и бесчувственным созданием, зацикленным только на материальных благах, то здесь мы видим не проныру, а артистку по жизни, незаурядную лич-

ность, которая, конечно, хочет денег, достойного положения в обществе, но в ней есть и человеческое. Она молодая, интересная женщина, которая понимает по-женски свою дочь, чье сердце так рвется от Карандышева к Паратову. Нужно сказать, что работа **Николая Тимошенко**, сыгравшего Карандышева, настолько соответствует каноническому восприятию этого образа, что это просто потрясает. Маленький душой, с ничемным внутренним миром, обиженный на жизнь и желающий всем и каждому доказать свою значимость — таких людишек среди современников тоже хватает. В противовес ему существует Кнуров. Статный, целостный, гордый человек, от которого веет уверенностью, надежностью и мужской силой. В исполнении **Александра Славского** Кнуров

приобретает все эти качества. Он аристократически сдержан, расчетлив и умен. Внешне остающийся всегда спокойным, он разочарован жизнью и испытывает к Ларисе глубокие чувства, это не похоть, не страсть, это выстраданная любовь, которой не суждено вырваться на волю из-под зоркого взгляда осуждающей общественности. Хотя его положение в обществе и сумма предлагаемого Ларисе содержания за поездку на выставку в Париж способны заставить «самых злостных ценителей чужой нравственности» замолчать — это не показное, не напускное, внутренней силе слов этого человека зритель не верить не может. На фоне этих удачных актерских работ абсолютно выделяется Паратов. У Островского Паратов — богатый столичный барин, пустившийся в предпринимательство в судоходном деле. Его отличает размах, блеск, любовь к шикю. Он ценит песню и волюшку, шедр и дерзок. Поэтому в нем души не чают цыгане. Лариса не может наглядеться на него, на его мужскую красоту и удаль. Кто предстает перед зрителем в «Сумасшедшей любви»? Развратный и циничный кутила, который не забывает в своем мотовстве о выгодных продажах судов и богатой невесте с золотыми приисками. Паратов **Евгения Вейгеля** никак не походит на побледневшего «гусара», стрелявшего в часы, которые

держала в руках Лариса. Нет в актере вот этого гусарского обаяния, широты чувств, в него просто невозможно влюбиться — не за что и не во что. Весел? Да. Балагур? Тоже да. Но на его фоне привлекательнее выглядит тот же молодой купец Василий (**Валентин Запорожец**) — он юн, хорош собой, больше способен на мужские поступки, чем Паратов, хотя, безусловно, его образ мельче образа Кнурова. Паратов Вейгеля спокойно-валяж-

ный. Авантюра, кипящая кровь, чарующее обаяние — это не про него. Если в пьесе до самого финала хочется верить, что этот человек оставит затею женитьбы по расчету и бросится вместе с Ларисой в омут пылкой любви, то здесь с первых минут читается желание нового Паратова удовлетворить свое самолюбие, услышать от женщины признание в любви и за сим уйти из ее жизни. Быть может, режиссер намеренно хотел лишить зрителя

последней иллюзии. Но тогда вся драма изначально сводится к жестокой шутке, подражанию жизни, и «Бесприданница» Островского превращается в «Сумасшедшую любовь», и сумасшедшую ли, коли нет взрыва и подлинного накала эмоций, ибо чувствует только Лариса, и любовь ли, если в каждой мизансцене читается полуулыбка режиссера...

*Кристина Колупаева
Владивосток*

Фото Нины Петрухиной

ВЛАДИМИР

Вто время как на музыкальном Бродвее царит паника, и один за другим закрываются дорогие мюзиклы, во **Владимирском драматическом театре им А.Луначарского** один за другим ставятся музыкальные спектакли. После новогодней премьеры «**Золушки**» (режиссер **Р.Ильин**), публике представили «**Страсти по соломенной шляпке**», естественно, по мотивам пьесы **Эжена Лабаша**. Это водевиль, со всеми его жанровыми особенностями, придуманный композитором **А.Сидорцевым**. Режиссером-постановщиком и сценическим редактором выступила одна из ведущих актрис театра **Л.Гордеева**, которая сумела заставить зрителей не чисто забыть о прежних постановках, погрузила их в «безумный, безумный, безумный мир» любви, ревности, нелепых ситуаций, новой яркой музыки.

Л.Гордеева, прекрасно зная свой театр, заняла в спектакле тех, кто может создать предельно концентрированный образ, работать динамично, петь и танцевать весело и смешно. Если в «**Золушке**» использовалась фонограмма, то здесь артисты поют вживую без микрофонов. Самым ярким музыкальным моментом стало соло баронессы де Шампиньи — **Н.Левинной** на итальянском языке. И хотя актриса придает своему номеру комичность, спела она прекрасно! Конечно, близость зрителей (водевиль идет на Малой сцене) помогала актерам, спектакль схож с забегом мастеров на спринтерскую дистанцию.

Два ключевых персонажа — **Нонанкур (М.Асафов)** и **Фадинар (А.Куликов)** — несомненно, лидеры этой театральной гонки. Зять и тесть ведут забег с толчками, под-

ножками, воплями и угрозами. А за ними плетется неопишимо забавная, постоянно хнычущая невеста **Элен (А.Лузгина)**, страдающая от всего на свете — от булавки, колющей спину, усталости, страха перед будущей брачной ночью.

Яркие, и, конечно, смешные образы создали **И.Клочков** (Бопертюи), **И.Галдина** (Анаис), **Б.Таргаковский** (Эмиль Тавернье), **И.Жохова** (Виржини), **А.Щербинин** (Феликс). И можно особо выделить работу молодой актрисы **А.Зайцевой** в роли модистки **Клары**. Она и поет весьма неплохо, но, главное, насытила свой образ массой очаровательных нюансов.

Художник-постановщик **С.Шавловский** сумел досконально понять задачу **Л.Гордеевой**: все на сцене ярко, весело и к тому же легко движется по всем направлениям. Поэтому иногда кажется, что все предметы, одежда сцены, тоже что-то напевают или подтанцовыва-



Баронесса де Шампиньи — Н.Левина



Фадиар — А.Куликов, Нонанкур — М.Асафов, Элен — А.Лузгина

ют. К примеру, почти ожившая «главная героиня», а самая соломленная шляпка, в финале, поочередно в руках всех персонажей, действительно исполняла стремительный воздушный танец. Нынешний сезон во Владимире можно назвать музыкальным — «Золушка», «Соломенная шляпка», а затем «Примадонны» К.Людвига, режиссер — М.Асафов (об этой премьере — в следующем номере «СБ, 10»). Заголовок в областной газете «Призыв» звучит так: «Примадонны» излечат от депрессии». В этом же убежден и директор театра Б.Гунин, обещавший в одном из интервью еще множество приятных сюрпризов зрителям. Год этот для владимирского театра юбилейный, идет его 160-й сезон, так что унынию места нет. И если россияне смеются и с охотой идут на музыкальные спектакли, то и кризис должен отступить перед весельем и юмором! Жаль только мюзиклы Бродвея. Но это уже их проблемы...

Дмитрий Ледовской

ВОЛОГДА

В Вологодском областном театре кукол «Теремок» 7 марта состоялась премьера для взрослых. ...Дамы и господа! Праздник начинается!

На театральном бархате пустились в пляс буквы «CONCERTO GROSSO», в зрительный зал врываются в ритме

степа артисты, заполняя все пространство ощущением неимоверного счастья, веселья, и повседневные заботы остаются где-то далеко за стенами театра.

Автор и режиссер постановки, заслуженный артист России А.Борок, определил жанр спектакля как «веселая фее-

рия для взрослых с куклами наперевес». Кукольное шоу получилось ярким, динамичным, где, как и в нашей с вами жизни, смешное и грустное всегда рядом.

«CONCERTO GROSSO» — большой концерт, но автор использует и второе смысловое значение этого названия — один из музыкальных жанров, основным признаком которого является противопоставле-

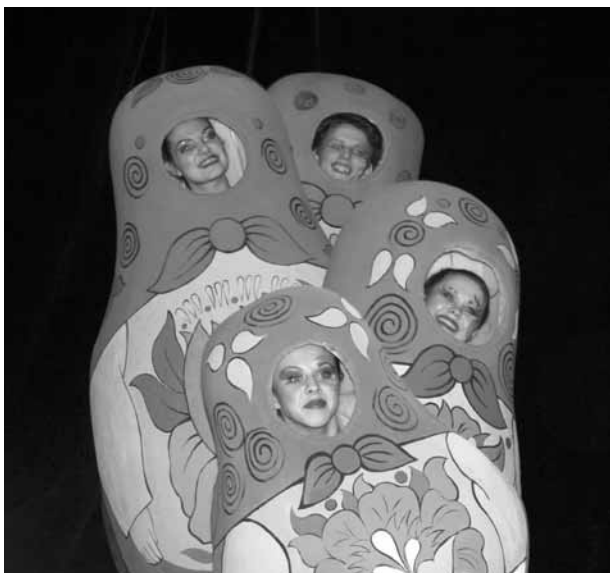
ние (например, солирующего инструмента и оркестра).

Каждый номер концерта — это отдельный, самостоятельный, завершённый мини-спектакль. Все они объединены одним художественным замыслом автора и выстраиваются в целостное, развивающееся действие. Автор опирается на нашу ассоциативную память и предлагает отгадать шараду, а затем зритель получает ответ самого постановщика, порой парадоксальный и всегда неожиданный.

В этом непрерывном диалоге без слов мгновенно пролетают почти два часа, и хочется еще хотя бы на минуточку остаться в этом удивительном мире театра, где запросто встречаются Фауст и Чарли Чаплин, в известное в предвоенной Германии кафе «Элефант» может зайти Буратино и менять ход истории, Дон Жуан скользит по жизни на коньках, а маленькие лебеди в белоснежных пачках лихо отбивают степ.

В спектакле использовано множество трюковых кукол, тантамарески, марионетки, перчаточные куклы — словом, все известные системы, и актеры прекрасно владеют техникой кукловодства (художник-постановщик —

В.Бахарев, скульптуры кукол — **М.Иванова**, мимирующие куклы — **У.Филиппова**, марионетки — **Н.Боровков**). Полноправным участником действия, а не просто фоном, стала и компьютерная графика. В спектакле широко применяются инновационные театральные технологии, но в





центре внимания все же куклы, и это особенно дорого. Магическая власть кукол над умами и сердцами взрослых людей давно известна. Кукольное шоу — всегда востребованный, но очень сложный жанр. Он редко встречается в репертуаре театра. Работа в таком спектакле требует от актеров многого, и вологодские кукольники блестяще справились с поставленной задачей. В спектакле звучат оригинальные вокальные номера, а

зажигательную чечетку молодые артисты отбивают легко и азартно. Еще одна важная оставляющая успеха «CONCERTO GROSSO» — музыка. Она — собеседник и партнер для актеров в каждом номере. Лейтмотивом концерта является песня «Вологда-гда», давно ставшая музыкальным брендом города. Старый хит исполняется в самых разных аранжировках (музыкальное оформление **В.Плисса**): то

оказывается джазом, то вдруг угадывается в классической музыке.

Вологодский театр кукол последовательно формирует репертуар для взрослого зрителя. Долгожданная премьера «CONCERTO GROSSO» стала событием в театральной жизни города. В кассе все билеты проданы, а это значит, что праздник продолжается!

*Елена Проничева
Вологда*

ДЗЕРЖИНСК

Первый раз зритель увидел новую работу **Дзержинского театра драмы «Фрегат «Паллада»** еще в декабре, на сдache спектакля, но потом наступили новогодние каникулы, потом нужно было переделать кое-какие технические детали, и премьера была показана только в середине февраля. Впрочем, время, конечно же, не было потрачено впустую, и спектакль из эскизной литературной композиции превратился в полноценное сценическое действие.

В основе новой театральной работы — инсценировка московского драматурга **Аллы Зубовой** по книге путевых заметок **Ивана Гончарова** «Фрегат «Паллада». Написанная и опубликованная во второй половине XIX века, книга рассказывает о путешествии российского фрегата к берегам Японии, ее сюжет — зарисовки о нравах и быте жителей разных стран, о корабле, его команде, мысли о такой далекой Родине... Путевые записки И.А.Гончарова были необычайно популярны в свое время, но никогда не становились предметом театрального исследования из-за размытости сюжета. Драматург **Алла Зубова** и режиссер **Андрей Подскребкин** попытались найти свой ключ к этому повествованию.

Определить жанр получившегося спектакля помогли зрители. Уже при выходе, в гардеробе, две девушки, громко обсуждая увиденное, произнес-

ли по очереди: «Просто плакат», «Точно, плакат». И все встало на свои места — яркая образность, отсутствие глубоких, психологически выверенных монологов, эскизность характеров и отсутствие привычного действия стали не недостатками спектакля, а его жанровой особенностью. Ибо плакат — это жанр сложный, серьезный, для театра не совсем привычный, но от этого не менее любопытный, чем психологическая драма или, например, искрящийся юмором водевиль.

В самом деле, театр никогда не заменит ни телевидение, ни, тем более, кино с их богатейшим изобразительным рядом и техническими возможностями. А превращать спектакль в бесконечную череду этнографических картинок дело и ненужное, и бесполезное. Поэтому неудивительно, что режиссер, взявшись за «Палладу», решил не выводить на сцену актеров, изображающих аборигенов из неведомых стран, а сосредоточил внимание на том, чтобы показать, как абсолютно городской, сухопутный человек, попав на парусный фрегат, вначале боится моря, потом понимает и принимает его. Вот этот процесс познания новой действительности и становится главной сюжетной линией спектакля. Он подкрепляется добавленной в пьесу заочной беседой Гончарова с его петербургской знакомой (**Валентина Губкина**), вначале отговаривавшей пи-

сателя от опасной «авантюры», потом потребовавшей присылать подробные отчеты. Первые письма Гончарова наполнены тревогой, но со временем в них проступает все больше уверенности, а потом и удовольствия от того дела, участником которого пришлось ему стать.

Шум моря, скрип мачты, крики чаек, плеск волн в спектакле не фон, а главное действующее лицо, полноправное, определяющее и поступки людей, и настроение зрителей.

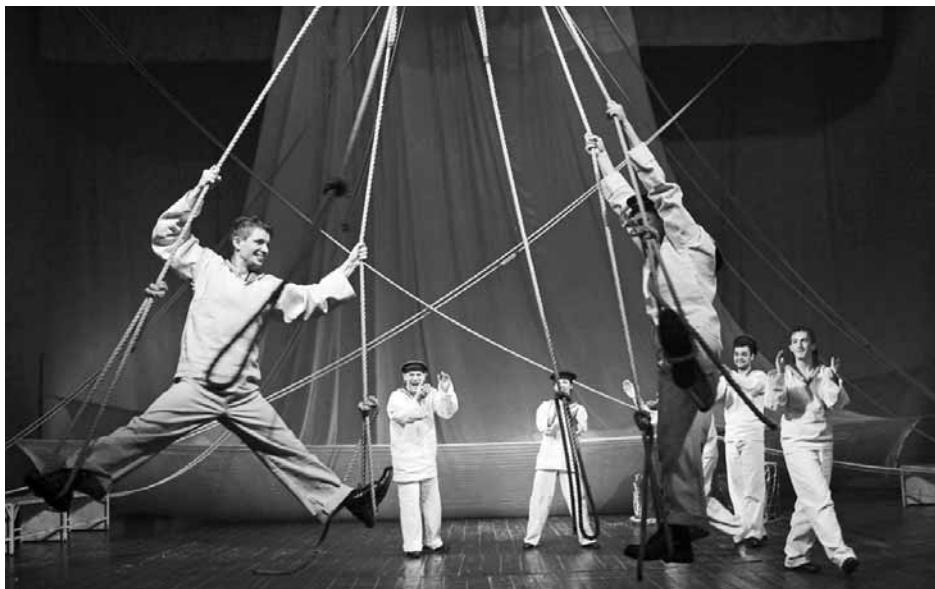
И еще — громадный кусок белого шелка, развевающийся на заднем плане, превращающийся то в море, то в парус, то в большой экран, на котором в финале мы видим уже реальный сегодняшний фрегат «Паллада» и сегодняшних мальчишек, с горящими глазами устремляющихся в дальние края. Превращения этого паруса так эффектны, а сам он такой живой, что порой кажется: именно о нем и рассказана вся история. В финале, когда идет сцена прощания с «Палладой» и канаты с легким шуршанием падают в море, к горлу подступает комок и становятся вполне понятны слезы юнги и дрожание в голосе Гончарова. Куда-то в неведомое уходит не просто старый фрегат, вместе с ним в глубине волн скрывается часть истории и отдельно человека, и целой страны. Конечно, режиссер **Андрей Подскребкин** и художник **Владимир Святынин** преднамеренно выстраивали сценическое пространство, подчиняя его этой задаче — создать особое настроение романти-



Барыня – В.Губкина, Гончаров – И.Тарасов



Миша Лазарев – Е.Рязанова



ки морских походов. Чтобы о морском ветре за бортом фрегата говорила не простая звуковая иллюстрация. Чтобы его почувствовал каждый зритель, может быть, никогда и не бывавший во власти морских стихий. И, судя по реакции зала, им это удалось. Еще один немаловажный сюжетный ход спектакля — любовь к родной земле, к России. Именно это трепетное отношение к далекой Родине объединяет в одну семью и писателя Ивана Гончарова (**Игорь Тарасов**), и юнгу Мишу (**Екатерина Рязанова**), и матроса Певцова (**Алексей Колесников**), и адмирала Путятина (**Андрей Крайнюков**). Не случайно в одном из писем писатель признается: «...ничто не заменит красот той земли, на которой родился и которую полюбил всем сердцем, всею душой. Может быть, чтобы понять это, и стоило уплыть

так далеко?».

И, несомненно, самым ярким проявлением этого «русского духа» стали масленичные праздники на корабле — яркие, веселые представления, в чем-то чуть ироничные, напоминающие лубочные представления в духе «а la gus», но, несомненно, искренние, они всегда проходят под аплодисменты зрителей. Соединение в одно целое морской романтики и искреннего патриотизма и дало ощущение яркой плакатности. Что касается актерских работ, то можно выделить разве что эмоционального и заразительно-веселого юнгу Мишу Лазарева в исполнении молодой актрисы Екатерины Рязановой, да Игоря Тарасова, стремящегося наполнить эскизный образ Ивана Гончарова чертами живого человека. Актеры создают массовку, акkuratно выполняя режиссер-

ские задумки, вычерчивая тот рисунок, который позволил бы то изобразить шторм с перекатывающимися от борта к борту бочками и летящими канатами, то полный штиль, то парадное построение, то еще какой-либо необходимый для движения сюжета элемент. Впрочем, надо отдать им должное — делают они все четко и азартно, порой кажется, что море действительно того и гляди опрокинется как угловое суденышко все пространство сцены. Но при этом, конечно же, хотелось бы видеть персонажей, наделенных индивидуальными чертами, чтобы даже в небольших эпизодах офицерских вечеров в кают-компаниии за столом были живые люди.

Однако, может быть, в данном случае и не ставилось задачи «проживать жизнь персонажа на сцене»? Может

быть, режиссер стремился показать команду фрегата как слаженный механизм, ведущий корабль к победе? Как бы то ни было, спектакль получился динамичным, а вставленные в инсценировку отрывки из «Обломова», кото-

рые читает Гончаров офицерам, наполнили его непередаваемой красотой русского литературного языка XIX века. И когда при выходе из зала слышалось: «Надо почитать эту «Палладу», — было приятно. Следует добавить, что поста-

новка стала возможна, благодаря гранту Министерства культуры к 200-летию И.А.Гончарова, которое будет отмечаться в 2012 году.

*Александр Расев
Дзержинск*

Фото С.Требухина

ЗЛАТОУСТ

Один из немногих в регионе, **Златоустовский театр «Омнибус»** открыл нынешний сезон премьерой, что стало уже традицией творчески активного коллектива. На этот раз взыскательной публике представили спектакль **«Любовь, интриги и портфель»** по пьесе **Михаила Зошенко «Парусиновый портфель»**.

Анонсированный в прессе, спектакль в городе ждали, зрители полностью заполнили зал на премьерных показах. Интерес представлял как сам Зошенко, произведения которого и сегодня не потеряли остроты и привлекательности, так и постановка «Омнибуса», впервые обратившегося к произведению Зошенко. Однако постановщикам и актерам пришлось все же преодолевать стереотипы восприятия писателя, чтобы сделать спектакль жизнеспособным. По словам главного режиссера **Бориса Горбачевского**, он не имел намерения ставить бытовую комедию, тем более, политический фарс или мелодраму с политической окраской. Поскольку бытовые коллизии начала советской эпохи «в

чистом виде» не так актуальны, а ее политические аспекты уже не задевают за живое из-за явного перебора документальных и художественных лент про «то время».

«Нашего зрителя, как мне представляется, больше волнуют вечные темы, — сказал Борис Сергеевич. — Все годы, что я работаю в «Омнибусе», театр старался «подтянуть» публику, а не заманивать в зал остросюжетными интрижками, дешевыми хохмами, трюкачеством. По правде сказать, полностью этим не пренебрегаем, учитывая разномассный состав зрителей. Но большая их часть, повторюсь, привыкла к серьезным вещам, требующим раздумий. В последние годы я все более склонен искать ответы на злободневные вопросы в трагикомических постановках, содержащих глубокий психологизм и философскую подоплеку. В своеобразных мистерирах, «заглядывающих» в подсознание персонажей».

В новом спектакле актеры стремятся понять, что творилось в головах и душах людей переломной эпохи. А это, по словам Бориса Сергеевича, в большинстве были люди тра-

гической сущности: их души переехала государственная машина с ее ложной идеологией, вредной, пустопорожной фразеологией, бешеным ритмом жизни. Напрягающий, прессующий сознание ритм стал в спектакле своеобразным главным героем, калячащим психику и саму жизнь героев.

Безусловно, стоит взглянуть в «многослойный пирог» режиссерского замысла. Холл театра и балконы зрительного зала увешаны плакатами с лозунгами и призывами (в том числе стихотворными) того времени. На сцене — почти непрерывная, молниеносная смена декораций, осуществляемая большим количеством актеров, одетых в рабочие костюмы (в спектакле занята вся труппа). В речи персонажей — выражения и обороты, обнаруживающие трафаретно-плоскую модель мышления. Рельефно, зримо, но не поверхностно. Не столько смешно, сколько трагично.

Главный герой, преуспевающий руководитель Алексей Баркасов (его играет характерный и глубокий актер **Максим Фаустов**) уходит с головой в работу, нацеленную на перевыполнение плана. От этого страдает семья: жена и



дочь лишены внимания мужа и отца. Теща же уверена, что зять «ходит налево». А тут еще сердце прихватило в самый неподходящий момент, когда надо сделать очередной рывок в работе. Заместитель директора Тятин (в исполнении пластичного, многопланового актера **Игоря Вершинина** он предстает неким деревенским хитрованом, подстраивающимся под образ передового товарища), не совсем верно истолковав рекомендации врача, уговаривает босса пойти в театр с одной из сослуживиц. Но та замужняя женщина. Пойти с директором в театр ей льстит, а потому свидание должно произойти в квартире ее подруги, служащей того же учреждения, вдовы, у которой свои кавалеры. Вот тут и начинается интрига, одним из двигателей которой становятся перепуганные портфели. В том числе оставленный Бар-

касовым дома портфель с подарками для дамы, вложенными услужливым замом.

Порвать порочный круг ежедневной беготни Баркасова из дома на работу, его гиперболизированной, болезненной деловитости, разрушающей семейный очаг, стремится жена Зоя, романтично представленная **Оксаной Заславской**. Вот здесь во весь голос заявляет о себе любовь. Всеми силами души молодая женщина борется с соблазнами (в нее влюблен сосед, драматург Ядов — **Александр Антонов**), с разочарованием в супруге, желанием отомстить ему по совету привычной к адюльтеру матери, убедительно сыгранной **Ольгой Зацепиной**.

Зоя, по сути, остается единственным персонажем, сохранившим душу здоровой. Она живет в естественной потребности любить и быть любимой. И своими горячими чувствами, верой и преданнос-

тью вразумляет супруга. Его «отрезвляет» также обстановка интриганства, в которую он попадает в квартире сослуживицы. В сопротивлении обману и притворству берут вверх честность, внутреннее благородство. Но просветления мозгов, похоже, больше ни у кого не происходит. Все остальные персонажи так и остаются жертвами Системы (прежде всего постоянно «стучащий» на Баркасова и подживающий его заместителя делопроизводитель Духоявленский; придавленный пролетарскими требованиями к искусству, от этого слегка помешанный Ядов; упивающийся ревностью муж сослуживицы Крутецкий). Система проехала по ним железными колесами «новой жизни», страшной в своей бездуховности.

Старательно и во многом успешно воплощают режиссерский замысел актеры **Эдуард**

Шербинин, Руслан Серебrennikov, Катерина Крыгина, Наталья Фаустова, Светлана Суханцева, Мария Иванова и другие. «Очень сложными были репетиции для актеров, — продолжает Борис Горбачевский. — Основная задача состояла в том, чтобы выразить разные стороны массовой шизофрении, охватившей страну в те годы. Все это потребовало большого физического напряжения, огромных моральных затрат. К чести актеров, они сделали все как надо. Правда, первоначальный вариант спектакля получился

несколько затянутым в первой части, в ходе доработки ее пришлось урезать». Заметим: примерно на 60 процентов пьеса Зошенко представляет собой некий конспект действий и диалогов, которые автор, видимо, считал второстепенными. Режиссер «прописал» многие эпизоды, помогающие полнее раскрыть основные идеи и показать скрытые пружины действия. К слову, написанный Зошенко философский трактат «Возвращенная молодость» в свое время поразил Бориса Горбачевского глубиной зна-

ний, силой духа, которые помогли писателю преодолеть серьезный недуг. Зошенко прекрасно знал, как общество влияет на личность и почему человек превращается в его марионетку. Постановщики (в том числе художник из Москвы **Борис Лысиков**) вслед за драматургом задумали не только погрузить зрителя в большое, темное «я» героев, но и показать выход из душевного недуга. Это им, душой, вполне удалось.

*Валерий Еремин
Златоуст*

Фото Николая Заботина

ИЖЕВСК

Французские моды, фильмы, духи и юмор — все это знакомо нам и так близко... В Русском драматическом театре им. **Короленко** прошла премьера комедии «Крошка» по пьесе современного французского драматурга **Жана Летраза**. Спектакль получился ярким, искрометным, музыкальным. Это история любви, преодолевающей все препятствия, в том числе и финансовые, — трогательная, в изящной танцевальной упаковке, с юмором трактующая проблемы взаимоотношений отцов и детей. Глава мыловаренной фирмы Эдмон Фонтанж намеревается выдать свою дочь Кристиану за богатого дельца Гамбье. Но у Кристианы любовь с молодым человеком Огюстеном. Дабы не разлучиться, они выдают ребенка брата



Кристианы Жака, который на самом деле оказывается ребенком Гамбье и хитроумной Лулу, за свою Крошку. Фонтанж против. Его девиз: «Дети портят жизнь, портят отношения». Но именно ребенок переворачивает жизнь каждого из героев. И напи-

санная десятка два с лишним лет назад пьеса хорошо вписывается в любое время, потому что конфликт между любовью и капиталом сопровождает человечество на протяжении всей его истории. Это уже второй спектакль режиссера Челябинского акаде-

мического театра драмы **Михаила Филимонова** на ижевской сцене, первой была постановка пьесы бродвейского автора Леонарда Герша «Эти свободные бабочки» в прошлом сезоне.

«Крошка» — настоящая комедия положений, легкая и непритязательная, с чистом французским юмором, таким естественным, что временами кажется — это актеры экспромтом шутят на сцене. Настоя-

щим тираном и деспотом предстает Эдмон Фонтанж в исполнении **Юрия Малашина**. Трогательными и искренними кажутся чувства Кристианы и Огюстена, которых сыграли **Елена Мишина** и **Михаил Солянкин**. Они так хотят быть вместе, что всегда уверенный в своей правоте Фонтанж вынужден принять их правила игры. Вообще, комедия положений предполагает наличие на сцене хорошо сыгранного

актерского ансамбля, что вполне удается артистам в этом спектакле.

Это спектакль для тех, кто приходит в театр отдохнуть, в нем нет сложных коллизий и абсолютно предсказуем типичный «хеппи-энд» с всеобщим примирением. Еще одна красивая и веселая сказка о любви для тех, кто хочет отвлечься от повседневной суеты.

*Оксана Лукинская
Ижевск*

КРАСНОДАР

Истории о клыкастых вампирах и уродливых франкенштейнах пугают, но гоголевские картины захолустных городишек России и Малороссии с их привычным течением жизни и мелкими грехами могут опустить нас туда, где открывается весь онтологический ужас бытия. Гоголь — проводник в ад. И ад у него — совсем не «геенна огненная», он подобен дантовскому замерзшему колодцу, на дне которого таится ледяной страх, и только эхом отдается смех.

Все веселее и уморительнее, все громче и мажорнее, быстрее и проворнее, истеричнее и несуразнее Гоголь, подобно Данте, ведет читателя сцена за сценой, круг за кругом туда, где выражение «и смех — и грех» приобретает прямое значение.

Режиссер **Александр Горбань** уловил эту особенность автора, поэтому его постановка «Ревизора» **Н.В.Гоголя** в **Краснодарском академическом театре драмы им. М.Горького**, при



всем современному антураже, оказалась классической в понимании творчества Гоголя и самого «Ревизора». Россия, утопающая в грязи, опускающаяся на самое дно — увы, главная идея спектакля.

То, что на первый взгляд может показаться в спектакле эпатажем, данью моде, на самом деле оправданно: ведь Го-

голь современен, моден, а значит, нужны средства, что смогут точнее, сильнее передать идею. Если это чиновник в ложе как почетное лицо города N (**Станислав Гронский**), разговаривает по телефону и уж особенно чтит традиции предков: обязательно кричит одобрительное кубан-



ское «Любо!», потому что в его сердце «ты – Кубань!». Дочь Городничего непременно танцует под французское романтическое «Je sais que tu ...», а Хлестаков – это галерея образов и пародий. То он Наполеон в треуголке, следит, как под величественную музыку Карла Орфа *Carmina Burana* падает на землю русский снег; за-

быв о своей Жозефине – дочери городничего. А то – лже-ревизор, ходит по залу в маске древнеегипетского покровителя мертвых Анубиса, гипнотизируя не только доверчивых жителей городка, но и зрителей. Хлестаков **Арсения Фогелева** удивительно гармоничен и непосредствен: легкомысленный, молодой, избалован-

ный петербуржец сначала искренне боится городничего и свиту, осознав же, что его принимают за уважаемого господина, он легко, играючи начинает наслаждаться всеми предложенными благами.

Он не хочет слушать сметливого слугу Осипа (**Леван Допуа**), предупреждающего об опасности разоблачения, потому что ему нравится играть роль важного человека, о которой он так мечтал.

Обитатели городка «выделаны» в классической манере. Исключение – почтмейстер у **Константина Петрушина**, андрогинное существо, в какой-то ночнушке носится как трансвестит. Суетятся под **Влуг** и **Тину Тернер** забавные и милые в своем невежестве провинциалки: жена (**Наталья Иванцова**) и дочь городничего (**Мария Грачева**), говорящие только об ухажах. Судья **Ляпкин-Тяпкин** (**Ростислав Ярский**), попечитель бого-

угодных заведений Земляника (Сергей Мочалов), зрительница училищ Хлопов (Александр Тихонов), сплетники Добчинский (Александр Крюков) и Бобчинский (Виталий Борисов) боязливы и думают только о своей шкуре, надеются на городничего. Городничий же (Станислав Сальников) в отличие от всех остальных переживает не только о себе, но больше, — о системе взяточничества, устоявшейся и незыблемой, без которой просто не знают, как жить, не только он, но и все горожане. Особенно сильно это проявляется в монологе городничего «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» — реплика, пущенная в зал, уже полтора столетия продолжает поражать простой истиной.

Показавшийся затянутым финал, как послесловие, как титры, как настроение, которое хочется, поймав, не потерять. Поэтому режиссер решил брать зал горячим: вот и пошли картины, зарисовки, своеобразная музеефикация: застывшие мумии семьи городничего, облаченные в египетские одежды, они усиливают эффект комизма; в мечтах они

уже живут в Петербурге, они — фараоны; в реальности же — одурочены, «облапошены», а вместе с ними и весь город.

Оригинально не только музыкальное оформление, где одно только название в программке — Gogol Bordello — удивляет. Сценография, костюмы (Алексей Паненков) и пластика (Эдуард Соболев) призваны не столько актуализировать и без того актуального классика, но добавить глубины постановке. Огромное железное панно-конструкция в центре сцены с двоящимся изображением. На первый взгляд, волнующееся море. В моменты, когда завравшийся «ревизор» достигает апогея в своих небезицах, эта конструкция трансформируется в корабль, перед нами «Титаник», на корме которого стоит уже Хлестаков, громко разглагольствующий о своем величии, а внизу машут платочками скромные людишки. Но при более детальном рассмотрении мы видим, что это не волны, это грязь дорог, в которых увязли не только колеса с лошадьми, но и люди. Не случайно в одной из последних картин режиссер будто впечатывает грешных оби-

тателей уездного городишки в это болото. Они, бедные, тонут, лишь руки отчаянно торчат, пытаясь схватиться за последнюю соломинку, но, увы, ее нет.

Как знают уже малые дети, атрибуты современного, злободневного спектакля и то, что за них выдается, — не одно и то же. К сожалению, нарды героев в эпатажные костюмы, разместить таблички с названием кубанских населенных пунктов, типа «Свинячий хутор», устроить символический стриптиз Хлестакова, разговаривать с залом на тему выключения сотовых телефонов, — всего этого недостаточно, чтобы быть «на волне» — на волне Николая Васильевича. Было бы очень просто — включить популярную песню «Черные глаза», чтобы добиться смеха. Я имею в виду гоголевского смеха, а не вообще любого, утробного, лишь бы не сидел сиднем зритель. Вот тогда Гоголь действительно превращается в Bordello и возникают сомнения, а кричать ли «Любо?»

*Светлана Колесникова
Краснодар*

Фото Владимира Аносова

НОВОСИБИРСК

Ректор НГТИ Сергей Афанасьев сказал: «Я не мог допустить, чтобы первый выпуск театрального института оказался болтуном». «Пустозвоном», — поправили из зала. Мы только что посмотрели «Калеку с острова Инишмаан»

Макдонаха, где Пустозвон был одним из центральных персонажей, и думали, что Афанасьев об этом.

«Да нет, я имею в виду яйцо, из которого не вылупится цыпленок», — поправил Афанасьев. Создатель и главный режиссер театра, куда вот уже

15 лет билеты надо покупать за месяц вперед, прошлой зимой заявил, что в Новосибирске скоро появится молодежный театр — и обещание сдержал. Свой первый спектакль новый театр (под названием тоже — **Первый**) играл в том же зале ДК Октябрьской революции, где начинал когда-то Городской драматический театр, в народе — «театр Афа-



Переправа на Инишмор

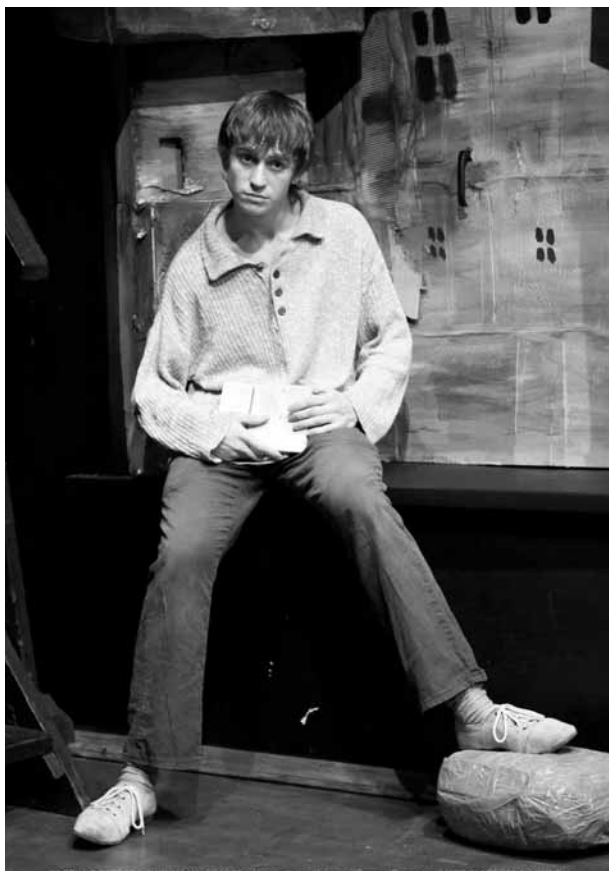
насева». Тогда, кстати, театр Афанасьева тоже назывался — молодежный. И состоял из однокашников по театральному училищу, в возрасте чуть за двадцать. Мест в зале — 28. Представлять публике «Калеку...» будут несколько раз в месяц. И, тем не менее, художественный руководитель настойчиво повторял, что мы присутствуем при

рождении нового репертуарного театра. Мало того, скоро он станет государственным театром в статусе автономного учреждения. Областная администрация пообещала за годик подыскать Первому театру достойное помещение. Зачем Афанасьеву третья нагрузка, когда любому вполне хватило бы и первых двух — вопрос в случае Сергея Нико-

лаевича риторический. Отшутится и станет продолжать в том же духе. Однажды он сказал, что ежели мы сейчас не научим молодежь тому, что театр — явление для жизни необходимое, то вскоре потеряем все сразу — и поколение, и искусство. Первый театр — абсолютно молодое образование. Главный режиссер — Павел Южаков уже по-

ставил несколько спектаклей и в театре Афанасьева, и в институте, где он еще и мастер курса, хотя его собственная дипломная постановка увидела свет всего четыре года назад. Художник театра, соорудивший из картонных ящиков чудесные бесхитростные декорации — макеты домиков, нависших над морем, лодки и даже морские волны, тоже вырезанные из картона и раскрашенные в голубое, — недавний выпускник СПбГАТИ **Николай Чернышев**. Актеры — прошлогодние студенты НГТИ.

От дипломных спектаклей молодых актеров отделяет полгода. Но «Калека с острова Инишмаан» отличается от выпускных работ разительно. Робкие шаги очень быстро сменились радостным полетом. В спектакле дышит свобода и живет азарт. В пьесе Макдонаха всего лишь три молодых персонажа. Остальные роли — возрастные. В «Калеке...» Первого театра прожитые годы героев только чуть обозначены — например, длинными юбками и сдержанными движениями у старушек Кейт и Эйлин (**Елена Вахрамеева** и **Ольга Епанчинцева**), воспитавших брошенного родителями Калеку Билли. Получилось удивительно: не заморачиваясь на жизнеподобии, молодые актеры легко добрались до потаенных глубин каждой роли. Словно играли они не персонажа с его историей и телесной оболочкой, а сразу — душу. И вот у хлопотливых, недалеких, но себе на уме Кейт (или Эйлин) открылось бла-



Билли — В.Гудков

городное сердце. И печаль одиночества. У истеричного наглеца Пустозвона (**Артем Находкин**), суетливого, беспардонного, с новостями наперевес, — тоска хронического неудачника и тоже благородное сердце, да еще какое. Сам же Калека Билли (**Виталий Гудков**) — существо, спасенное жителями Инишмаана, — словно дух острова, при встрече с которым каждый становится тем, кто он есть, какую бы личину прежде на себя ни надевал. Билли режиссер наградил небольшой хромотой и приподнятым плечом. Конечно, эти уловки не лишают Билли притяга-

тельности. И буйная рыжая Хелен (**Ксения Хорошилова**), которая словами и делами сокрушает мир и порядок на Инишмаане, на самом деле любит Билли и оттого превращается в гибельный ураган. Хелен готова наподдать брату так, что тот будет долго корчиться на земле, а драгоценные на острове яйца она может под настроение переколотить о голову все того же бедняги брата (**Егор Овечкин**), даром, что продукт чужой, из лавочки Кейт и Эйлин. Когда Хелен появляется на сцене, всех остальных словно прижимает к полу ударной волной — у нее бешен-

ная энергия, горящие глаза, она смачно выговаривает ненормативные слова — даже объясняется с Билли в несколько приемов, убегая и возвращаясь вновь, — в общем, у Хелен доброе сердце. Ну а Билли говорит спокойно и с достоинством. Никаких взрывов эмоций, жалоб, слез почти нет. Он самый закрытый из всех героев. Посмотришь в его глаза — вроде все поймешь: и кротость его, и твердость в решениях, и отвагу. А вот то, каким Билли вернется из Голливуда — победителем после поражения, — этого не предугадаешь. И вот

ходишь потом, ходишь — и ведь думаешь про Билли. Ну и про спектакль в целом. Нет, еще шире — про Первый театр. Про то, как доверчивое прочтение пьесы сделало историю о жизни на маленьком острове (или в большом сибирском городе?) живой и будоражащей, а молодость участников подарила ей непредвзятость и ту энергию, которая сама по себе — смысл. Ректор НГТИ Сергей Афанасьев сказал так: «Когда совсем юные художники, чей талант только начинает раскрываться, становятся соавторами настоящего культур-

ного процесса — хочется жить». И как тут не вспомнить, что прежде Афанасьев говорил: в Новосибирске, дескать, должны открываться (и закрываться, куда ж без этого) по несколько театров в год. И безработные режиссеры в количестве 500, хорошо бы, бродили по городу в поисках площадки для постановки. Вот что такое нормальная театральная жизнь. Начало положено. За последние двадцать лет Первый театр — первый.

*Елена Климова
Новосибирск*

Фото Виктора Дмитриева

ОМСК

Театр «Галерка» в Омске уже четвертый год не имеет собственной площадки. Старое обжитое здание поставлено даже не на ремонт, а на грандиозную перестройку. Работа шла резво, но новоселье по вполне объективным причинам пока откладывается. Сроки называются, но загадывать в наше (да, впрочем, в любое) время, разумеется, нельзя. Благодаря усилиям неугомонного директора **Владимира Витько** труппа полноценно работает. Ежедневно идут репетиции, занятия хореографией и вокалом, выпускаются премьеры. Для игры используются все возможности и по городу, и на всевозможных выездах. Настроение у людей бодрое. Ощущение «бездомности» не угнетает их, судя по всему. Когда я



Т.Гриднева, С.Лобозеров, В.Витько

смотрю на Владимира Федоровича, на память приходят строки из пародии Леонида Филатова, написанной к 50-летию Ефремова. Без всякого творческого сравнения, а просто как художественный образ: «Глядит — все артисты при деле. Глядит — все артисты с рублем. Глядит, хорошо

ли на теле сидит его ладный дублен». Справный такой директор, ладный. Хороший рачительный хозяин.

На этот раз «Галерка» предложила зрителем проект «Встречи с драматургом Степаном Лобозеровым». Сначала этот проект прошел под гостеприимным кровом нового



«Семейный портрет с посторонним»

театра кукол, а потом поехал в небольшой город Тару, где не так давно открылся Театр им. Михаила Ульянова. «Встречи» оказались не только спектаклями, но и действительно встречами, так как из далекого поселка под Улан-Удэ приехал сам **Степан Лужич Лобозеров**. Известнейший драматург, чьи пьесы с момента написания и по сию пору идут и в Москве, и в Питере, и по всей стране в сотнях театров, можно сказать, в последнее время удалился от мира. Живет отшельником в своем поселке, построил храм, возделывает огород, а соседи называют его «Любин муж», не ведая славы писателя. Не то что интернета или компьютера нет у него, а даже печатной машинки. Он пишет от руки. Говорит, давно никуда не выезжал, ничего про новые постановки своих пьес толком не знает, но тут не удержался — все-таки сра-

зу четыре спектакля.

Как же радовались ему зрители! Какие устраивали овации, когда он, смущаясь, похожий на своих героев, выходил на сцену. Его одолевали всевозможные журналисты, радио и телевидение, а ему было и приятно и неуютно под софитами с букетами в руках. Пьесы Лобозерова, только появившись, сразу стали вроде бы классикой. Ничего в них не было острого, авангардного, никакого протеста, разоблачения, никакого срывания «всех и всяческих масок» или призыва к этому. Небольшие истории одного-двух дней действия на пять-шесть действующих лиц, названные по большей части «комедии». И так они складно и гармонично выстроены, что не предполагают, кажется, никакого режиссерского решения — развести по мизансценам, и само сыграется. Это не в обиду режиссерам, а в похвалу пьесам.

Вот уж сколько лет играютя и игратья будут на радость актерам и зрителям. Есть над чем посмеяться от души, чему посочувствовать, над чем задуматься. Оформления сложного не требуют: ну что сложного в интерьерах деревенских небогатых домов («Семейные портреты», «Маленький спектакль на лоне природы») или такой же небогатой городской квартирке («В ста шагах от праздника»)?

В спектаклях «Галерки», оформленных **Ольгой Веревкиной**, обязательно присутствует ясное голубое небо на заднике — такой светлый символ. Три спектакля поставлены **Владимиром Витько** и с успехом идут уже довольно долго. Это два «Семейных портрета» и «В ста шагах от праздника». «Портреты», как известно, повествуют о событиях в семье Тимофея (**Павел Кондрашин**) и Катерины (**Валентина Киселева**) и в данном проекте вос-



«Семейный портрет с дензнаками»
Михаил — С.Шоколов, Тимофей — П.Кондрашин, Сват — В.Грачев



«В ста шагах от праздника». Игорь — А.Зольников

принимаются как один спектакль: те же персонажи, те же актеры. Кроме уже названных, неизменны Михаил (Сергей Шоколов) и Бабка (Светлана Гассан). Играют все совершенно замечательно, дружно, «вкусно». Не пропадает впустую ни одного словечка, никакой жест не зря. А про Светлану Гассан Лобозеров сказал, что она играет гораздо лучше, чем он написал. Он и не думал, что это такая интересная роль. И, правда, от нее глаз не оторвать: маленькая, юркая, задиристая, с огромными печальными глазами — как сказочный домовой, оберегающий обжитое пространство. Кондрашин и Шоколов очень точно уловили природу лобозеровского доброго юмора. В «Семейном портрете с дензнаками» в этом же ключе, абсолютно органично и невероятно смешно играет Владимир Грачев (Сват). Очень удачно состоялся ввод на роль Катерины Валентины Киселевой. Я видела прежде актрису в персонаже совершенно плярном, гротесковом, и это было замечательно. В лобозеровский мягкий реализм (таков он в редакции Витько) Киселева вошла как в дом родной. Вошла хозяйкой, матерью, женой, словом — отличной партнершей. Было весело. Несколько скомканными показались финалы этих комедий. Тут, думается, надо было уж окончательно довериться автору и его ремаркам. Лобозеров зря не напишет. Если «поют», то надо петь.

Пьеса «В ста шагах от праздника» написана про городских жителей и заявлена ав-

тором уже не комедией, а трагикомедией. Герой потерял жену, живет с сыном и родителями жены в утлой городской квартирке. Героиня брошена мужем и мыкается с дочкой в совершенно неблагоустроенном домишке в глуши. С помощью не совсем правдивых рекламных объявлений они хотят поменять свое жилье. Хотя, конечно, не столько в перемене жилья дело, а в необходимости поменять жизнь. Смешного мало. Комическую нагрузку берут на себя второстепенные персонажи в исполнении **Сергея Шоколова**, **Валентины Киселевой** и **Владимира Грачева**. Комикут они отменно, только разве что Шоколов несколько перегибает палку, из-за чего получается этакое «весь вечер на манеже!». Режиссер, полагаю, сознательно не внес в спектакль еще один мотив, по которому из дома надо бы уехать обязательно. В пьесе **Игорь (Антон Зольников)** серьезно поссорился с местной шпаной, и ему угрожают серьезные неприятности. Без этого мотива остается в чистом виде надежда на новую жизнь в новом месте. И всякие смешные несуразицы, когда бабка, саботируя обмен, рассказывает разные ужасы про клопов и соседей-уголовников, аварийная труба декорируется цветами и бантиками, героиня не слишком выдает себя за жену олигарха и т.д. В финале звучит благовест — в ста шагах находится церковь — и все будет хорошо. Очень порадовал **Александр Карпов** в роли вдовца. Он не участвовал в



«Маленький спектакль на лоне природы». Никанор — С.Шоколов

общем веселье, нес истинную глубокую печаль и растерянность и не дал трагикомедии стать комедией в чистом виде. Могу отметить очевидный рост актера с тех пор, как я видела его в спектакле «Прощание в июне». Наличие такого героя в труппе — большая удача для театра.

Спектакль «**Маленький спектакль на лоне природы**» — премьера, поставленная приглашенным из Питера **Андреем Максимовым**. Другой почерк, конечно, виден. Режиссер питерской школы привносит в свой спектакль некоторую нервность, стараясь углубить и усложнить простую историю, создать и комедию положений, но и характеров в полной мере. Здесь снова солиру-

ет **Сергей Шоколов** в роли Никанора. Смотреть на Сергея можно бесконечно, удивляясь его темпераменту, органичности, множеству собственных приемов и красок. Как говорят, мхатовские старики признавались, что используют штампы, но только свои собственные! Шутка, конечно. Очень ярко сыграла **Вика Светлана Бондарева**. Городская богемная красотка в деревне, конечно, выглядит диковинным цветком, но у Светланы, помимо лексики и вызывающей одежды, и пластика особая, нездешняя. В ней есть не только внешняя, но внутренняя свобода, которую дает образование, привычка мыслить и умение мысли свои излагать (Вика — фи-



«Маленький спектакль на лоне природы»

олог). Все вышеперечисленное не делает ее, впрочем, счастливой деревенской женщины Агриппины (**Татьяна Гриднева**), угловатой, резкой, почти грубой, но лишенной интеллигентских сомнений и уверенной в собственной правоте и правильности своей жизни. Сомнениями полон Владимир (**Александр Карпов**). Я вижу и его сомнения, смятение даже, но не очень понимаю причину этого. То ли творческий кризис, то ли любовные переживания, то ли он просто пессимист по жизни. Хорошо и очень по-человечески понятно сделана роль Варвары (**Светлана Крюкова**). Когда-то Агриппина увела у нее Никанора. Другой любви не встретилось. Так и живет по

соседству, греясь у чужого тепла. Замечательна сцена, когда жена и бывшая невеста снаряжают Никанора в гости к «городским». Одна волосы приглаживает, другая пиджак поправляет – притерпелись как-то. А Никанору все нипочем – эх, мужики! Последний персонаж Станислав (**Александр Никулин**) странен. Странен как внешне (с невнятной бородкой, в странной одежде и шапочке), так и по поведению. Периодически прикидывается полной деревенщиной, язык ломает. Не понял я его, каюсь. Вот такие разные люди встретились в этом спектакле. Ходили друг к другу в гости, ссорились, потом помирились, так ничего толком и не выяснили: будет ли

одаренная девочка учиться в городе рисованию, наладится ли жизнь у четы Старковых, найдет ли Варвара спутника? Все вопросы остались открытыми, но главное, что они были заданы.

Хорошо, что так интенсивно живет и не падает духом бездомный театр. Хорошо, что есть надежда скоро домой обзавестись. В скорейшей вероятности этого нас заверил министр культуры омской области **Владимир Телевной**, посевавший все спектакли. Хорошо, что выбрался из «башни слоновой кости» Степан Лобозеров. Хорошо, что собирается написать новую пьесу. Желаю всем всего хорошего.

Анастасия Ефремова

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



А. Бубень

Петербургский Театр сатиры на Васильевском некогда имел славное имя, пользовался большой зрительской любовью. Но любой исторический процесс состоит из подъемов и спадов, и театральная судьба обычно развивается по той же траектории.

После творческого взлета и последовавшего снижения высоты Театр сатиры некоторое время жил за счет своих старых, добрых, проверенных временем и любовью публики постановок вроде спектакля «Таня-Таня» Владимира Туманова. Проходящие премьеры особого резонанса в городе не вызывали.

В январе 2007 года в театр пришел **Анджей Бубень**, занявший должность главного режиссера. С тех пор в Сатире начались изменения, которые не могли остаться незамеченными.

Разумеется, все еще устанавли-

вается, развивается, находится в непрерывном движении. Проанализируют значение этого поляка в жизни театра на Васильевском острове следующие поколения. Нам пока что остается наблюдать. Однако некоторые соображения уже могут быть высказаны.

Для дебюта в новой должности Бубень (некогда — выпускник ЛГИТМиКа) выбрал пьесу популярного в настоящее время драматурга, сербки **Биляны Срблянович**. Журналистка, она сделала себе имя в 1990-е, когда ее проблемная, на грани экстремизма драматургия пришлось как нельзя более кстати в стране, с неба которой падали бомбы. Затем она стала писать на социальные темы, пьесы о разнообразных семейных конфликтах, непростых человеческих взаимоотношениях. Одним словом, о том, что доступно пониманию граждан любой страны мира, что сделало ее пьесы известными и за пределами Сербии.

«Саранча» Биляны Срблянович впервые обнаружила склонность нового главрежа Театра сатиры к материалу свежему, новому, современному. После «Саранчи» он возьмется за «**Русское варенье**» **Людмилы Улицкой**, потом поставит ее же роман «**Даниэль Штайн, переводчик**». И последняя на данный момент премьера — «**Курс лечения**», инсценировка одноименного романа **Яцека Глэмбского**, сделанная самим **Анджеем**

Бубенем. По всей видимости, пана Бубеня волнуют проблемы если и вечные, то переосмысленные с точки зрения сегодняшнего дня.

Сценографом и художником по костюмам «Саранчи» стала **Елена Дмитракова**. На роли были назначены **Дмитрий Воробьев**, **Артем Цыпин**, **Сергей Лысов**, **Наталья Кутасова**, **Юрий Ицков** и другие. Так, уже в первом спектакле обозначились имена будущего театрального союза.

Свои последующие постановки Бубень будет делать с той же Дмитраковой и примерно с одним составом исполнителей, в который добавятся еще несколько имен: **Михаил Николаев** и **Елена Мартыненко**, к примеру.

Совершенно очевидно, что своя команда большинству режиссеров необходима. Она позволяет сохранять уверенность в том, что сказанное и задуманное будет правильно понято, верно считано. И **Анджей Бубень** это отлично понимает, постепенно «взрачивая», как опытный и любопытный коллекционер, отбирая себе тех, кто в тот или иной момент «завучит» в одной из его постановок. Актеров самых разных, работающих в разных жанрах — от драмы до гротеска, но имеющих одну группу крови. Шаг за шагом, от спектакля к спектаклю он создает труппу, которую уже можно назвать одной из наиболее сильных и интересных в городе.

Какое это счастье, видеть **Наталью Кутасову**, которую Бубень «вернул» на сцену театра, открыл в ней и материнскую



«Саранча». Фото Марии Кукатовой

мягкость, замешанную на природном всепрощении (Наталья Ивановна, «Русское варенье»), и легкую добрую сумасшедшинку (больная из «Курса лечения»), и откуда ни возьмись появившуюся железную волю, несгибаемость, принципиальность (Рита, «Даниэль Штайн, переводчик»).

В огромном списке петербургских артистов Анджей Бубень умеет каким-то волшебным способом находить самые любопытные экземпляры и представлять их зрителю во всей красе. Например, **Евгений Чудаков** — актер БДТ, не Театра сатиры. Однако как важен именно он оказался в спектаклях Бубеня. Сколько трогательной взбалмошности добавляет его персонаж Дюдя спектаклю «Русское варенье». И каким страшным оказывается его господин Игнатович, на первый взгляд благостный,

в уютной вязаной жилеточке пенсионер, а на самом деле — кагэбэшник на пенсии. Стоит только напомнить ему о прошлом, вскользь, невзначай, как его скрипучий стариковский голос обретает неожиданную мощь, и очень легко представить, что этот «божий одуванчик» был много моложе и слепил людям глаза специальной лампой, проводя допрос.

Или исполнитель главной роли в спектакле «Курс лечения» **Андрей Феськов**. В Театре сатиры есть небольшая проблема с молодежью, это правда. Однако можно было найти артиста на роль 27-летнего врача-психиатра, который добровольно стал пациентом психушки, симулируя шизофрению, чтобы (что он полагает возможным) понять психику больных людей. Но Бубень приглашает прошлогоднего

обладателя премии «Золотой софит» за лучший дебют, выпускника мастерской Вениамина Фильштинского. Артиста, лишь сезон проработавшего в БДТ и после ушедшего в свободное плаванье — по просторам отечественного кинематографа преимущественно. Казалось бы — зачем?

После спектакля ответ становится ясен. Мастеру психологического рисунка, кропотливого разбора роли с артистом, внимательного к деталям и даже каким-то метафизическим импульсам, возникающим на сцене, Бубеню был остро нужен эффект отчуждения. Артист Феськов в Театре сатиры, где он замечательно сыгрался с корифеями этой сцены, продолжает оставаться «не своим». Он — новый человек, инородное тело, которое обычно приживается долго и болезненно. Для полного пе-

рождения ему понадобится много времени. Так и его персонаж, молодой здоровый организм по имени Анджей Майер, врач-психиатр, идущий на рискованное включенное наблюдение за больными. Он, как бы ни симулировал, как бы ни подтасовывал результаты медицинских тестов, обмануть оказывается в состоянии только врачей. То есть людей, чей рассудок здрав. У обитателей психушки отсутствие здорового разума компенсируется сверхинтуицией. Они не знают, но чувствуют, что Майер — не «их». И не принимают его.

Другими словами, Бубень умеет использовать не только актерские или человеческие качества тех, с кем сталкивает его постановка, но и ситуации, и условия существования.

«Саранча» вызвала полярные мнения критики: кто-то спек-



«Русское варенье». Фото Константина Синявского

такль принял, кто-то обвинил в излишней холодности, кто-то восхитился ловко выписанной галереей характеров. На «Русское варенье» многие советуют сходить своим род-

ственникам и друзьям — это ли (пусть немного домашняя) не высшая оценка? Душевность, остроумие, проникновенность и горькую тоску об ушедших прекрасных време-



«Русское варенье». Фото Константина Синявского



«Курс лечения». Фото Константина Синявского

нах и людях — все это Бубень при помощи текста Улицкой и своих артистов дает зрителю вкусить во всей полноте.

Когда по Петербургу прошел слух, что в Театре сатиры ставят «Даниэля Штайна», билеты раскупили заранее. Помимо того, что Улицкая — великолепный писатель и увидеть ее произведение на сцене уже интересно, возникало простое человеческое любопытство: как можно огромное количество сюжетных линий вывести на сцену и соткать из них единое полотно?

Анджей Бубень сделал это очень просто, без надрыва. Уложил роман в два часа сценического времени. Рассадив по сцене персонажей, он каждому дал слово. Рассказ перетекает от одного к другому. И так, по кругу, чередуя и перемешивая жизни вымышленных людей, актеры Театра сатиры прямо на глазах публики пишут свою историю,

свою книгу Жизни.

И, наконец, «Курс лечения». Андрея Феськова многие знают по его курсовым работам — мастерская Фильшинского регулярно устраивает открытые показы. После выхода фильма «Новая земля» он стал если не медийным, то узнаваемым лицом. Предыдущие работы Бубеня вызывали желание приходить на его новые спектакли. И уж, конечно, тема психиатрии, человеческого сознания или бессознания — всегда выигрышная карта. Все это вместе вызывает неподдельный интерес.

И Бубень ставит спектакль. Полный сумасшедше кислотных костюмов, болезненно изломанной пластики, эксцентричных рисунков ролей. Но ставит он историю одного безумия. О том, что грань между психическим здоровьем и нездоровьем очень тонка. Довольно банальная мысль, о которой Франц Кафка уже на-

писал. Причем много лучше Яцека Глэмбского.

Невероятным было бы предположить, что по недосмотру — скорее всего, сознательно — режиссер Бубень отдаст джокер. Возможность повернуть историю другой стороной. Рассказать не о том, как поплатился, превратившись в овощ, своей жизнью наглый мальчишка, выскочка, решивший, что он будет умнее профессоров. А о том, что это была блестяще сыгранная партия, в которой не было ни одного необдуманного, случайного хода. Попросту говоря, о том, что молодого специалиста Майера подставили. В нашем современье тема тоталитаризма — от любого междучерждения до государства — прозвучала бы очень остро. Возможно, даже чересчур остро. И этого самого «чересчур» Анджей Бубень решил избежать. И очень жаль. Потому как при всей своей сде-



«Даниэль Штайн, переводчик». Фото Константина Синявского

лланности, собранности спектакля остается пресным как постная пища.

Но, несомненно, ему есть, куда расти — спектакль совсем юный. Потенциал у актеров, в нем задействованных, огром-

мен. Вероятно, они смогут одолеть текст Глэмбского и убедить режиссера в том, что у любой монеты две стороны. Хотя, кто-кто, а Бубень (по признанию самих артистов) — тот режиссер, который все-

гда точно знает, что делает, и не позволяет актерам «самовольничать». Много лет ставивший в Польше и других странах Европы, он привык работать по западной системе. Режиссер — организатор, актеры — исполнители.

Она, эта система, привитая на российской почве с ее психологической школой Станиславского и этюдным методом репетиций, на котором воспитаны все наши актеры, дает причудливые, неожиданные порой и плодотворные результаты.

Спектакли Анджея Бубеня в Театре сатиры на Васильевском тому яркое подтверждение.

*Катерина Павлюченко
Санкт-Петербург*

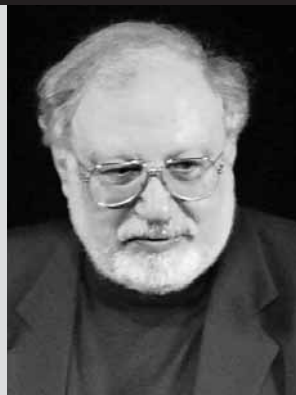
ЮБИЛЕЙ

В связи с 75-летним юбилеем **Рустама Ибрагимбекова** в Москве прошел фестиваль спектаклей по его пьесам и в его постановках. В Театральном центре «На Страстном» мэтра поздравили его многочисленные друзья и коллеги, была показана премьера театра «Ибрус» из Баку (художественный руководитель Рустам Ибрагимбеков) «Тартюф Агаевич», где мольеровский герой, перенесенный в современный Азербайджан, проживает известную историю в реалиях сегодняшнего дня. Снова герои «наступают на те же грабли». Порок вечен, но будет наказан. В театре «ГИТИС» показали недавнюю, но уже широко известную постановку «Последний поединок Ивана Бунина». (Спектакль игрался в Москве и на различных фестивалях и был отрецензирован в «СБ, 10».)

Уже ставший классикой «Похожий на льва» был показан в театральном кафе «Ибрус» в здании Киноцентра на Пресне. И у пьесы счастливая судьба. Во МХАТе Мурада играл начинающий артист Александр Калягин. Когда-то азербайджанский спектакль произвел фурор в столице. В уютной, почти домашней обстановке кафе чрезвычайно приятно было увидеть знакомых артистов, бесценно играющих Рену (Мехрибан Зеки), Мурада (Фахраддин Манафов), Рамиза (Фуад Поладов).

В программу фестиваля были также включены два спектакля из репертуара Московского театра «Модерн» под руководством Светланы Враговой — «Дорогие мои мужчины» и «Петля». Зрители и редакция «Страстного бульвара, 10» всегда рады встрече с творчеством Рустама Ибрагимовича и с ним лично. С юбилеем!

Анастасия Ефремова



ТАМБОВ

Спектакль жанрово определен как «шутка о любви и не только». И сразу же на ум приходит поговорка «с любовью шутки плохи». Уже само название пьесы звучит анекдотически — «**Сантехник и поэтесса**». Зритель живет в ожидании столкновения приземленного и возвышенного, которое, несомненно, породит немало забавного. Да и ведущие, начиная пролог и знакомя с персонажами, сразу же сулят публике пикантную и увлекательную историю. И вот перед нами поэтесса — экзальтированная дама давно цветущих лет, но все еще мечтающая о любви в объятиях Ромео, и Сантехник — пьяный увалень, знающий сто пять вариантов различных частушек.

Два совершенно полярных мира сталкиваются у вышедшего из строя унитаза. Оба говорят на таких разных языках, что, казалось бы, им не понять друг друга никогда. Но от этого разноязычье — и все нелепые ситуации, анекдотические диалоги, которые актеры ведут превосходно. Порой публика от смеха не успевает все понять. Я даже услышала от зрителя после спектакля такую фразу: «Так смеялся, так смеялся, что половину пропустил, надо еще раз прийти, чтобы все расслышать». И сразу вспомнилась «Ирония судьбы», когда так же от смеха после первого просмотра мы могли сказать что-то совершенно маловразумительное о диалогах главных героев.



Поэтесса — И.Замуруева, Сантехник — А.Кружнов

Сочетание эмоционального и рационального составляют отличительную особенность постановки **Г.Колесникова**. Многообразно и последовательно погружая актеров, а за ними и зрителей в игру, несмотря на внешнюю экстравагантность обликов и речей героев, давая почувствовать пряность парадоксальных ситуаций, двойственность слов, режиссер выстраивает острую интригу, которая держит публику в напряжении до конца спектакля. Зритель не верит в возможность, но ему так все-таки хочется счастливого завершения истории. Ведь тема одиночества, пожалуй, самая большая тема нынешнего века.

И.Замуруева, казалось бы, играет одну героиню, но, меняя от одной встречи с Сантехником к другой свой внешний облик, она фактически показывает зрителю череду портретов разновозрастных женских одиночеств. Над жадной любви на грани помешательства зритель смеется, а внутри у каждого зарождается трепетный комочек. И к нелепой Ксении Аристарховне, одно имя-

отчество чего стоят, зритель начинает проникаться сочувствием. Пьяный Сантехник, который поначалу не вызывает симпатии, постепенно набирает очки, завоеывая, что уж совсем невероятно, помня наше отношение к подобным сантехникам в реальности, обожание зрителей. Участники этого дуэта ведут свои роли с увлекающей правдивостью чувств и состояний, точно соответствуя типу человека, в образе которого находятся.

Что не всегда скажешь о другом дуэте. Ведущие, роль которых сродни роли коверных в цирке — заполнять паузы между действиями с помощью реприз, но не терять заданный режиссерами темп, — порой слишком любят себя. В их общении много смешных и оригинальных шуток, гэгов. Но если **А.Архипенкову** удается подать свой текст гибче, мягче, смешнее, наконец, то **Н.Гречаникова** более статична, резковата, в ее персонаже больше черт от конферансье, чем от клоунессы, что иногда идет вразрез с восприятием общей канвы. Ведущие в кон-

тексте этого спектакля видятся все же больше лирическими клоунами.

Впрочем, приемы бенефисного сценического поведения режиссер придумал здесь для всех актеров без исключения.

Броскость и порой гротескность формы все равно берут свое, провоцируя жаркие аплодисменты благодарной публики, которая получила-таки возможность насладиться замечательной игрой. В ос-

нове психологически тонкой вязи виден и умный юмор, и красочные сочные характеры, способные тронуть самые закорюченные души.

*Маргарита Матюшина
Тамбов*

ТОБОЛЬСК

Трилогию Александра Сухова-Кобылина в Тобольском театре поставили за полтора года (см. «СБ, 10» № 7-117). В июне 2007 года появился «Кречинский» по «Свадьбе Кречинского», затем, в последний день февраля 2008 года, — «Дело»; и наконец в ноябре 2008 года сыграли премьеру по «Смерти Тарелкина» — «Веселые расплюевские дни». Кажется, что затея слишком смелая. Даже большие театры больших городов не замахиваются на трилогию, а тут маленький и не самый богатый театр рискнул связаться в долгосрочный проект без гарантии высоких сборов. Будет ли интересен публике Сухово-Кобылин? Выдержат ли марафон актеры тобольской драмы и режиссер Михаил Поляков? Теперь, по завершении проекта, ясно, что рисковали не зря. «Томами судебных дел традиционно вымощен путь в русский ад», — эта фраза сопутствует спектаклям. Драматург не питал иллюзий по поводу судебного произведения и чиновничьих порядков. Семь лет над ним висело обвинение в убийстве, его дважды арестовывали, его слуг пытали, выбивая свидетельские



Расплюев — С.Радченко, Ох — Н.Макаренко



Расплюев — С.Радченко, Варавнин — П.Жук, Ох — Н.Макаренко

показания. Исследователи творчества Александра Сухова-Кобылина полагают, что он чересчур пессимистично глядит на российскую действительность, и это обусловлено фактами его биографии.

Однако пессимизм трилогии оказался очень близок нынешнему времени. Режиссер так и назвал свою серию постановок вслед за драматургом: «Неотжитое время». Что было, то и продолжается.

Третью пьесу, «Смерть Тарелкина», когда-то переименовали для сцены в «Расплюевские веселые дни». Так распорядился цензор. Михаил Поляков тоже переименовал пьесу, но не по цензурным соображениям. И не ради привлечения публики словом «веселые». Обаяние и талант исполнителя роли Расплюева, **Сергея Радченко**, способствовали тому, чтобы Расплюев стал главным героем, однако и это обстоятельство не является определяющим. Режиссер намеренно вывел в герои мелкого полицейского чиновника, квартального надзирателя: смотрите, у кого власть и что он с этой властью творит. История в «Днях» понятна всем без дополнительных сведений, не требует просмотра предыдущих частей трилогии и прочтения пьесы. Михаил Поляков жестко обращается с текстами, отсекает лишнее, на его взгляд, и иногда напрасно отсекает, слишком ужимает текст, но в случае с «Днями» он поступил верно. По крайней мере, судя по результату, он прав. Не успеешь задуматься над неправдоподобием завязки, удивиться вымыслу: очень уж быстро летит действие, и фантазмагория становится все более убедительной. Чем чудовищнее, тем ближе к сегодняшнему дню. Чем смешнее, тем страшнее.

«Решено!.. не хочу жить...», — первые слова пьесы актер **Евгений Пономарев** в роли Тарелкина произносит без малейшей аффектации, твердо, с едва заметным оттенком отчаяния и в то же время — про-

блеском радости, предощущением удачного поворота судьбы. Будто бы информировал публику о решении, принятом спонтанно, но с уверенностью, в мгновенном озарении, но после длительной моральной подготовки.

Тарелкин не сумасшедший, он авантюрист. И все прочие тоже не сумасшедшие. Однако же верят диким выдумкам. Прачка Брандахлыстова готова принять Тарелкина за Копылова, с которым прожила одиннадцать лет. Вараввин верит, что в гробу Тарелкин, и даже вблизи не узнает бывшего подчиненного и подельника в мнимом Копылове. А Тарелкин не узнает бывшего начальника, когда тот явился ряженым капитаном Полутатаринным.

Достаточно парика и вставной челюсти или фальшивой бороды с темными очками, чтобы преобразить человека до неузнаваемости. Публика то видит, что человек тот же, но персонажи не видят.

Возможно ли? Веришь, что возможно, поскольку разоблачение Тарелкина обернулось еще большей нелепостью: будто бы он вурдалак, оборотень, заменивший собою двух покойников, Тарелкина и Копылова.

Вурдалака выведут на чистую воду, лишив воды. Мучимый жаждой сознается во всем, чего не было. Свидетели подтвердят, что он оборотень. А если не подтвердят — их заставят. Что бы ни сказали свидетели, это трактуется в интересах дела, не в пользу обвиняемого и заодно не в пользу свидетелей, заведомо подозреваемых. Все винов-

ны, всех под арест!

Сдержанная манера игры производит должный эффект. Абсурд под маской нормы. Безумие клокочет под крышкой здравомыслия, бешеная фантазия извивается в тисках прагматизма.

Актерам следует выдержать высокую концентрацию абсурда. Понятно, что им хочется разбавить концентрат, потрафить публике с помощью привычных ужимок и уловок, обменять поверхностную игру на поверхностный смех, тем паче драматург предусмотрел буффонаду и режиссер разрешил иногда сбрасывать напряжение.

Другая опасность для актеров — пересолить слезы в драматичных эпизодах.

На премьере все исполнители четко вели роли, но всем не доставало виртуозности. Дидактическая ясность режиссуры не означает примитивности, актеры понимают это, однако и зрителю хорошо бы понимать. Михаил Поляков подробно прорабатывает смысловые слои, не рассчитывая на случайность, на какое-нибудь неутраченное гипнотическое воздействие; он не терпит стихийного творчества, но доверяет суггестии. Исполнители обязаны соблюдать дисциплину (хотя импровизация не исключена), только мастерство поможет им выполнить все задачи, показать весь спектр смыслов. В центре спектакля — Расплюев Сергея Радченко. От забавного недотепы, которому не доверяют серьезных поручений, милого даже человека, почти Швейка, не останется и тени, когда Рас-

плюев обернется — недаром упомянуты оборотни (и оборотни в погонах учтены) — зверем кровожадным.

Вершина роли — допросы, проводимые Расплюевым сладострастно, с индивидуальным подходом. В отличие от Вараввина он никогда не насытится: долго голодал, долго унижался.

Режиссер изменил текст не только затем, чтоб спектакль шел бойчее. Он заострил карикатурные штрихи, перетасовал некоторые эпизоды и домыслил их в современном стиле, выстраивая генеральную линию.

Степень обобщения в «Днях» выше, чем в предыдущих по-

становках, это подчеркивают костюмы **Ольги Трофимовой**: сюрреалистичные сюртуки, отдаленно похожие на те, что носили в девятнадцатом веке, безликая униформа безликих людей, призрак одежды на мертвецах, обманные шелк, парча и бархат.

Расплюев нагло и весело смотрит с авансены в зрительный зал, поигрывая шокером: «Я всякого подозреваю; а потому следует постановить правилом — всякого подвергать аресту». За спиной Расплюева — тупая сила, Качала и Шатала, рядом — подлец Ох. Им есть, где разгуляться: «Правительству вклатить предложение: так, мол, и так,

учинить в отечестве нашем проверку всех лиц: кто они таковы? Откуда?»

Еще не посадили Брандахлыстову, презрев ее мольбу о детях, разлученных с матерью. Еще не обобрали купца Попугайчиково. Не избili помещика Чванова. Не измывались над дворником Пахомовым, переселенцем из Азии, до сих пор не понимающим, куда он попал и во что вляпался.

Шутят. Но жутко от этих шуток.

«Всё наше! Всю Россию потребуем!». Сказал Расплюев в 1864 году.

*Елизавета Ганопольская
Тюмень*

Фото В.Микульского

ТУЛА

Шекспировские страсти 27 февраля бушевали в **Тулском театре драмы**. Здесь состоялась премьера спектакля «**Отелло**» (перевод **Бориса Пастернака**). Режиссер-постановщик **Александр Попов** замахивается на «самого Вильяма» не в первый раз, были вполне успешные постановки «Ромео и Джульетты», «Двенадцатой ночи»...

Правда, в данном случае декларируемый художественным руководителем театра традиционный подход к классическим текстам — не отступить ни на шаг от литературного оригинала — был несколько смещен новаторским (для нашего театра) сценографическим решением художника-постановщика **Александра Дубровина**.

На сцене откровенно сосуществовали «два спектакля». Один игровой, внешне эмоционально сдержанный, абстрактно отстраненный. Второй — нарочито академичный, вязкий, текстово и действенно переизбыточный. Казалось, что неизбежен конфликт и отторжение двух творческих начал. Но были отдельные моменты, когда на стыке противоречий возникало единство нового — некое переосмысление почти канонического текста, давно разобранный на цитаты, «живущего в миру» безотносительно к драматургическому произведению.

...Оглушительная тишина первой сцены. Полумрак, в центре на полу огромный черный шар, подсвеченный холодным лучом прожектора — средоточие зла, увеличенный дубль мрачного мавританского лика, та самая черная луна,

так «близко подошедшая к земле, и всех с ума сводящая...»? Вокруг него — замедленный танец шута — Пьеро с трагической маской выбеленного лица и черными губами, которые кривятся в беззвучном крике Мунка, предвосхищая или предвещая беду. Танец в пространстве чистых фовистских цветов опосредованно отсылает к матиссовскому полотну. И это вечное и безнадежное движение по кругу рождает связь времен. Она не прервалась и в XXI веке. Шар поднимается и зависает в воздухе ровно посередине сценического экрана. Взрывается музыка. Потом, что бы ни происходило внизу на подмостках, от этого ядра на тоненькой веревочке надолго невозможно оторвать глаз, кажется, сейчас сорвется и раздавит всех — злодеев, праведников, слепцов... Мим



за канат, сцепленный с декорацией, поворачивает сцену по кругу, тянет из последних сил... Архитектурная конструкция, образующая полукружие, поддается и совершает оборот. Действие раскручено.

Громадная разноуровневая черная лестница, уходящая в поднебесье, становится горной дорогой, кораблем, скалистым берегом моря, крепостной стеной средневекового замка, самим замком с многочисленными балконами. В середине — узкая мрачная галерея, освещенная тусклыми фонарями, где за каждым поворотом ждет шпага предателя. Внутренний полукруг, обрамленный черными стульями, превращается в торжественный дворцовый зал для пиршеств или совещаний.

В центре сцены еще одно знаковое деревянное сооружение — постамент или стол в зависимости от нужды по тексту. Но все же всегда — ложе, сегодня любви, а завтра смерти.

Шут в исполнении **Евгения Маленчева** — рассказчик, обрамляющий части театрального повествования, пантомимой задает темы, но во втором действии нарушает правила игры, вступает в диалог с героями своего рассказа, растворяя магию отстранения и перевода спектакль в план традиционного бытописания. **Мавр Алексея Соловьева** — воплощение экзотической красоты и воинского духа. Правда, безумно влюбленный становится безумно ненавидящим за секунду, без намека на психологический переход. Когда Яго, неубедительно коварный в исполне-

нии **Дмитрия Чепушканова**, заставляет Отелло пасть, тот падает на пол в буквальном смысле, теряя сознание. Для бывалого воина, полководца — это странно. Дездемона, превращенная **Инной Медведевой** в белокурого кудрявого ангела, — бесспорный образчик невинной жертвы, покорной судьбе. Эмилия, жена Яго и его антипод в исполнении **Марии Поповой** — воплощение верности и преданности своей госпоже. Актеры второго плана в большинстве мизансцен слишком внимательны к диалогам главных героев, порой абсолютно не знают, чем занять себя. И в так называемых «зо-

нах молчания» наступает бесполезная «полная немота». Все без исключения костюмы, созданные художником **Еленой Погожевой**, самоценны, это яркие живописные эскизы, живущие своей собственной эстетической жизнью. Но, не выбиваясь из контекста шекспировских традиций, они подчеркивают ансамблевость декорационной архитектуры спектакля. Визуальное содержание представленного на сцене столь эмоционально и насыщено, что создает иллюзию второстепенности гениальной поэтической первоосновы. И что касается «второго плана», где букве Шекспира яко-

бы верны как букве закона, он создан в соответствии с общепринятыми академическими требованиями предшествующих веков. Режиссер, видимо, ставил целью как можно подлиннее восстановить театральную архаику. Особенно опасна в этом плане концовка с нагромождением смертей, патетических фраз и жестов, где шекспировский перебор эпизодов, от которых должна «в жилах стынуть кровь», усиливается режиссерским, и трагедия неминуемо превращается в фарс. Надеемся, что не самопроизвольно, а по идее авторов спектакля.

*Ирина Тарасова
Тула*

ЧЕБОКСАРЫ

Пьесе «Гроза» исполняется нынче 150 лет. **Чувашский ТЮЗ им. М. Сеспеля** в год своего **75-летия** обратился к самой знаменитой драме **А.Н. Островского** во второй раз — первую сценическую версию осуществила сорок лет назад ученица Михаила Тарханова **Зоя Ярдькова**. Приступая к работе, постановщики, режиссер **Станислав Васильев** (выпускник РАТИ 2001 года, сейчас — художественный руководитель ТЮЗа) и опытный сценограф **Ольга Ежкова** (главный художник театра), отдавали себе отчет в том, что зрителем спектакля станет молодежь, вкушившая плодов дегуманизации школьного образования, в то же время усвоив-

шая правила компьютерных игр. С другой стороны, сегодня над юными не довлеют установки и штампы нашего школьного литературоведения, призывающего к обличению пороков представителей имущих классов. А это значит, зрителям ничто не помешает воспринять первоначальный авторский замысел пьесы — про «темное царство» внутри каждого из нас, в каждой христианской душе. Раздумывая над художественным обликом будущего спектакля, **Ольга Ежкова** вышла на решение использовать в оформлении стиль традиционного русского народного промысла, гжели. Это явный отсыл к народным истокам драмы, о чем говорят все ее следователи, и всему миру из-

вестный однозначно-русский бренд. Нарочито-кукольная пластика гжели, с одной стороны, и ее бело-синий примитивизм с другой, подсказали режиссеру возможность расположения действия в реальной и сказочно-мистической плоскостях. Это очень интересно в принципе, и особенно — в данном случае, когда режиссер решил привлечь внимание зрителя к такой традиционной особенности русского менталитета, как непрерывное лукавое лицедейство. В свою очередь, традиционный цвет гжели помогает в финале спектакля выйти на свинцово-синий цвет грозы. Главное место действия, дом Кабанихи, художник представила в виде большой гжельской вазы, окна и двери которой — кружки-гжелки поменьше. В той же холодно-фарфоровой стилистике выполнено



«Гроза»

все его внутреннее «кукольное» убранство, даже верхняя веранда, где происходит знаменитый диалог Кабанихи и Феклуши о дальних странах. Одежда сцены, кулисы и падуги, изумительные по красоте и многозначности, оформлены огромными искусственными цветами, расположенными строго перпендикулярно сцене, и изображениями крошечных калиновских церквушек, опасно склонившихся к волжской глади. Столь образное противопоставление настоящего и придуманного, правдивого и ложного призвано рождать многочисленные зрительские ассоциации. Подсвеченное сказочно-мерцающим светом мягкое убранство сцены, в виде округлой рамы, стало эстетическим кодом действия. Двумя синеглазыми гжельскими чучелами, мужским и женским, украшено

место встреч калиновских парочек, в том числе Катерины и Бориса, Варвары и Кудряша. Бездушно-веселые механические человечки придают их свиданиям дополнительный выразительный фон, а порою и принимают в них участие. Все сцены драмы пропитаны музыкой русских народных песен и романсов. Музыкальную партитуру спектакля, очень умную и тонкую, составила **Людмила Васильева**, озвучившая, к примеру, финальную сцену мелодией «Гори, гори, моя звезда». Эстетика игрового поля определяет и внешний облик действующих лиц. Цвет их костюмов, пластика гжели — тем более плотная, насыщенная, объемная, чем существеннее их обладатели вовлечены в игру под названием «нравы нашего города». И только Борис, недавно приехавший к своему

дяде, Дикому, в начале спектакля в белом фраке и шляпе, не такой как все. Кстати, на этом настаивает и сам Островский в своем примечании: «Все, кроме Бориса, одеты порусски». И только когда он в полной мере включится в общую игру, цвет его одежды меняется — приобретает серо-голубую полоску и синенький цветочек, как и у всех калиновцев.

Текст Островского ложится на исполнителей-кукол очень удачно. Дикой и Кабаниха (**Василий Павлов** и **Валентина Сурикова**) в их нарочито объемных, тяжелых и нескладных одеяниях сразу же определяются как главные куклы. Они не ощущают нелепости своих костюмов, слов, нравов. Они же куклы, главные фигуры в этой игре! Смысл их существования и есть эта странная игра. Они давным-давно

не чувствуют жизни, тем более любви... Над бездыханным телом Катерины Кабаниха механическим окриком изрекает: «Полно! Об ней и плакать-то грех!» Как о лишней карте, которую давно бы следовало выбросить из колоды. Катерина (**Венера Пайгильдина**) — единственный живой человек в калиновском царстве. Она, как синекрылая голубка,



Катерина — В.Пайгильдина, Варвара — О.Почалкина, Кабаниха — В.Сурикова

мечется в его силках, разрывается между Борисом и Тихоном, понимая, что страсть ее погубит, но и отказаться от любви, великого божественного дара, не может. Ее антипод — Варвара (**Ольга Почалкина**) с полторамертовой мочальной-рыжей косой, огромными круглыми совершенно стеклянными глазами, не ведающая никаких проблем: ни стыда, ни страха, ни сомнений. Ей подвластно все, только она способна устроить свидание Бориса и Катерины под носом у Кабанихи, только она одна находит возможность преодолеть неодолимые пределы Калинова, убежать неизвестно когда и куда. Заодно прихватывает с собой и Кудряша, авось, на что сгодится в дороге! Тема безразвратного человека и приспособленца явлена актрисой с блистательной виртуозностью.

Виталий Сергеев (Тихон) при помощи мягких комических красок создал образ малодуш-

ного эгоиста, добродушного пьяницы и подкаблучника. В его кукле каким-то образом смогли ужиться все черты провинциальных российских мужичков. Он и красив, и смешон, и добр, и умен, и глуп, и нелеп, и все сразу в одном флаконе. Он всех любит, и все любят его. Он и человек, и кукла. Зрители, безусловно, верят его безутешным рыданиям над бездыханным телом жены, как понимают и то, что и теперь для Тихона ничего не изменится. Завтра он опять будет самой послушной куклой в фарфоровом кабановском доме. Невозможно не сказать о кукле-медиуме Феклуше-страннице. Обе исполнительницы, **Раиса Полякова** и **Лидия Красова**, создают образы людей-прилипал, прирожденных нищих, артистичных юродивых, издавна самых любимых на Руси персонажей. И нигде кроме, пожалуй. Они всегда современны и узнаваемы, и они постоян-

но заставляют зрителей проецировать увиденное на сегодняшний день, на самих себя.

Ирина Архипова и **Полина Чамжаева**, известные актрисы Чувашского ТЮЗа, в роль Глаши, девушки в доме Кабановых, крошечную, игрушечную, вкладывают огромный труд души. Их Глаша — фоновый персонаж, который оттеняет все остальные, как образная сценическая одежда — все действие в целом.

Кудряш Александра Степанова — кукла-флюгер, пешка, но какая же настоящая игра без пешек! **Николаю Дмитриеву** (Кулигин) досталась роль куклы, которая все знает, все умеет, но никому равным счетом не нужна. Он — тот бескорыстный праведник, без которого в России не живет ни одно село. На словах. На самом деле, все прекрасно обходятся... Драма А.Н.Островского поставлена в Чувашском ТЮЗе в двух вариантах, с двумя составами исполнителей. Один иг-



Русский вариант «Грозы». Варвара — О. Михайлова, Катерина — Н.Алексеева

рает «Грозу» на русском, другой — «Аслати» — на чувашском языке. Это первый двуязычный опыт театра. Результат интересен тем, что «Аслати» более мистична, действие ее довольно высоко припод-

нято над лукавыми калиновскими нравами. В русской «Грозе» метафизики меньше, но и она безошибочно находит в загадочных христианских душах потаенные уголки добра и любви. Оба спектакля посто-

янно прибавляют в выразительности, в немалой степени за счет того, что актеры все явственнее ощущают потенциал своих ролей, заложенный режиссером. И «Гроза», и «Аслати» привлекли в театр новых зрителей, значительно повысили профессиональный статус Чувашского ТЮЗа среди коллег. Главное же значение спектаклей, по-видимому, в том, что в эпоху нравственного релятивизма театр наглядно продемонстрировал свою ответственность перед новым поколением зрителей и свою готовность помочь им в формировании четких мировоззренческих ориентиров.

*Наталья Говорова
Чебоксары*

Фото предоставлены театром

ЮЖНО-САХАЛИНСК

На сахалинской сцене в Чехов-центре состоялась премьера трагикомедии «Страсти по Андрею» по повести А.П.Чехова «Палата № 6». Постановку осуществил кишиневский режиссер, руководитель театра «Эжен Ионеско» Петру Вуткэрэу. Чтобы попасть «в очередь» к Вуткэрэу, сахалинцам пришлось пару лет ждать. И тут кстаті пришелся грядущий в 2010 году юбилей А.П.Чехова. Из обращений сахалинских постановщиков последних лет к чеховской прозе можно

вспомнить только «Хирургию» режиссера Игоря Гуревича, да и та как-то не прижилась. А то могла бы тоже войти в пределы обширной областной культурной программы, которая приурочена к празднованию 150-летия самого сахалинского из российских литераторов. Пока же в сегодняшней островной театральной чеховиане, помимо только что сошедших «со стапеля» «Страстей...», существует спектакль Андрея Бажина «Вишневый-с. Ад». А в продолжение чеховской темы на сахалинских

подмостках режиссер Александр Нордштрём поставил «Остров Сахалин».

Разумеется, любопытство томилось с самого начала, как только была обнародована идея инсценировки «Палаты № 6» в Чехов-центре: почему — «Палата № 6», зачем и как это вообще можно сделать, чтобы зритель не сбежал из зала в первые десять минут? Сюжет известный и бесспорный («в общем, все умерли»), а на дворе мировой кризис, и без того, согласитесь, обстановка нервная. Но где ж Чехова ставить, как не «у себя дома»? — задавался вопросом П.Вуткэрэу.

Помнится, режиссер признавался — при всей своей безграничной любви и почитании — в своем «не до конца» понимании Чехова и его гражданского подвига. Почему именно этот, один-единственный из сотен российских писателей, не самый здоровый и не самый благополучный, решился на сахалинскую эпопею? «Виновата» в том особая чувствительность, которая мешает дышать, спать и наслаждаться жизнью отдельно от всех прочих сограждан по стране. Но это беспокойство — неотъемлемое свойство большого художника — от литературы, от сцены ли, вчера ли, сегодня. Одно оно сподвигло на создание книги, потрясшей общество, другого — на перевод ее на театральный язык, с убежденностью, что эта человеческая история будет принята или хотя бы понята жителями XXI века. Оттолкнувшись от «Палаты...», режиссер выстроил зрелище чрезвычайно эффектное, супердинамичное и острое. Он взял на себя и музыкальное оформление, и сценографию. Пространство сцены организовано многозначно — легкая двухэтажная металлическая конструкция, решетки которой напоминают то тюрьму, то ограду летнего сада; двери — кровати узников — трансформируются в нужный момент в вагончики для путешествия. Стильная музыкальная и световая партитура оказались здесь тем цементом, той нервической энергией, которая скрепила



Михаил Аверьяныч — С.Максимчук, Рагин — А.Кузин

форму и содержание в единое целое. Идя на этот спектакль, следует быть готовым к массе «дописанных» неожиданностей: жаргону, мужскому стриптизу за стеклом, публичному наглому обольщению, беспощадным пинкам и затрещинам, смешению всех мыслимых жанров. Налицо стремление каким-то образом преобразовать донельзя хрестоматийное произведение. А уж избранный жанр — трагикомедия — автору «Палаты...», вероятно, и в страшном сне не мог присниться. Образчиков добросовестного чтения текста на нашей сцене немало, и ничего особенного, кроме пяти пудов скуки, из этого порой не проистекало. Зацикливаться на текстуальной идентичности уже перестало быть нормой. Все зависит от остроты режиссерского зрения, открывающего не-

дужинные актерские силы и меры таланта. А они имеют место быть.

Достраивая здание чеховской «Палаты...», Вукэрэу — признавался — поступил дерзостно, а именно: не только дописал текст Чехова, но и ввел новых героев, а имеющихся наделил весьма отличными от оригинала характерами. В коей мере оправдано наличие рыжей фурии Медестры, вульгарной и шикарной стервы с ухватками надзирательницы концлагеря (она же заматанная в платки кухарка Дарьюшка)? Да тем, что **Анной Антоновой** в этом случае дан выпуклый облик вселенской пошлости, которая, как плесень, переживает цивилизацию. **Павел Соколов** из своей довольно эпизодичной (у Чехова) роли доктора Хоботова развернул зловещий и объемный образ: палач, ци-



От Автора — М.Шарапова, Рагин — А.Кузин

ник, но чертовски гламурный, бурно флиртующий — наверное, фамилия обязывает. Самый занятый актер театра **Андрей Кузин** предстал в роли Андрея Ефимыча Рагина глубоким и тонким исполнителем, сумевшим постичь мятающийся мир своего героя. Его оппонент Громов — актеру **Константину Вогачеву** молодость не помешала создать очень волнующий, драматичный образ. И очень важным впечатлением спектакля, благодаря которому история болезни «Страстей по Андрею» все-таки родом из «Палаты...», стал голос Автора. Созданный режиссером персонаж **Марии Шараповой** (От Автора) точно вписался в контекст, воплощая вселенские сострадание и любовь. Именно потому, что умная режиссура дала простор каждому из участников спектак-

ля выразиться ярко и убедительно, с названием можно поспорить: по сути, это страсти не только по Андрею. Но и по Ивану, и по Хоботову, и по Медсестре, и по четырем безымянным безумцам (**Василий Бабаев, Антон Ешиганов, Леонид Всеволодский, Артемий Семичаевский**), и даже по Марии, которая включена в жизнь спектакля как органичная носительница чеховского начала.

Спектакль не есть лишь умозрительная головоломка, придуманная вдохновением режиссера. В него обязательно должны вмешаться и получить преломление атмосфера места действия, мысли, проблемы, предмет каждодневных тревог людей, в данном случае сахалинцев, говорил П.Вуткэрэу. И этот посыл ощущаем отчетливо, поэтому «Страсти...» наполнены бо-

люю как свойством жизни. Ну путается под ногами у злого мальчика Хоботова и развеселой фемины Медсестры пара интеллигентов — один уже с клеймом пациента маленькой сельской психиатрической больницы, а другой на пути к ней. Они портят праздник своими несвязными и не сильно нужными дискуссиями — о том, как жить человеку, когда жить невозможно. Дискуссии эти не особенно громки: оба не борцы, но жертвы, однако без таких, которые поперек жизни, «народ неполный», как говорил А.Платонов. Это у медперсонала, до отворачивания оптимистичного, все ясно и понятно, у этих же — горе от ума и, как следствие, сумерки сознания. Мы можем гордиться, если захотим, — у нас есть свой бренд столетней выдержки. Как вся Россия вышла из гоголевской

«Шинели», так и наш остров — из «Палаты № 6». Вопрос в том, далеко ли мы ушли от ее порога? Что изменилось и изменилось ли? Несмотря на шельф, нефть-газ и лучезарное будущее, человеческая жестокость и одиночество среди людей все такая же верная примета бытия. П. Вуткэрэу всего лишь вынес на сцену одну из маленьких жизненных трагедий, которые творятся здесь и сейчас — в квартирах, больницах, СИЗО, еще где-нибудь. Мы прилагаем все усилия, чтобы отречься от неблагодарного прошлого, а оно не отпускает и кое-где прорастает в удручающих масштабах и качестве.

Очень здорово, что в жизни актеров нашего театра случилась эта нерядовая встреча, что выпал шанс поработать с человеком, для которого театр

— призвание без альтернативы. И думается, эту свою увлеченность П. Вуткэрэу сахалинским ученикам передал «со всюю страстью беспредельной». Возможностью общения с П. Вуткэрэу Чехов-центр обязан художественному руководителю областного кукольного театра **Антонине Добролюбовой**, убедившей большого мастера в том, что сахалинский театр — территория перспективная. Актерское мастерство существенно прибавило в весе у всех участников почти двухмесячного мастер-класса П. Вуткэрэу. Неслучайно же актриса Мария Шарапова на просьбу поделиться впечатлениями от работы с молдавским режиссером отвечала лаконично: «Это — счастье. Если бы было возможно, чтобы оно длилось вечно... У

П. Вуткэрэу я готова играть все, что угодно». Переходя в возраст средний, наши актеры имеют достойный багаж. Переболев «Страстями...», они остались целостным ансамблем, но перестают быть одинаковыми. И это плюс на фоне мирового кризиса. Зрителю же новый спектакль предлагает вместе с актерами потрудиться разумом и сердцем. В связи с чем здоровья нам и душевного равновесия!

«Страсти по Андрею» сахалинский театр представит в программе весеннего Чеховского фестиваля в Мелихове. Таким образом театр намерен вернуться в общероссийское культурное пространство после многолетнего антракта.

*Ирина Сидорова
Южно-Сахалинск*

Фото Сергея Красноухова

Ю Б И Л Е Й

Нижегородский «Детский театр «Вера» отметил юбилей одного из самых популярных своих спектаклей — «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» А. Пушкина. Сказочная феерия, созданная режиссером Верой Горшковой, идет на сцене театра уже 10 лет, но до сих пор остается самым посещаемым спектаклем. За эти годы было сыграно более 200 представлений, в том числе в Германии. Великолепно художественное оформление спектакля Натальей Беловой, где пред глазами удивленных зрителей разворачиваются настоящие чудеса: море выносит бочку на берег острова, оживают дома и елка с белкой-певуньей, медленно проплывают корабли с корабельщиками. И, конечно же, прекрасна музыка Сергея Терханова, соединившая поэзию с русской песней. За прошедшие годы спектакль не «постарел» — актеры до сих пор играют увлеченно, бархат и парча костюмов не истерлись. И зритель всей душой участвует в заключительном пире, празднуя победу могучего богатыря над кознями врагов и радуясь торжествующей любви царицы и царя Салтана, царевны Лебеди и князя Гвидона... Юбилейное представление было посвящено тем, кто более всего нуждается в радости — детям с ограниченными возможностями. На конкурс поздравлений спектаклю, объявленный театром, пришло множество писем, поделок. Авторы самых оригинальных и трогательных лично поздравили создателей.



«Сказка о царе Салтане»

Анастасия Дудолова, Нижний Новгород



«МАСКА» плюсует

Помнится, свой 10-летний юбилей **Национальная театральная премия «Золотая Маска»** ознаменовала боевым раскрасом индийской свадьбы — в дизайне преобладали миллионы красных роз. **15-летие** отмечено не розой, а делом — впрочем, любую прозу этот фестиваль превращает в праздник, на то он и театральный. По сути, сколько бы национальных премий и фестивалей ни появилось после «Маски», сколько бы нареканий она ни вызывала, что неизбежно по объективным причинам заведомой необъективности всякого отбора в искусстве, она остается явлением и ежегодным событием, стоящим вне конкуренции. Организаторы «Маски» хорошо понимают справедливость утверждения: остановился — пошел назад. Поэтому фестиваль и премия постоянно прирастают новыми проектами. В прошлом году в рамках «Маски» были проведены гастроли Александринского театра. В этом к уже традиционным **Russian Case, PRO ТЕАТР** и «**Легендарным именам и спектаклям**» прибавилась внеконкурсная «**Маска plus**». Начавшись до основных конкурсных показов, эта программа завершится после торжественной церемонии вручения наград. Таким обра-

зом, спектаклей, которые хотелось бы посмотреть, на порядок больше, чем обычно, и на всех побывать практически невозможно. «Маска plus» состоит из четырех блоков: лауреаты и номинанты прошлых лет (их всего три, две — работы Льва Эренбурга); российские спектакли прошедшего сезона, не попавшие в конкурс по какой-то причине — может быть, по причине «не формата», в подавляющем числе это тоже постановки лауреатов и номинантов; спектакли стран Балтии и спектакли стран СНГ.

Когда выйдет этот номер, уже будут объявлены лауреаты конкурсной программы, о которой мы поговорим позже. Сегодня же — о нескольких спектаклях «Маски plus», разговор о которой мы тоже продолжим.

Подогретье пирожки

О спектакле «**ГЭП**» (**Горячие эстонские парни**) **Театра № 099** в постановке **Тийта Оясоо** точно написала Катерина Павлюченко в статье, посвященной октябрьскому фестивалю «Балтийский дом» («СБ, 10» № 4-114). Она же провела безусловную параллель с «Мадагаскаром» Мариуса Ивашквичюса в постановке Римаса Туминаса. Предвкушение, однако, не вполне оправдалось. История про кардинальное решение национального во-

проса, сама по себе остроумная и самоироничная, сыгранная красивыми молодыми актерами артистично и специфически по-эстонски (дело не только в национальных костюмах, песнях и танцах, но в самой повадке, сочетающей неторопливость и действительно «горячесть»), разбивалась о слово. Трудно сказать, дело ли тут в разных менталитетах театра и зрителей, в «самодеятельности» оригинального текста или в хромоющем переводе, но соединения разных стилевых пластов, столь блестяще осуществленного в пьесе Ивашквичюса, здесь не произошло. Простовато-забойные шутки, лирические диалоги и столбцы газетных передовиц остались существовать отдельно друг от друга, коробя механической сменой. Шутливому и горькому рассказу про парней-патриотов, обеспокоенных падением рождаемости, которое неизбежно приведет к исчезновению эстонцев с лица земли, и создавших клуб идеологических донжуанов, многолетних отцов-осеменителей, воспроизводящих нацию, не хватило легкости. Развитие заданной как анекдот темы к драме оказалось слишком предсказуемо. Русские в пиар-агентстве, не желающие понять, почему эстонцы хотят остаться эстонцами, выглядели слишком уж



«ГЭП». Театр №099. Эстония

идиотами, а разбрасываемые в финале проколотые презервативы воспринимались как подогретые, а отнюдь не горячие, с пылу с жару, пирожки. Впрочем, те самые костюмы, песни и танцы, та самая эстонская статья доставили немало удовольствия...

Искушение и наказание

Любимец «Маски» и просто зрителей еще по абаканскому театру «Сказка» Евгений Ибрагимов, возглавляющий теперь Эстонский кукольный и молодежный театр, показал голливудских «Игроков». В изобретательном и безусловно профессиональном спектакле, использующем живой план, кукол разных размеров (чешский художник Павел Хубичка) и всякие прямо-таки цирковые фокусы, комната трактира, где поселяется Ихарев, превращена в маленький персональный ад героя. Здесь



«Игроки». Эстонский кукольный и молодежный театр

Ихарев, глядящий в колдовское зеркало, незаметно для зрителя «умалется» от живописца до большой куклы, а потом и до кукленка, проигрывающего довольно однообразно изображенным лысым монстрам (которые, напротив, вырастают из крошечных куколок до осязательного разме-

ра существ), чтобы согнуть в металлической коробке, где хранил свою Аделаиду Ивановну. А трактирный слуга, явно слуга низших, но могущественных сил, туда Ихарева засунувший, пожирается в свою очередь inferнальными силами — гигантскими руками в алых перчатках, до то-

го то и дело парившими и порхавшими (правда, не такими огромными, а в натуральную величину) во мраке черного кабинета. Большие куклы, как по волшебству и в точном соответствии со смыслом происходящего, сменяются маленькими, маленькие — большими, а то — во время игры — чудовищно огромными кистями рук, не имеющими телесного продолжения, зловеще кидающими карты над световым пятном игорного стола. Такая вот относительность и абсолютность зла. Это сделано лихо и достойно восхищения, но, увы, несмотря на продуманность целого и придуманность деталей, выглядит однообразно и быстро рождает скуку. Вспоминаются детские пионерлагерные страшилки: в черной-черной комнате, в черном-черном кабинете возникла красная-красная рука — отдай мое сердце! Вот и искушенный философией игры, ставшей для него необходимым для жизни допингом, герой отдал свое сердце. За искушением последовало простое и действенное наказание.

Самым эмоционально воздействующим моментом спектакля был антракт — в фойе выступала эстонская музыкальная группа, наяривавшая классику в стиле джаз. В этом был контраст. А в целом спектакль талантливого режиссера породил грустное умозаключение: «Все жанры хороши. Кроме...». Почему не сложилось? Может быть, только в тот день, когда мне лично довелось посмотреть «Игроков»?



«Латышские истории». Новый рижский театр. Фото Виктора Сенцова

Жестокая любовь

Любовь и голая, повседневная правда ее отсутствия — об этом, кажется, рассказал **Альвис Херманис**. Латышского режиссера в Москве полюбили (лауреат не только премии «Европа — театру», но и «Золотой Маски», кстати). И есть за что.

За его «Ревизора», разыгранного в советском общепите, наполнившем театральный зал натуральным запахом жареного лука, за его «Соню», где самоотверженную дуру безмолвно играет актер-мужчина под словесный комментарий другого актера-мужчины (при том что автор рассказа — женщина, Татьяна Толстая), за «Долгую жизнь», где стариков, живущих в коммуналке, представляют молодые актеры без грима, но с мельчайшими подробностями физиологии старости, за «Латышские истории», созданные

и разыгранные вроде бы в стиле verbatim, а по сути опровергающие документальный метод своей обобщающей художественностью. За «связь» с нашим любимым (или не любимым, но нашим) Гришковцом. (Херманис ставил «Город» Гришковца, а Гришковец в его театре «По По».) То же самое отчасти в «Рассказах Шукшина» Театра Наций. И в привезенной на «Маску» «**Латышской любви**». Эта работа, как и вышеназванные, — повседневный репертуарный спектакль Нового **Рижского театра**, бесконечно тянущийся и повторяющийся фрагмент вроде бы реальной повседневной жизни обычных людей. «Новая искренность», «новый гуманизм» — это про него, Херманиса. Гуманизм довольно жестокий. По отношению к героям и зрителям, которых «железной рукой» принужда-



«Латышские истории». Новый рижский театр. Фото Виктора Сенцова

ют полюбить своих соотечественников (или наших соотечественников) «серенькими». В основе спектакля — газетные объявления из рубрики «Знакомства». Актеры на фоне ставок с «фотообоями» пейзажей или интерьеров сначала эти документальные объявления из серии «нарочно не придумаешь» зачитывают, а потом уморительно разыгрывают встречи соискателей. Здесь престарелый художник засыпает, всхрапывая, водрузив балерину-пенсионерку в качестве натурщицы на стул, установленный на стол. Гомосексуалист приводит заботливого юношу (кофе в термосе извлекается из рюкзака, чтобы согреть претендента) на зимний пляж — и выясняется, что юноша должен сменить умершего кота,

которого брутальный мен принес сюда похоронить. Поседевший маменькин сынок предлагает дамочке тапочки из огромного мешка — каждая пара со своей историей, как снимок из семейного фотоальбома... Одни и те же актеры умело меняют маски разных социальных типов, чтобы в финале слиться в единой песне на латышском фольклорном празднике. Однообразно тянущиеся парные сцены в какой-то момент напоминают рассказ Кафки «В исправительной колонии» — в нашу душу бесконечно медленно, слой за слоем, врезается, накладывая одни и те же знаки друг на друга, одна и та же надпись: любовь победила одиночество (грамматически в данном случае более уместна была бы амбивалентная

конструкция типа «любовь победила смерть»).

Способ существования актеров эстрадный, при том что говорят они вроде бы «по правде», как тот самый Гришковец. И вдруг возникает стойкое ощущение, что режиссер на этот раз нас дурачит своей «новой искренностью», а на самом деле движет им не гуманизм, и «отчужденность» актеров от персонажей не что иное, как насмешка над нашими восторженными ожиданиями.

После этих трех прибалтийских постановок возникло сомнение: а может быть, это я провалилась как зритель? Впрочем, пища для ума была получена вплоть до новых встреч. Которые, надеюсь, состоятся.

Александра Лаврова



Невозможность выйти за пределы себя

Среди спектаклей, показанных во внеконкурсной программе «Золотой Маски», были представлены балеты молодых эстонских хореографов — «Гамлет» Оксаны Титовой и «Оборотень» Марины Кеслер.

Поставленные в Национальной опере двумя сезонами раньше и удостоенные премии СТД Эстонии, обе постановки неизменно идут в один вечер. Так они и были показаны на сцене Новой оперы, вызвав в равной степени зрительское недоумение и восторг. После первого спектакля в амфитеатре стало намного просторнее. Но терпеливые были вознаграждены (или, наоборот, разочарованы): «Оборотень» оказался гораздо менее авангардным и

более традиционно-балетным, нежели «Гамлет».

Впрочем, по порядку. «Гамлет» — спектакль экспериментальный, имеющий весьма отдаленное отношение как к классическому балету, так и к Шекспиру. Он начинается видеоинсталляцией **Андреса Тенусаара**, на которой копошатся (танцуют?)... опарыши. Или гусеницы. Поэтому первая ассоциация, которую вызывают две возникшие на сцене танцовщицы: они — родившиеся бабочки. Но очень скоро бабочки оказываются все-таки героинями Шекспира, а гусеницы (кто бы мог подумать!) — могильными червями.

Шекспировское название, несомненно, обязывало постановщика к более драматичной тематике. Обязывало

оно и еще к очень многому, но Оксана Титова показала «своего» «Гамлета». Показала субъективно, минималистично и дерзко — как часто делают многие ее коллеги-экспериментаторы в области современного танца. Спектакль получился по-западнически красивым, элегантным, но холодным, вопреки своему, сходу заявленному, натурализму. Из всех шекспировских мотивов и тем постановщик выбрал одну — одиночество человека и его невозможность выйти за пределы себя. Больше всего впечатляют монологи и диалоги героев, каждый из которых заключен в свой прозрачный стеклянный короб. Этот образ великолепно дополняется электронными импровизаци-



«Гамлет». Национальная опера Эстонии

ями **Таави Керикмяэ**, имитирующими прорывающиеся сквозь «заглушку» сигналы радиостанций, скрежеты и скрипы дверей, а также монологом «Быть или не быть» на языке оригинала.

В перформансе Оксаны Титовой, как и в постановке Марины Кеслер, большую роль сыграли сценография (**Эло Соде** — «Гамлет», **Сирли Одер** — «Оборотень») и мастерство всех без исключения молодых исполнителей, среди которых необходимо отметить **Артема Максакова** (Гамлет), **Анатолия Архангельского** (Клавдий; Волк), **Марику Муйсте** (Офелия), **Галину Лауш** (Гертруда), **Эве Андре** (Тийна), **Александра Пригровского** (Маргус).

«Оборотень» Марии Кеслер поставлен по мотивам одноименной эстонской классической драмы **Аугуста Кицберга** и основан на эклектической партитуре, состоящей из произведений **Лепо Сумера**, **Арво Пярта** и **Лидии Аустер**.

Собственно, сама драма полвека назад уже появлялась на балетной сцене, правда, под другим названием: в 1955 году Борис Фенстер поставил в театре оперы и балета «Эстония» балет «Тийна» на музыку Аустер.

В новом «Оборотне» все иначе. И хотя эта постановка в отличие от своей предшественницы бесконечно далека от традиций хореодрамы, ее сюжет прочитывается так же легко. По словам постановщицы, сюжет — лишь повод, чтобы обратиться «к людям найти в себе тепло, терпимость по отношению к другим и чистоту мыслей и поступков».

История сводится к тому, что дочь убитой ведьмы, не принятая деревенскими жителями, то есть людьми, находит приют среди волков. Сценически все это изложено просто: возвышенные герои — звери — танцуют в спектакле на пуантах, а люди приземленно — на каблуках. Этот типичный прием классического

балета, использованный Мариной Кеслер, выдает в ней приверженца традиций. И это действительно так. Солстка театра «Эстония», педагог характерного танца в Таллинском хореографическом училище, она окончила хореографическое отделение РАТИ как балетмейстер и в 2005-м уже стала лауреатом X Международного конкурса артистов балета и балетмейстеров в Москве. «Оборотень» — ее второй большой спектакль, который вопреки отдельным сценам (свет четырех фонарей, направленных в глаза зрителей, возникший в сцене инициации героини, а также пламя, периодически возникающее на видеоэкране), может быть отмечен как спектакль с удачной композицией, выразительным соединением классического танца и модерна, а также вполне достойным войти в репертуар театра «Эстония» как национальная классика.

Светлана Потемкина



«Оборотень». Национальная опера Эстонии



Участником фестиваля «Золотая Маска plus» стал спектакль «Кто заплетает гривы лошадям?» М.Азова и В.Тихвинского театра кукол «Алакай» (в переводе с казахского — ура, радостная новость, благая весть), которому скоро исполнится 25 лет. Сегодня в репертуаре театра 16 спектаклей, все они идут на русском и казахском языках. Рассказывает директор театра, художник **Асия Курманалина**. Для нас участие в программе «Золотой Маски» — и расширение круга зрителя, и приятное ощущение, что наш театр вызвал интерес у российского театрального сообщества, и своеобразная оценка нашего труда.

Наш театр с помощью кукол, жестов, слов старается найти «язык детей». Не зря мы говорим «детская психология», «детская литература» и т.д. Мы детский театр и хотим быть другом детей. Мы говорим с детьми о свете любви, о горечи одиночества, о предательстве и силе дружбы. Мы приглашаем из филармонии, из оркестра казахских народных инструментов, музыкантов, исполняющих «живую музыку», хотим, чтобы наши зрители познакомились с национальной музыкой и с теми инструментами, на которых она исполняется. У нас очень молодой актерский коллектив. Отсутствие в

Найти «язык детей»



«Кто заплетает гривы лошадям?». Театра кукол «Алакай». Казахстан

театре режиссера — это, конечно, проблема, но, как сказать, может, это и к лучшему. Новый режиссер — новая форма подачи материала, новый подход к осмыслению спектакля, всегда что-то неожиданное. Евгений Пермяков из Железногорска (Красноярский край) вошел в историю нашего театра как постановщик спектакля «Кто заплетает гривы лошадям?», с которым мы участвовали в восьми международных фестивалях с большим успехом. С бесконечной любовью мы говорим о Станиславе Федоровиче Железкине из Мытищинского театра кукол «Огниво», его замечательные постановки «Гадкий Утенок» Г.Х.Андерсена, «Вредный Заяц» М.Супонина вызывают у наших зрителей радость, восхищение и аплодисменты. У нас очень большой круг друзей, это, кроме казахстанских, театры из Абакана, Мытищ, Рязани, Набережных Челнов, Оренбурга, Пловдива (Болга-

рия), Килкиса (Греция), Эдирне (Турция). Сообщество кукольников — это особая атмосфера близких, родных людей, даже если мы говорим на разных языках, наверное, потому что мы существуем на одной кукольной «параллели». В 2004 году мы провели свой международный фестиваль с участием театров кукол России, Кыргызстана, Казахстана. В 2010-м планируем провести второй фестиваль, пригласить театры из Болгарии, Аргентины, Турции, Греции, России, Узбекистана, Кыргызстана, Казахстана. Времена непростые, но проблемы существуют для того, чтобы их преодолевать. Благодаря политике государства и местной власти в отношении театров, у нас достойное положение и наши планы реализуются. Мы не выживаем, мы живем и работаем с удовольствием.

Записал Юрий Бергер

Фото предоставлены пресс-центром фестиваля «Золотая Маска»

Больше, чем фестиваль

В час смерти Пушкина — в 14.45, у могилы Поэта в Святогорском монастыре с горящими свечами в руках встали актеры, режиссеры, писатели, ученые-пушкинисты, критики, чтобы на заупокойной Литии молитвенно вспомнить того, чье имя объединило их в дни уходящего в историю XVI Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля. Они — многие впервые — побывают в Михайловском, Тригорском, увидят небо и землю, чернеющий лес, дом, обращенный к спящей подо льдом Сороти, которые видели глаза Поэта... И февральская поездка в пушкинский Псков, которая наверняка запомнится навсегда, приобретет свой окончательный завершающий смысл...

Будучи свидетелем, участником, зрителем всех шестнадцати фестивалей, позволю себе поделиться впечатлениями не только о прошедшем, но и о Пушкинском театральном фестивале как феномене культурной жизни России. За годы работы в Псковском театре драмы им. А.С.Пушкина я побывал на множестве фестивалей. Все они, различаясь по темам и предлагаемым обстоятельствам, вписываются в одну схему: спектакли, встречи с критиками, обсуждения, награждения, иногда неформальное общение. Одно из знаковых отличий Псковского в том, что здесь не присуждаются награды, не распределяются места. Но



Здание Псковского театра драмы

есть два решающих обстоятельства, которые заставляют взглянуть на фестиваль в Пскове как на явление общенационального значения. Первое из них — всеобъемлющее для России имя Пушкин. В его гении и судьбе отражаются, как в зеркале, и судьба России во всех ее исторических изломах, и национальный дух во всем многообразии творческих устремлений. И с каждым годом, благодаря Поэту, мы открываем в себе новые черты и качества, иногда с захватывающей дух радостью, а порой — чего греха таить — с горьким стыдом. Конечно, было бы слишком претенциозно ставить знак равенства между значением личности Пушкина и театральным фестивалем, но общее центропритягательное движение Псковского Пушкинского к своему первоисточнику очевидно. Как сказал на одном из фестивалей

замечательный писатель-пскович **Валентин Курбатов**: *«Мы меняемся с ним, и он, по милосердию гения, меняется вместе с нами. И так будет через десять лет, и еще через десять лет, и еще...»*.

Второй решающий фактор в значении Пушкинского фестиваля — творческая Лаборатория, в работе которой наряду с практиками и теоретиками театра участвуют ведущие пушкинисты России (а часто и зарубежья) с докладами, научными сообщениями, результатами последних исследований. Вместе со зрителями они радуются удачам, в первую очередь — за Пушкина, болезненно переживают промахи, паче же всего дилетантство и безграмотность, либо безоглядную увлеченность театра самим собой в ущерб автору и, как результат, бесцеремонность в обращении с пушкинским текстом. Их фундаментальные знания и степень



Афиша в городской газете

заинтересованности необычайно расширяют фестивальны́й контекст, поднимая планку требовательности к творчеству, когда вопрос о призвании и ответственности художника встает в полный рост. Возникает ни на что не похожая захватывающая драматургия Лаборатории: где грань между соответствием первоисточнику и свободой творчества? Открытием Пушкина в себе и утверждением себя через Пушкина? «Для театра Пушкин — повод и материал, для пушкиниста — цель», — в этом утверждении **Валентина Непомнящего** единство и борьба двух движущих фестивальную жизнь начал.

Однажды Валентин Непомнящий удачно вспомнил на Лаборатории формулу Генриха Нейгауза: все дело в том, где поставить ударение во фразе: «Я играю Моцарта». То же и с Пушкиным на театре: это самое логическое ударение гуляет от спектакля к спектаклю. Дискуссии случаются жаркими. «Довольно от себятины! — заявляет уважаемый пушкинист. — Хватит трястись над своим «я», которое у вас уже есть и проявится так или иначе, займитесь Пушкиным — остальное приложится!» — «Это мое право художника — ставить так, как вижу и понимаю я!» — отвечает не менее уважаемый

режиссер. И тогда вступает в права неизменный председатель лабораторных ристалищ — создатель и художественный руководитель Государственного Пушкинского театрального центра в Санкт-Петербурге, один из отцов-основателей, душа фестиваля **Владимир Рецептер**, изначально обозначивший своей сверхзадачей благотворное примирение двух начал — научной пушкинистики и практикующего театра, прививка коих друг другу, по его замыслу, принесет много плода. «Если театр не услышит науку о Пушкине, он останется малограмотным», — утверждает Рецептер. И ставит вслед за названием одного из первых своих фестивальны́х спектаклей «Я шел к тебе...» (по «Маленьким трагедиям» и «Русалке») подзаголовок: «Опыт драматических изучений». Потому в минуты особо острых лабораторных противостояний он, как любящий ребенок между ссорящимися родителями, бежит от одного к другому, дергает за рукава и изо всех сил старается влюбить их друг в друга. Да и сама Лаборатория превратилась в неподражаемый театр импровизаций. Это и актерски заразительные выступления одного из выдающихся наших пушкинистов **Сергея Фомичева**, главного научного сотрудника ИРЛИ РАН («Пушкинский Дом», С.-Петербург), и вдохновенные эссе Валентина Курбатова, а на первых фестивалях — **Станислава Рассадина**, и доклады профессора Новгород-



В. Рецпер



С. Яшин

ского университета, писателя-пушкиниста **Вячеслава Кошелева**. Это исполненные трепетной любви к Поэту рассказы о работе с его текстами и о пушкинских спектаклях на Западе **Энтони Вуда** (Великобритания), исследователя, переводчика, издателя. Это всегда живые (о живом же театре речь!), всегда не похожие друг на друга выступления режиссеров, начиная от **Олега Ефремова** и **Анатолия Васильева** до **Петра Фоменко**, **Адольфа Шапиро**, **Геннадия Тростянецкого**, **Марка Розовского**, **Михаила Левитина**, **Вадима Радуга** (всех просто не назвать) и — на последнем фестивале — **Сергея Яшина**. Не случайно Валентин Курбатов, однажды назвавший Лабораторию лучшим спектаклем фестиваля, полшутя-полусерьезно предложил «все это» перенести на Большую сцену. Одно из достоинств лабораторных собраний — их открытость. Есть творческий состав Лаборатории, есть журналисты, есть, наконец, завсегда-

таи-псковичи, влюбленные в Пушкина и атмосферу фестиваля. Но есть и постоянно меняющаяся часть из школьников, студентов, преподавателей и просто особо любопытных зрителей — та почва, попав в которую зерно и дает всходы, и приносит плод.

Особую страницу в истории фестиваля и его Лаборатории вписал Валентин Непомнящий, председатель Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН, — не только как научный докладчик и блестящий полемист, но и неподражаемый исполнитель пушкинских шедевров. «Я — исследователь Пушкина, — говорит он, — и уже давно понял, по меньшей мере для себя, что совершенно невозможно изучение моего предмета без чтения вслух. Слово предназначено для звучания, а слово художественное — тем более. Пока я не прочту стихотворение или тот или иной текст Пушкина вслух, я понимаю в нем меньше половины». И он с фестивальных сцен читал. Всего

«Евгения Онегина», «Медного всадника», «Домик в Коломне», композицию по Болдинской осени. Нам известны выдающиеся примеры чтения — авторского и актерского (последнее я разделил бы на два типа — чисто актерское, и когда читают актеры, не чуждые литературным опытом, среди которых самые яркие примеры — Владимир Высоцкий и Сергей Юрский), но Валентин Непомнящий явил нам совершенно новое, ни на что не похожее чтение — исследовательское. «Впечатление такое, — заметил кто-то после очередных глав «Онегина», — что он у него (Пушкина) за спиной стоял». «Я читаю не хорошо и не плохо, — говорит о себе Непомнящий, — я стараюсь читать правильно. ...Благодаря чтению, я все больше понимаю, что главное в Пушкине — это его взаимоотношения с жизнью и смертью, со смертью и любовью, с самим собой и своей совестью, с Богом и своим даром». Само обращение выдающего-



В. Курбатов



С. Фомичев



В. Радун

ся пушкиниста к звучащему слову как методу исследования делало его участие в театральном фестивале особо значимым. К большому общему сожалению, заявленное в фестивальной афише выступление Валентина Семеновича в этот раз по веским причинам не состоялось. Но — не последний же это фестиваль — дождемся встречи на следующем.

Как-то Петр Наумович Фоменко, участник нескольких фестивалей, рассуждая о проблемах поиска сценических форм жизни пушкинского слова, вдумчиво говорил об очаровательной бездне, лежащей на пути театра к Пушкину. Как бы там ни было, существующий на протяжении вот уже шестнадцати лет симбиоз двух ипостасей пушкинистики — исследовательской и театральной — определяет необычайно высокий интеллектуальный и духовный уровень Пушкинского фестиваля, поднимая тем самым и уровень художественный.

Явление сыновнее

На сводной афише XVI Пушкинского фестиваля — впервые — посвящение: **К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н.В.ГОГОЛЯ**. Достойное и вполне оправданное.

«Гоголь — это праздник русской литературы, — говорил на открытии Рещептер. — Для Пушкина Гоголь — явление сыновнее, для нас — радость и возможность почувствовать пушкинское направление в русской драме и русском театре...».

И, действительно, вряд ли был бы возможен Гоголь, не будь до него Пушкина.

Впервые в Псков приехал **Московский театр им. Н.В.Гоголя** — со спектаклем «**Ночь перед Рождеством**», музыкальной феерией в постановке художественного руководителя театра **Сергея Яшина**. Мы увидели праздничное красочное представление с песнями, танцами, колядками — этакый безудержный, с обилием нарядных лент, свиток и шаровар хоровод в двух частях вокруг

истории любви кузнеца Вакулы к капризной красавице Оксане. Образ спектакля, созданный художником **Еленой Качалаевой**, словно увиденный сквозь гоголевскую улыбку, — прежде всего, образ праздника с глубоким, сияющим звездами небом, с красавцем-месяцем, громадными фигурами-чучелами, тоже участниками хоровода, напоминающими о широкой масленице, с любовно расставленными на первом плане белыми украинскими хатками, среди которых нет-нет, да и мелькнет мотив с фигурками горожан, которые напомним о другом, петербургском Гоголе.

А днем раньше, на Лаборатории — рассказ Сергея Яшина о рождении замысла, о работе над гоголевскими и пушкинскими спектаклями, о необходимости не только профессионального, но и душевного импульса, душевного посыла в постановке любого произведения на сцене: «Ночь перед Рождеством» зацепила меня тем, что Вакула — малеваль-



«Ночь перед Рождеством». Московский театр им. Н.В.Гоголя



щик, как говорит о нем Гоголь, т.е. художник — в правом при творе Диканьской церкви изобразил некую картину, на которой апостол Петр изгоняет из ада злого духа — черта, и все грешники бьют и колотят его, чем ни попадя. Иными словами, кузнец Вакула бросил вызов. Вызов! Он совершил поступок! Вот и сегодня, сейчас, хочется высказать свое отношение к театральной попсе, да и не только театральной, и бросить вызов — всему и всем, кто пытается подменить нравственные ориентиры бизнес-планом. Ведь тьма, нависшая над Диканькой, когда черт украл месяц, — это серьезное испытание для народа, это дело совсем не шуточное, как и вопрос: а придет ли в Диканьку Рождество, засияет ли над ней Божья звезда? И — открывается глубокая драматургия этой ночи, когда черт пытается наказать Вакулу. ...Но, конечно, это не отменяет и жанровых особенностей, в которые поставил эту историю Гоголь». К сожалению, в спектакле

«жанровые особенности» перевесили все остальное. Кажется, собственно сюжет понадобился режиссеру для того лишь, чтобы спеть, сплясать и умилиться счастливому концу. Хороводы, игры и колядки следуют одним накатом, подминая под себя и сюжетные сцены, обращая их в жанровые зарисовки, оставляя не тронутым драматизм и нешуточные переживания героев. К концу первого акта устают, кажется, и зрители, и сами актеры, «когда ласкать уже невмочь, а отказаться трудно», и хочется разнообразия, и уже ждешь сцены с императрицей... И опять нельзя не отметить блестящую работу художника Качелаевой, создавшей лаконичный и выразительный образ одинаковых, постриженных под «одну гребенку» запорожцев, прибывших с посольством к императрице, и образ двора — густо напудренных Екатерину и князя Потемкина на фоне стилизованного абриса Зимнего дворца. Произошла, мне кажется,

обычная на театре история, в какие и сам попадал не раз, когда интереснейший, предложенный в застольный репетиционный период замысел не доживает до сцены. Спектакль вроде бы обрастает плотью и кровью, но решающего прикосновения Творца, вселяющего жизнь в сотворенного Адама, так и не случается. Тем более обращает на себя внимание Рудый Панько в исполнении **Александра Бордукова**, когда со сцены вдруг потянуло настоящим Гоголем с его лукавством, готовностью попроказничать и искренней влюбленностью во всех. Моменты такой органики дорого стоят, ибо в основе их не только профессионализм актера, но и способность личности увлекаться и увлекать. Другой спектакль по Гоголю, «**Старосветские помещики**» Театра юных зрителей им. А.А.Брянцева из С.-Петербурга, в режиссуре **Георгия Васильева** и исполнении **Ирины Соколовой** (Пулхерия Иванов-



«Старосветские помещики». ТЮЗ им. А.А.Брянцева. СПб



«Метель». Псковский театр драмы. Бурмин — Р.Сердюков, Марья Гавриловна — О.Никонова

на), **Валерия Дьяченко** (Афанасий Иванович) и **Бориса Ившина** (Человек в цилиндре, Гость) — маленький шедевр. Спектакль, лауреат театральной премии Петербурга «Золотой софит», не нов, премьера состоялась двенадцать лет назад, но перед нами случай, когда спектакль не разрушился во времени, а напротив, набрал силу. «Сегодня мы побывали в раю», — сказала, поздравляя питерцев с выступлением на фестивале, театральный критик **Надежда Таршис**.

Мне думается, она имела в виду не только высочайший профессиональный уровень актеров, умную и внимательную режиссуру, цельное, осмысленное до мелочей оформле-

ние его величества Театра. Той самой любви, которая, по слову апостола Павла, «долготерпит, милосердствует, не превозносится, не ищет своего, всему верит, все переносит...» Любви, когда она — отвага жить для другого и умереть в другом, не думая ни о себе, ни о самой этой отваге. Гоголь, его присутствие, его взгляд сквозит здесь в каждом слове, шаге, намеке, интонации. Он вместе с театром вдумчиво любит бесхитростными этими стариками, которые вроде бы ничем более не озабочены, кроме мелких неспешных хлопот по хозяйству, да закусьте, да поспать... «На лицах их всегда написана такая доброта, — пишет Гоголь, — такое раду-

шие и чистосердечие, что невольно отказываешься, хотя бы на короткое время, от всех дерзких мечтаний...» Остается порадоваться и за театр, и за фестиваль, когда в нем участвуют спектакли такого уровня. Порадоваться Пушкину вместе с Гоголем и Гоголю вместе с Пушкинами, который тоже в свое время «с жадностью» прочел «Старосветских помещиков» — «эту шутливую трогательную идиллию, которая заставляет смеяться сквозь слезы грусти и умиления».

По мотивам
Разговор о спектакле **Псковского театра им. А.С.Пушкина «Метель»** в постановке **Вадима Радуна** (пьеса **Василия Сигарева** по мотивам повести Пушкина) возник на Лаборатории после доклада Сергея Фомичева «Метель» в контексте цикла «Повести Белкина» и вылился в бурную полемику. Не вдаваясь в подробности как всегда увлекательного и глубокого выступления Фомичева, намечу лишь цепочку его рассуждений, продолжением которых и стала дискуссия. В центре пяти повестей Ивана Петровича Белкина стоит «Гробовщик». Две первые — «Выстрел» и «Метель» (как и две последние — «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка», объединенные темой неравного брака) — фактически диалогия, в которой главные действующие лица — люди военные. В обоих повестях действие начинается до войны с Наполеоном и заканчивается после победы. Но если в первом случае финал трагичен (бесславная гибель Сильвио на

чужбине), то во втором он чудесно благополучен.

«За что же такая награда полковнику Бурмину, из балоства вставшего под венец в занесенной метелью незнакомой церкви, и бедной Марье Гавриловне, обвенчанной еще до войны неизвестно с кем? За что же милостиво обласкал их Господь, подарив встрече, любовь и уважение? За отношение к войне, к испытанию, выпавшему на долю отечества и всего народа. Ведь Сильвио, одержимый страстью мести, на войну не пошел. Бурмин же сражался и был ранен в бою. А Марья Гавриловна, сердечно болея за несостоявшегося жениха своего, оплакивала его гибель под Бородином...». Этот вывод Фомичева стал поводом к выступлению Вадима Радуня: «Мы, когда начинали работу над «Метелью», много думали, спорили и сошлись на том, что главная тема «Метели» — судьба, грех и покаяние. Когда мы задаемся вопросом, почему, за что им в финале такое счастье, мне думается, ответ — в отрешении Марьи Гавриловны от пустых мечтаний, в отчаянии и поиске смерти в бою, через которые прошел Бурмин, в их чувстве вины. Юность беспечна и безответственна. Осознание легкомысленного отношения к церковному таинству как греха, т.е. покаяние, и — как результат, как Божье благословение — последующее обретение героями друг друга оказались нам, постановочной группе, наиболее нравственными и цельными. Театральный спектакль — не литературное произведение, театр своими, сценическими

средствами старается создать зрелище, а не исследование. Есть наука — пушкиноведение, литературоведение, а есть наука театральная, и с ней нельзя не считаться».

«А зачем вы, Вадим Иосифович, выбрали пьесу этого Сигарева? — обратился к режиссеру Вячеслав Кошелев. — Пока идет текст пушкинский — все хорошо, но когда бездарно написанный другим — слушать невозможно».

«Думаю, не стоит обижать молодого драматурга, — вступился Радун, — он ученик Николая Коляды, который наше зная, он известен. Мы просто не нашли другой инсценировки. В пьесе Сигарева есть диалоги, есть движение сюжета, во всем остальном мы пользовались первоисточником. ...А почему ВЫ не пишете? Вам не нравится Сигарев — напишите сами, мы будем благодарны. А то все учите, учите... Давайте, помогайте театру!»

«Напишу, — пообещал Вячеслав Анатольевич, — и уверен, что будет лучше».

«А что, — вступила Наталья Бржозовская, театровед и заместитель Радуня в Театральном центре по творческим вопросам, — хорошая идея, чтобы писатель-пушкинист сделал инсценировку произведения Пушкина».

А театральный критик, профессор СПбАТИ Надежда Таршис, согласившись с коллегами в оценке Сигарева, заметила все же, что спектакль, несмотря ни на что, трогателен и, судя по реакции публики, хорошо воспринимается зрителем.

Рассказал Радун и о внуши-

тельной пушкиниане, сложившейся за годы фестиваля в Псковском театре, о спектаклях, поставленных им по Пушкину и о Пушкине, по отдельным произведениям и композиции из нескольких сразу. Редкий фестиваль обходился без Псковской премьеры. Разумеется, спектакли театра шли не только в рамках фестиваля, но и в течение сезона, и в гастрольных поездках по России и за рубежом — в Германии, Голландии, Прибалтике, некоторые из них игрались на открытом воздухе в исторических памятниках.

Всходы

Радостно и искрометно показали себя на Малой сцене студенты-выпускники Школы-студии МХАТ (курс Константина Райкина, режиссер-педагог Марина Брусникина) во фрагментах дипломного спектакля «Евгений Онегин». И, наконец, об учениках самого Владимира Рецептера. Уже семь лет зрители фестиваля видят этих ребят, сначала студентов специального «пушкинского» курса, набранного им в 2001 году, потом выпускников, а теперь — вполне профессиональных актеров Театра-студии «Пушкинская школа». В этом году их качественный рост особенно ощутим. Кажется, еще вчера главной их заботой было старательное следование указаниям педагога, а сегодня они сами получают удовольствие от игры — неперемное условие всякого творчества.

Сначала мы увидели «Женитьбу» в постановке Владимира Петрова. В непростые условия поставил режиссер исполни-



«Прости, душа...». Театр «Пушкинская школа» (СПб). Пугачев — П.Хазов

телей, преобразив на время спектакля Большую сцену в Малую: занавес закрыт, зрители по кругу, игровое пространство — круглый стол-подиум с кольцом-скамьей вокруг, все и всё на виду, в шаге от зрителей (художник **Ольга Морозова**). Не все исполнители освободились совершенно, чувствовалось излишнее напряжение, но были и несомненные актерские удачи, и зрительское желание запомнить имена: **Денис Французов** (Жевакин), **Анна-Магда Обершт** (Фекла Ивановна), **Артем Магницкий** (Анучкин), **Марина Канаева** (Арина Пантелеймоновна). И отдельно поздравить **Дениса Волкова** с ролью Подколесина, который у актера чист и непредсказуем, как дитя, уже понимающее, что взрослая жизнь вроде бы началась, но так и не сообразившее, что к чему, — для гоголевского юмора среда обитания прямо-таки благоприятнейшая. Когда все удается, когда пойман кураж, когда можно позволить себе все, что угодно, и все будет

«туда» — верный признак живого — здесь и сейчас — театра. Спектакль **«Прости, душа...»**, постановленный **Иваном Стависким** в «Пушкинской школе», свел воедино Пушкина-историка и Пушкина-прозаика, **«Историю Пугачева»** и **«Капитанскую дочку»** (идея **Владимира Рецпетера**, инсценировка **Ксении Домантовской**) и стал, несомненно, главным событием фестиваля. Симбиоз получился удивительный: сочиненная история Маши Мириновой и Петра Гринева на фоне реальных исторических событий приобрела некую новую, неведомую прежде достоверность. И очень скоро зрительный зал воспринимал ее глазами участников спектакля (а в программке указаны только участники, без имен действующих лиц), словно впустивших в свои души и все ужасы бессмысленного русского бунта, и достоинство, а то и бесчестье втянутых в этот смерч реальных людей. Вот один из них читает списки повешенных в оренбургских крепос-

тях, к нему присоединяется со своим синодиком другой, за ним третий, и уже ширится, набирая силу, разноголосый хор, в котором ничего не разобрать, но — мы-то знаем! — там имена, там живые хрустят, словно попавшие в обмолот, и вопиют... Вся история сыграна истоно, страшно, самоотверженно, с неостановимым — словно рыба идет на нерест — желанием дойти до истоков любви, жестокости, предательства и той истины, за которую не жалко умереть. Неотъемлемая часть образа спектакля — его звучание. Старинные казачьи песни, вплетенные в канву сценического повествования, которые и сами по себе являют некий самобытный пласт национальной культуры, стали здесь не вставными номерами, а действующим лицом, высоким гребнем эмоциональной волны спектакля. Этакое показно-лихое отношение к «смертушке», от этого не переставшей быть смертью, стало и главной краской

Пугачева в исполнении **Павла Назова**, работы глубокой и значительной, поднятой до серьезных обобщений. Его внутренняя свобода, не сходящая с губ какая-то даже приклатненная улыбка — «все равно помирать, так уж кровушки напиться!» — и выдают горькую трагедию Пугачева как именно русскую. Это трагедия не Ричарда III, а именно Емельки, порешившего пустить кровушку по Руси, и от этого еще более страшная. Не знаю, кому что, а мне вспоминался и семнадцатый год, открывший дорогу другому террору.

«Спектакль показался мне очень достойным и спасительно пушкинским, — говорил на следующий день Валентин Курбатов. — Поверилось, что он, Пушкин, все-таки вернет нас не к эффекту, не к блеску, не к красоте умозрения, а к земному существованию. Я был счастлив за каждого из участников спектакля. Они играли бунт «бессмысленный и беспощадный», и вчера эту пушкинскую формулу я действительно увидел. Особенно когда они читают «синовики» убиенных, и ты с ужасом слушаешь... Это как в храме, когда списки об упокоении значительно длиннее тех, что о здравии: Россия незаметно умирает и пока этого не слышит. Мы к «Капитанской дочке» несколько привыкли как к истории милосердия и любви, и вдруг она в сочетании с «Историей Пугачева» обернулась своей беспощадной стороной...».

Была и другая «Капитанская дочка» — Московского театра «Галактика», поставленная

Сергеем Яшиным и сыгранная актерами Театра им. **Н.В.Гоголя**, спектакль вполне достойный, более близкий к классическому и, можно сказать, тюзовскому прочтению. Здесь, в отличие от «Ночи перед Рождеством», удалось рассмотреть и актеров, многие из которых, к зрительскому удовольствию, сработали добротно, профессионально, легко. Как тот же **Александр Бордуков** (Гринев-старший и капитан Миронов), **Владимир Прячин** (Иван Игнатич), **Андрей Зайков** (Генерал). Зрителям явно импонировали самозабвенно увлеченные своими персонажами молодые актеры **Евгения Лапина-Порватова** (Маша Миронова) и **Сергей Кемпо** (Петр Гринев). Излишне традиционным и внутренне статичным показался мне Пугачев в исполнении **Андрея Алексева**, созданный впечатлением, что о чем-то они с режиссером так и не договорились.

И — еще одно «браво!» художнику спектакля **Елене Качелавой**. Черно-белые полосы шлагбаума стали главным мотивом созданного ею художественного образа спектакля. Высокие, тоже «цвета шлагбаума», спинки стульев складывались то в крепостную стену, то в камору, в которой запер Машу Миронову злодей Швабрин, — портрет казенной России, которой всегда мало дела до отдельного человека с его болью, жадной любви и свободы.

Русский Стратфорд

Воистину, псковский фестиваль при определенном к нему отношении мог бы стать обще-

русской творческой лабораторией и культурным явлением гораздо большего масштаба. Город и край, осененный пушкинским гением, к тому располагает. Наталья Бржозовская рассказала как-то о попытке провести фестиваль в Москве, он тоже назывался Всероссийский Пушкинский: *«Несмотря на то, что программа была насыщена крупными именами, ведущими театрами и тоже собиралась творческая лаборатория, ничего подобного там не получилось. Потому что первое слово в названии фестиваля — Псковский — очень много определяет. Это место выбрано не случайно, и не случайно мы постоянно слышим от участников фестиваля, что здесь, на этой земле, присутствует особый пушкинский дух, связанный с Поэтом... И мы навсегда решили, что выносить этот фестиваль в другие места больше не будем. Мы бесконечно благодарны Пскову за то, что он смог сохранить Пушкинский театральный фестиваль».*

Но сохранять его все труднее. Не Бог весть, какие и деньги-то нужны, в масштабе страны мизерные, отдачу же от фестиваля в суммах не исчислить. В этом году из-за отсутствия средств не состоялся запланированный приезд выпускного курса **Казанского театрального института** со спектаклем «**Русалка**». Если год назад на сцене Областной филармонии прозвучала опера «**Евгений Онегин**» П.И.Чайковского в концертном исполнении солистов, хора и оркестра **Московского академического музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.**

Немировича-Данченко в постановке **Александра Тителя**, то теперь — шесть солистов (слов нет — великолепных!), концертмейстер и концертная программа, тем не менее, благодарно и восторженно встреченная псковичами и гостями фестиваля.

Другая проблема — техническое состояние псковской сцены, которое становится все более непреодолимым препятствием на пути в Псков современных спектаклей. Когда-то Олег Ефремов, не считаясь с затратами, переделал псковские декорации под

псковскую сцену и все-таки сыграл здесь **«Бориса Годунова»**, а **Евгений Колобов**, убрал часть кресел в партере, чтобы посадить оркестр и, опять же, упростив оформление, показал полную редакцию **«Евгения Онегина»**. Тогда же, выйдя на поклон, он возгласил со сцены, обращаясь неизвестно к кому: «Приведите в порядок этот замечательный театр!» Было это шесть лет назад, в год его внезапной кончины, но воз и ныне там: состояние театрального здания Пушкинского Народного дома, построенного по всероссийской

подписке 103 года назад таково, что город и область могут вот-вот лишиться театра, а Пушкинский фестиваль — своей главной сценической площадки.

Но надеждой жив человек. В эти дни в Пскове вступал в должность новый губернатор, молодой и энергичный. И мы, пусть и меньшинство, вновь надеемся, что ему, в отличие от прежнего, будут не безразличны ни театр, ни судьбы русской культуры, ни светлое имя Пушкин.

*Виктор Яковлев
Псков*

ЮБИЛЕЙ

31 марта исполнилось **45 лет** актрисе **Саратовского ТЮЗа им. Ю.П.Киселева**, заслуженной артистке РФ, Лауреату Государственной премии РФ **Елене Вовненко**.

В 1985 г. Елена окончила Саратовское театральное училище и была зачислена в ТЮЗ. Зрители сразу полюбили юную обаятельную актрису. Каждое ее появление на сцене — радость для нее самой и праздник для публики. Ее роли — целая галерея разных характеров, судеб, радуга эмоциональных красок, находок — и неизменная притягательность, покоряющая сила таланта.

Героини Е.Вовненко могут быть и лирически проникновенными, и очаровательно озорными, и сказочно-зловещими, и гротесково-характерными. И всякий раз они убедительны, потому что созданы актрисой органичной, изобретательной, со вкусом, ищущей и обретающей свои собственные интонации и акценты в работе над каждой новой ролью. С годами ее актерский дар становится все более многогранным и разносторонним. Е.Вовненко ярко раскрывает себя и в драматургии, требующей от актера психологически точного и достоверного существования, и в пьесах-представлениях, и в театральных капутниках. Среди ее ролей Купавина в «Волках и овцах», Свинья и Корова в «Очень простой истории», Марья Андреевна в «Ревизоре», Ирина в «Вечно живых», Морин в «Королеве красоты», Москалева в «Дядюшкином сне», Аманда в «Стеклянном зверинце», Она в спектакле «Стулья/Лысая певица»... За исполнение роли Филумены Мартурано в спектакле «Брак по-итальянски» (по пьесе Э. де Филиппо «Филумена Мартурано») Е.Вовненко была удостоена Государственной премии России в области литературы и искусства за 2003 г.

Дорогая Елена Витальевна! Примите самые теплые и искренние поздравления в День рождения! Пусть в этот день Ваше сердце наполнится радостью жизни! Желаем Вам успехов, крепкого здоровья, оптимизма, неиссякаемой жизненной энергии, семейного благополучия, уважения и признательности коллег. Пусть всегда будет добрым Ваш путь!

Пусть в каждом прожитом дне царят гармония и любовь! Мира и счастья Вам и Вашим близким!

Коллектив Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю.П.Киселева



Многоликость моно

В Петербурге вопреки финансовому кризису состоялся VII Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль», который проводится раз в два года. Традиционно он проходил в два этапа — петербургский и международный. Жюри первого этапа отобрало три спектакля-победителя, которые были показаны на международном этапе. Два из них были удостоены наград. Об этих спектаклях речь пойдет ниже. Удивление вызывает факт, что на второй этап не прошел моноспектакль «Мандельштам нет», представленный Авторским театром. Спектакль поставлен Олегом Дмитриевым. Актриса Малого драматического театра — Театра Европы Галина Филимонова показала классический моноспектакль, строго отвечающий всем законам жанра. Его литературной основой стали воспоминания вдовы великого поэта Н.Я.Мандельштам, сконцентрированные на сквозной теме ее воспоминаний — арестах О.Э.Мандельштама, Воронежском периоде их жизни, мученической смерти поэта. Актриса и режиссер скупыми средствами показали трагизм эпохи, когда каждую ночь происходили аресты невинных людей, в том числе и тех, кто представлял гордость и честь страны. Пророческие строки Ахматовой «Все расхищено, продано, предано...» материализовались в спектакле. Галина Филимонова, без пре-

увеличения, предстала трагической актрисой, избежав сентиментальности и слезливости. Она перевоплощается в Надежду Яковлевну Мандельштам со всеми чертами ее не легкого характера — потребностью немедленно высказать правду-матку в глаза, ироничностью, вспыльчивостью и одновременно тем незаметным, не бросающимся в глаза героизмом, который она проявила не только в страшный период гонений великого поэта, возглавляемых самим Сталиным, но и позже, когда положила всю свою жизнь, чтобы увековечить память мужа, в том числе и тем, что большинство его стихов она хранила в памяти. Страшные периоды их бездомного, голодного существования, почти мистического, нависшего подобно Дамоклову мечу страха, униженности положения поэта, которого с высочайшего изволения не печатали — все вынесла эта героическая женщина, поведав об этом в своих воспоминаниях. Кажется, что Галина Филимонова живет на сцене только сердцем, которое в любую минуту на наших глазах может остановиться. За этим стоит высокий профессионализм, точность отбора выразительных средств, о которой писал Мандельштам:

Красота — не прихоть полубога,
А точный глазомер простого
столяра.

Седая женщина со строгим лицом, ястребиным взором, от

которого никому не укрыться, живущая любовью к мужу — великому поэту. В ее героине чувствуется усталость и одновременно поразительная созидательная сила. Тяжелая походка немолодой женщины, красота и выразительность пластики рук, глаза, живущие своей отдельной жизнью. Временами она предстает героиней античной трагедии. Так могли любить Медея или Федра. В то же время она — правдивый летописец эпохи.

Перед нами проходит галерея лиц — поэтов, писателей — приспособленцев, в том числе и страдающих от собственного выбора, как Фадеев; политических деятелей от Сталина и Бухарина до исполнителей высочайшей воли. Эти образы точно вылеплены и узнаваемы. Но стержень спектакля — живая, страдающая личность Поэта, замученного, уничтоженного политическим строем.

Великое достоинство спектакля и в том, что он поставлен, когда миновало время погружения в документальные и дневниковые воспоминания. Старшее и среднее поколения знакомы с воспоминаниями Н.Я.Мандельштам, но младшее прошло мимо не только этих воспоминаний. Реакция зрителей подтверждает, насколько оказался современным этот спектакль в нашу театральную эпоху, когда даже трагедия интерпретируется иронически, зачастую — ернически.



«Мандельштама нет». Авторский Театр. СПб. Г.Филимонова. Фото Владимира Постнова

Серьезный, глубоко выстраданный создателями спектакль не вышел в финал. Почему? Скорее всего, потому, что психологизм ныне не в моде. Предпочтительнее форма. Чем более она не соответствует стилистике произведения, чем более она вычурна, тем более привлекает даже при всей своей незатейливости.

«Жадный Джамба» с подзаголовком «Варварская версия» по мотивам трагедии А.С.Пушкина «Скупой рыцарь» тому пример. Спектакль был представлен как независимый творческий проект «Русские самоцветы», объединяющий, как гласит афиша, двух молодых независимых артистов из Москвы и Санкт-Петербурга. Москву представлял режиссер Денис Ширко, культурную столицу — исполнитель моноспектакля Илья Дель.

Сценография, костюм исполнителя, аксессуары поражают пышностью, не говоря уже о видеоряде, единственная функция которого — напомнить об африканском происхождении русского поэта Пушкина. Видеокадры банальны. Показаны современные африканские племена, снятые в стиле глянцевого журнала. Звуковое оформление включает африканский барабан джамба, которым овладел актер, и попури из популярных мелодий от Бизе до современных. Грим актера сложнейший: вся цветовая гамма задействована в дикарски раскрашенном лице с одной бакенбардой. Когда так представлял незабвенный Виктор Гвоздицкий в спектакле «Пушкин и Натали» в постановке К.Линкаса, это было понятно. Спектакль разрушал все стандарты

и штампы, культивируемые в пушкинских постановках. Почему это имеет быть у Ильи Деля, сказать трудно. Публика забавляется, когда он на обриту наголо голову водружает цилиндр, чтобы произнести монолог Барона, в котором особенно акцентируется слово «бедность» за счет дважды или трижды произносимого первого слога, и это бляение очень веселит зрителей. С ведением стиха — проблемы: невнятная артикуляция, потеря ритма и музыки пушкинского стиха.

В финале актер долго носится по сцене с каким-то знаменем. Все это очень забавно и весело, большинство зрителей даже в восторге. Молодая способная критикесса сказала, что Пушкин транспонирован и донесен до современного зрителя.

Хармс сочинил замечатель-



«Жадный Джамба». Независимый творческий проект «Русские самоцветы». Москва-СПб. И.Дель

ные анекдоты о Пушкине, каким его представляли обыватели. Вероятно, к этому или подобному стремились молодые независимые артисты. Замысел понятен, однако не раскрыт и не подкреплён художественно.

Из девяти спектаклей, представленных на фестивале, четыре сопровождались уведомлением «по мотивам».

Артист балета театра «Ванемуйне» **Айвар Калласте** показал пластическую фантазматическую пантомиму «Молчание» по мотивам «Записок сумасшедшего» **Гоголя**. Режиссером, сценографом, художником по костюмам выступил хореограф **Руслан Степанов**. Сценографический образ спектакля выразителен. На выстроенных друг за другом стульях сидят чиновники в мундирах, с перьями, но без голов. Герой

существует в вакууме, сводящем его с ума. Однако пластическое решение спектакля полностью отсутствует, если не считать нескольких балетных пробежек по сцене. Иногда персонаж произносит фразы из повести Гоголя. Заданный метафорический строй быстро разрушается из-за назойливых бытовых, граничащих с голым натурализмом, подробностей. Явление героя в кокетливых трусах, выгодно подчеркивающих его балетную фигуру, переодевание в женское платье, вероятно, означающее, что его бедное сознание идентифицирует героя с его возлюбленной, прятанье любовных писем за пазуху, создающее что-то похожее на женскую грудь, — все эти формальные ухищрения далеки от философской повести Гоголя. Спектакль воспри-

нимается не более чем как проба пера, попытка расширить границы жанра.

Московский актер **Саид Багов** представил независимый проект по мотивам произведений **Д.Хармса «Аугенапфель»**, выступив автором оригинального текста и режиссером. Жанр спектакля определен как чудо в одном действии. Не приходится спорить, что Багов — одаренный, опытный актер, личность которого притягивает и вызывает интерес. Однако соединение текстов Хармса с его собственными, представляющими вехи биографии актера, не пошли на пользу спектаклю. Тексты Багова проигрывают блистательной прозе Хармса, утяжеляют действие и разрушают стилистику спектакля. Не происходит ни идентификации с Хармсом, ни самовыражения творчес-



«Фро». СПб. О.Белинская

кой природы. Трагический абсурд Хармса разрушается не только текстами автора, но и амикошонством исполнителя. В спектакле звучат записи великих певцов, с которыми героиня, подобно Хлестакову с Пушкиным, на дружеской ноге. С капризными интонациями героиня обращается к звучащему голосу: «Пой, Надя!» или «Пой, Тито». Имеются в виду Надежда Обухова, Тито Гобби и так далее. Прием известный, давно апробированный, но идущий вразрез с текстами Хармса, излагающего «странную историю моей жизни». Если бы Саид Багов ограничился самовыражением только через прозу Хармса, мог бы получиться спектакль в эстетике театра абсурда.

Моноспектакль «Фро» по мотивам одноименного рассказа А.Платонова стал лауреатом

фестиваля, заняв третье место. Его играет актриса Экспериментальной сцены под руководством А.Праудина **Ольга Белинская**. Режиссер — **Татьяна Артимович** (Беларусь).

Актриса обладает незаурядной внешностью: внимание публики она завоевывает с первой минуты появления на сцене. Ее иконописный лик, тонкий лиризм, вдохновенность всего облика берут в плен. Однако скоро наступает разочарование, причина которого в огрублении романтической прозы Платонова, в этом рассказе близкой к прозе Бунина. Фро — самая женственная героиня советской литературы. Рассказ — своего рода любовная исповедь, переходящая в экстаз, и Ольга Белинская могла бы это воплотить. Но нерв истории Платонова потерян. Сцену загромождают самовар, таз, аба-

журы, среди которых существует героиня. Множество бытовых подробностей, как, например, мытье головы, переодевания, придуманные лишние сцены идут вразрез с лирической прозой Платонова, меняя ее акценты, в том числе и использование фрагментов оперы Г.Перселла «Дидона и Эней», в основу которой положена история из «Энеиды» Вергилия. Как известно, Дидона покончила с собой, взойдя на костер и спалив Карфаген, поскольку Эней покинул ее навсегда. Федор уехал на Дальний Восток, но он определенно вернется, поскольку любит Фро. Музыка Перселла потрясает, но такое несоответствие известного сюжета с идеей рассказа не идет на пользу спектаклю.

Талант, искренность актрисы не могут не вызвать отклика,



«ЭЭГ». Театр «Квартет». Македония. Г.Йолевски

но если бы режиссер больше доверяла Платонову, спектакль бы зазвучал в полную силу.

Фестиваль вывел одну из важных проблем нашего искусства — явление «по мотивам». Прием не нов и во многом удобен, честно предупреждая об определенной деконструкции первоисточника. Но с автором считаться необходимо, не обедняя его мысли и не искажая стилия. Безусловная удача в таком подходе к интерпретации — фильм Киры Муратовой «Чеховские мотивы».

Остальные участники фестиваля представили версии оригинальных текстов.

Моносpectакль актрисы Нижегородского академического театра драмы им. Е.Евстигнеева **Тамары Кирилловой «Васса Железнова. Третий вариант»** включает все монологи и

часть диалогов, переделанных в монологи, из обоих вариантов пьесы М.Горького. Режиссер **Владимир Кулагин** зарекомендовал себя на многих международных фестивалях как интересный постановщик моносpectаклей. Эта работа — дебют Тамары Кирилловой в этом жанре. К сожалению, талантливой актрисе не удалось создать целостного образа Вассы. Режиссер и актриса подошли формально к тексту, соединив эпизоды биографии Вассы. В спектакле нет сквозного действия. Незаурядная личность, каковой является героиня Горького, растворилась в житейских историях.

Специального приза президента Международной ассоциации моносpectаклей был удостоен **Георги Йолевски (театр «Квартет»**, Скопье, Македония). Он показал спектакль

«ЭЭГ — Электроэнцефалограмма» по произведениям **А.Камю, Й.Плевнеша, С.Беккета, У.Шекспира, Г.Бюхнера, Х.Мюллера, Р.Крле, Г.Йолевского**. Он же автор композиции и режиссер.

Сценография **Яны Якимовски** раскрывает замысел спектакля, подчеркивая его основную идею. На сцене голое дерево, на ветвях которого висят странные на первый взгляд предметы. По мере развития действия становится очевидным, что это дерево находится на дороге, по которой шагают персонажи «В ожидании Годо» Беккета. Висящие на нем предметы — знаковые соответствия другим пьесам и их персонажам — Гамлету, Капитану из драмы «Войцек», Калигуле и другим. Видеоряд использован осмысленно: актер отдает свое сердце, питает собствен-



«Кыся». Камерный театр. Вологда. В.Чубенко

ной кровью своих героев, и на экране проецируется его творческая жизнь, его роли, то есть его электроэнцефалограмма. Георги Йолевики убедителен в трагических и комических персонажах, раскрывая суть актерской профессии, неотделимой от его жизни.

Актриса государственной филармонии СПб для детей и юношества удостоена специального приза жюри за моноспектакль «**Кинфия**» по поэме **Елены Шварц**. Режиссер **Юрий Томошевский**, много лет посвятивший жанру моноспектакля, внес большой вклад в развитие этого жанра. Изысканная стилизованная поэма **Елены Шварц** написана от лица римской поэтессы I века до н.э., золотого века **Августа**, возлюбленной поэта **Проперция** и героини его элегии. Ее стихи не дошли до

наших дней, но остались бессмертные строки **Проперция**: Сколько лет я терпел холодность твою безрасудно

И без упрека сносил рабство свое и тебя!

В лице **Татьяны Морозовой** поэма нашла идеальное воплощение: форма и содержание счастливо совпали. Пластика героини досконально продумана балетмейстером **Марией Большаковой**, чему способствует пурпурного цвета струящийся костюм, придуманный **Екатериной Шапкайц**. Актриса очень пластична и музыкальна. Изломанные линии движений, грациозность, капризность интонаций и при этом подлинный темперамент создают образ не женщины, прославившейся дурным нравом, но неудовлетворенной личности, чей мир — вселенная, чья жизнь посвящена

творчеству. Но до этого никому нет дела. Это второй, тайный смысл поэмы **Елены Шварц**, который поняли, прочувствовали и воплотили режиссер и актриса. Не будь **Юрий Томошевский** членом жюри, **Татьяна Морозова** стала бы лауреатом фестиваля. Но этика превыше всего, а специальный приз жюри — это признание профессионалов, что немаловажно.

Второй премии удостоился **Сергей Москаленко** (Харьковский театр «P. S S». Украина) с моноспектаклем «**Ну, наконец**» **П.Туррини** с подзаголовком «Трагедия «Я». Режиссер **Степан Пасичник** и художник **Ярослав Маслов** проявили подлинное единомыслие. Художник создал выразительный вещный, предметный мир, позволяющий актеру свободно существовать в этом

пространстве, используя предметы и по их назначению, и как символы. Так в финале из старого ящика он вытаскивает свои детские игрушки, и это настоящие игрушки, которые с незапамятных времен лежали в ящике, потому что их забыли выбросить. Или давно забытый и по случайности не выброшенный фотоальбом. Таких находок в манере гиперреализма в спектакле достаточно. Они создают атмосферу, контрастируя с модным дорогим костюмом героя, со всем его обликом хорошо обеспеченного человека, дом которого убирается прислугой, которой велено избавиться от старого хлама.

Пьеса Туррини — об условиях человеческого существования, о проблеме выбора. В какой-то момент герой решил покончить счеты с жизнью, перед этим поведав себе и нам историю своей жизни. Это ситуация романа Сартра «Тошнота», в котором интеллектuala осознал всю тщету и бессмысленность своего существования. Однако персонаж Туррини в отличие от героя Сартра далеко не философ, хотя так же озабочен экзистенциальными проблемами. Его одолевает тошнота, вызванная осознанием неправдности собственной жизни.

Сергей Москаленко создает противоречивый образ преуспевающего журналиста, зашедшего в тупик, из которого нет иного выхода, кроме самоубийства. Актер подробно проживает жизнь своего героя, сливается с ним, превращаясь в его alter ego. Сначала создается впечатление, что это

исповедь негодя. Постепенно становится понятно, что это ситуация другого произведения Сартра — «За закрытыми дверями» с окончательным приговором: «Ад — это другие». Ни его служебные успехи, ни контакты с другими людьми не могут удовлетворить героя. Актер раскрывает его душевную эволюцию, постепенно раскрывая его «я». И если в начале спектакля он являлся образцом душевного здоровья, то по мере развития внутреннего действия становилось понятно, как он одинок, неприкаян и несчастлив. Его мучительный рассказ постоянно прерывается счетом, ибо он принял решение покончить с собой выстрелом из револьвера, досчитав до тысячи. Но прежде прозвучит самое горькое воспоминание: ему попадает фотография человека, присутствие которого ему было необходимо всегда, но этого не случилось. Это самый пронзительный момент спектакля, особенно контрастирующий с сухим счетом. Это воспоминание возникает на числе 980, и доселе казавшийся мертвецом герою оживает. Но вот произнесено «тысяча», раздается сухой щелчок. На полу мертвец, в кресле — кукла, муляж, которым и оставался человек на протяжении своей жизни. Вместе с актером мы прожили последние полтора часа его земного существования, закончившегося беспощадным судом над самим собой. Сценическое время слилось с реальным. Болевые точки жизни героя стали нашей болью, высветив наши постыдные тайны.

Первую премию жюри единогласно присудило **Всеволоду Чубенко**, актеру Камерного драматического театра (Вологда) за спектакль «**Кыся**», авторскую версию театра по роману **В.Куннина** с подзаголовком «Бестиарий нашего времени» (режиссер **Яков Рубин**). По сравнению с романом инсценировка в литературном отношении выигрывает. Ее единственный герой, умнейший кот Кыся, хоть и относит себя к беспородным котам, но в нем чувствуется родство с котом Мурром из романа Э.Т.А.Гофмана, многие житейские воззрения которого разделяет и Кыся. Конечно, Мурр — ученейший кот, склонный к литературному творчеству. Но хозяева Мурра и Кыси — люди творческие. Да, Иоганнес Крейслер — великий непризнанный композитор, а Шура, хозяин Кыси, — журналист. Правда, Мурр живет головой, Кыся — сердцем, и спектакль убеждает в том, что у Кыси — сердце, способное вместить если не весь мир, то всех обездоленных, встречающихся на его пути.

Яков Рубин выступил режиссером и сценографом спектакля. Оформление крайне просто и остроумно. Кыся повествует о своих похождениях, лежа или полулежа в гамаке. Он почти все время находится в дороге. Мерное покачивание в гамаке уютно располагает зрителя в нем Кыси контрастирует с его многочисленными приключениями, в которых он всегда становится на сторону обиженных и всегда побеждает. Всеволод Чубенко создает

многогранный характер, используя эксцентрики, местами откровенную клоунаду, гротеск, но основная краска его актерской палитры — лиризм, временами шемящий, настолько его герой умеет сострадать всему живому, будь то животные или люди. Актер может оправдать и ненормативную лексику, не часто, но встречающуюся в тексте, настолько это звучит смешно и

весело. Героические деяния кота, олицетворяющего настоящего мужчину, рассказанные не без доли хвастовства, рожают оптимизм и веру в то, что не перевелись еще на Руси богатыри телом и духом. Умный и веселый спектакль — не частое явление на современной сцене, тем более что этому спектаклю присуща яркая, почти карнавальная театральность вопреки скромности

сценического оформления.

Таковы некоторые итоги VII Международного фестиваля «Монокль», проходившего в Петербурге. Как и всегда, фестиваль проводил Балтийский Международный Фестивальный Центр и Театр-фестиваль «Балтийский дом».

*Галина Коваленко
Санкт-Петербург*

*Фото предоставлены
пресс-центром фестиваля*

ЮБИЛЕЙ

22 декабря 1928 года принято считать точкой отсчета в истории **Государственного русского драматического театра** — первого профессионального театра в Республике Бурятия. В этот знаменательный день в Улан-Удэ (тогда в Верхнеудинске) спектаклем «Человек с портфелем» А.Файко открыл свой зимний сезон театр с необычным даже по тем временам названием Московский передвижной оргтеатр.

Появлению первого театра предшествовал длительный процесс формирования культурной среды, театральной культуры. Большую роль в этом сыграли ссыльные декабристы, ставшие проводниками просвещения и русской культуры. Особенно значителен вклад Николая Александровича Бестужева, имя которого носит Русский театр с 1991 года. Юбилейный сезон театра проходит под знаком, без преувеличения сказать, великого события. Осенью 2009 года коллектив войдет в новое только что возведенное здание своего театра! Этого момента коллектив ждал 37 лет, со дня пожара, уничтожившего сценическую часть театра. Итак, новое креативно-технологичное здание в стиле «сибирское барокко» в скором времени распахнет свои двери для горожан и гостей столицы.

Архитекторы при проектировании учли все пожелания труппы, режиссера, дирекции театра и, конечно же, имеющийся опыт российских и западных театров.

Большая сцена поразит размахом, она сможет вращаться по нескольким траекториям, максимально оживляя постановку. Полный хайтек! Высота до колосников — 20 метров, практически с семиэтажный дом. Слева и справа площадки размещены огромные карманы для декораций. Подмостки будут оснащены поворотным кругом с кольцом, провалами, подъемно-опускными механизмами. По задумке режиссера, к примеру, любой сказочный персонаж сможет пролететь над зрительным залом. Для цветового решения интерьера были подобраны три оттенка: беж, светло-коралловый, голубовато-стальной. Кроме того, «делать» интерьер будет фактура венецианской штукатурки. Прилегающую к театру территорию украсят газоны и фонтан.

22 декабря, в день 80-летия театра, на парадной лестнице будущего театра актеры разыграли интермедию в костюмах эпохи Николая Бестужева. А затем в зрительном зале изумленные и до слез растроганные от увиденного бестужевцы рукоплескали строителям. Стоя. Так символично в день своего рождения театр внимал первым в новом здании аплодисментам.

Лилия Маркина, Улан-Удэ



Директор театра П. Степанов

«Служенье муз не терпит суеты!..»

В конце марта в рамках проекта СТД «**Петербург-Москва-Питер**» в столице завершились гастроли **Санкт-Петербургского Молодежного театра на Фонтанке**. На них были представлены шесть работ: «**Касатка**» **А.Н.Толстого**, «**Крики из Одессы**» («**Закат**») **И.Бабеля**, «**Жаворонок**» **Ж.Ануя**, «**Любовные кружева**» («**Женитьба Белугина**») **А.Островского** и **Н.Соловьева**, «**Пять вечеров**» **А.Володина**, «**Три сестры**» **А.Чехова**. К сожалению, я не успел посмотреть «Касатку» и «Жаворонка». Но и те спектакли, которые мне посчастливилось увидеть, позволили убедиться в том, что слухи о скорой смерти самого института театра значительно преувеличены.

С некоторых пор принято восхищаться всем, что приезжает в Первопрестольную с берегов Невы. Но что сказать, если в нынешнем сезоне следом за Львом Содиным Москву покорили спектакли **Семена Спивака**? Попытаюсь разобраться, что же там, в Северной столице, в конце концов, происходит? Да, конечно, к сожалению ушли из жизни **Леонид Вивьен**, **Николай Акимов**, **Георгий Товстоногов**, **Зиновий Короводский**, **Рубен Агамирян**, **Игорь Владимиров**, в течение нескольких послевоенных десятилетий определявшие судьбу драматических сцен Ленинграда. Но их усилия,

как выясняется, не канули в Лету. Так или иначе они продолжены в работах режиссеров, которые вовсе не стремятся подражать своим предшественникам, но выстраивают собственные театры, что стали теперь своеобразным знаменем времени.

Разговор о Молодежном театре на Фонтанке я хотел бы начать с... буклета. Он был выпущен 4 года тому, к 25-летию театра. Кто-то, возможно, обратил внимание на работу дизайнера **Елены Смирновой**, кто-то на фотографии **Владимира Постного**, **Михаила Манина**, **Юрия Богатырева**. Я же обрадовался благодарной памяти тех, кто определял само содержание издания, где никто не забыт — ни **Владимир Малышицкий**, создатель театра, его первый главный режиссер, ни **Ефим Падве**, сменивший Малышицкого на этом посту. Мне кажется, именно здесь проявились основные черты характера **Семена Спивака**, нынешнего руководителя театра, его человеческая сущность, не предполагающая суеты сует, сосредоточенная исключительно на творчестве, ибо, как заметил однажды классик, «служенье муз не терпит суеты...». Казалось бы, деталь, мелочь, но она дорого стоит и говорит о многом...

У спектаклей **С.Спивака** при всей их несхожести есть, конечно, общие черты. Первое, что бросается в глаза, взаимо-

отношения режиссера с авторами, будь то **Бабель**, **Островский** с **Соловьевым**, **Володин** или **Чехов**! **Спивак** ставит их пьесы так, словно бы до него к ним никто не обращался, смело меняя названия, переставляя реплики, а иногда и целые сцены; придумывая новых действующих лиц или, напротив, устрояя тех, что были заявлены авторами. Режиссер явно не испытывает особого пиетета к драматургу, полагая, что автор предлагает лишь канву, по которой режиссер вправе вышивать любые узоры. Некоторые его придумки остались для меня шарадами, загадками. Как, например, фигуры железнодорожников в «Трех сестрах». Ну, к чему это? И причем здесь рельсы? И стрелочник?..

Всякий раз, когда возникают подобные вопросы, невольно испытываешь чувство неловкости и досады: может быть, ты сам до того безнадежно постарел, что ничего уже не в состоянии понять? Но нельзя исключить и другое: нет ли в этом неглиже с отвагой мальчишеского стремления во что бы то ни стало эпатировать публику! Говорю об этом в принципе, а не только в связи с конкретным случаем...

Однако многие придумки режиссера выглядят талантливыми подсказками актерам, которые с удовольствием ими пользуются. Например, все детали взаимоотношений **Соленого** с **Тузенбахом**. Актеры **Роман Нечаев** и **Александр Строев** ведут себя в этих образах, словно заигравшиеся дети, не подозревающие, чем та-



«Три сестры». Фото Виктора Сенцова



«Три сестры». Тузенбах — А.Стров, Ирина — А.Геллер



«Три сестры». Вершинани – В.Кухарешин, Ольга – Е.Унтилова

Наташа – Р.Щукина, Андрей – Л.Осокин



«Три сестры». Фото Виктора Сенцова

кая игра может закончиться. Как эффектно выглядят победительный уход Маши с Вершининым в третьем чеховском акте! Нам несколько раз дают понять, что с самого начала они стремятся друг к другу, что героически преодолевают этот соблазн или греховное притяжение. Тем драматичнее выглядят их расставание в финале.

Режиссер, словно следуя совету К.С.Станиславского, предлагает почти каждому исполнителю все внимание сосредоточить на одном, максимум двух эпизодах. Так, к примеру, для Ирины он выбирает последнюю сцену с Тузенбахом и известие о его гибели. Анна Геллер успевает за эти мгновения подать заявку на весь мировой трагический репертуар. А чего стоит сцена на грани безумия у Ольги — **Екатерины Угитловой** в конце третьего чеховского акта, неожиданно дополненная ее — Ольги! — прощанием с Вершининым в четвертом действии?! Или поведение няни Анфисы во время пожара. **Наталья Дмитриева** бесстрашно играет древнюю старуху, справедливо, видимо, полагая, что не справиться с такой ролью в ее возрасте не такая уж и беда, тем более, что она отлично с ней справляется. Впрочем, добрые слова можно сказать почти обо всех актерах, в том числе и занятых в ролях второстепенных, как например, о **Сергее Гавличе** — Ферапонте, **Александре Куликове** — Федотике или **Романе Рольбине** — Родэ.

По понятным причинам осо-

бый интерес вызвали «**Пять вечеров**» **Александра Володина**. Всего полвека тому пьеса эта почти одновременно появилась в Москве, в «Современнике», и в Ленинграде, в БДТ. Мне тогда больше понравился спектакль, поставленный Г.А.Товстоноговым. До сих пор помню работы Зинаиды Шарко, Ефима Копеляна, Людмилы Макаровой, Кирилла Лаврова. Судьба спектаклей и пьесы складывалась непросто: еще жива была в памяти статья Анатолия Сафронова «Во сне и наяву», посвященная первой пьесе Володина «Фабричная девчонка», скорее напоминавшая политический донос. Во всяком случае в Москву «Пять вечеров» из Ленинграда привезти так тогда и не разрешили.

Семен Спивак бережно сохраняет место и время действия. Вместе с режиссером **Ириной Зубжицкой** и сценаристом **Николаем Слободяником** они следят за тем, чтобы с помощью деталей воссоздать обстановку 50-х годов. Отсюда и линзы для телевизора, и авоськи, и патефон, и чайник, и чемодан, и кровати с металлической спинкой, и костюмы.

Режиссеры стремятся к тому, чтобы актеры чувствовали себя абсолютно естественно в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Впрочем, это им подсказывает и автор. В его сочинении нет патетических монологов. Пьеса напоминает личный дневник, вовсе не предназначенный для посторонних глаз. Писатель в конце жизни не раз признавался

в том, что образ Ильина во многом близок ему самому, что некоторые описанные в пьесе события происходили с ним в реальной жизни. Те, кто хорошо знал Сашу Володина, понимали, что это вовсе не бравада, не пустые слова...

Спектакль С.Спивака выдержан в единой цветовой гамме, лишенной ярких красок, будто мы смотрим старое черно-белое кино. Центр тяжести перенесен на плечи актеров и тогда, когда они ведут дуэтные сцены, и когда по воле режиссера поют и танцуют у самой рампы. **Регина Щукина**, исполнительница роли Тамары, временами до удивления напоминала Зинаиду Шарко, которую по понятным причинам она видеть в «Пяти вечерах» не могла. Резкие переходы из одного состояния в другое, конечно, прописаны в самой пьесе. Но все остальное, разумеется, дело актрисы. (Замечу в скобках, что я видел Щукину еще в трех других ролях — Нехамы в «Криках из Одессы», Настасьи Петровны в «Любовных кружевах» и Наташи в «Трех сестрах». И всюду актриса являла завидную способность к подобным резким перепадам настроения — от трогательной ласковости, почти нежности, связанной с заботой о ближнем, до безудержной агрессивности, граничащей со скандалом и хамством.)

Что же касается **Леонида Осокина**, то его Ильин отличается той неброскостью, которая и привлекает к нему женщин, в том числе, и Тамару. По сути своей они скорее антипо-



«Пять вечеров»

ды, но может быть именно это-то и притягивает их друг к другу? (Еще я видел Осокина в ролях двух Андреев — Прозорова и Белугина. Актера отличают завидные внешние данные, умение не только выразительно говорить, но слушать партнеров. А уж какой мощный слом неожиданно претерпевает его Андрей Прозоров в последней беседе с Чебутыкиным, когда с болью откровенно признается в своем разочаровании...)

В «Пяти вечерах» есть еще одна актерская удача — у **Ольги Медвич**. В стремлении ее Кати к полной самостоятельности угадывается биография девочки, опаленной войной и блокадой. Она тянется к людям, которые кажутся ей достойными. Но при этом сохраняет собственное достоинство и может любого вовремя поставить на место.

Актерские удачи есть и в «**Любновых кружевах**». Кроме тех, о ком уже шла речь, назову **Анну Геллер** — Елену, **Ольгу Феофанову** — Нину Александровну и особенно **Андрея Кузнецова** — Николая Агишина. В спектакле много музыки. Впрочем, музыки много и в других спектаклях. Она является неотъемлемой составляющей режиссерского почерка С.Спивака. Включение любых музыкальных произведений не воспринимается здесь как вставной номер, а вытекает из самой драматургии, будь то романс или танец — все равно!

В этом отношении особенно показательны «**Крики из Одессы**». Я видел пьесу И.Бабеля в нескольких театрах, в постановках замечательных режиссеров, и всюду спектакли имели успех. Но меня не покидало ощущение, что все-

таки пьеса, видимо, осталась в том времени, когда была написана. Что у нее нет точек пересечения с нашими днями.

Но на спектакле С.Спивака неожиданно выяснилось, что я глубоко заблуждался. Что пьеса эта абсолютно сегодняшняя, а не только историко-этнографическая. Что речь в ней идет о столкновении имущественных интересов внутри одной семьи, которые не представляет особого труда распространить на подобные столкновения в обществе. И не только о них.

В программке театр подсказывает: «Жанр спектакля можно определить как музыкальную притчу. Мы сознательно убрали все этнографические акценты для того, чтобы стал более понятен глубинный человеческий смысл пьесы. Наступает такой мо-



«Любовные кружева». Белугин — Л.Осокин, Елена — А.Геллер

мент в жизни, когда ты уже достиг вершины и должен спуститься вниз, но тебе безумно хочется задержаться на этой самой вершине! Вдумайтесь, какая драма — человек не слышит течения природы и пытается закат своей жизни превратить в рассвет. А все, что ему нужно, — понять и смириться...»

Признаюсь, я давно не видел спектакля, в котором все актеры работали бы с такой самоотдачей. Заранее зная сюжет, казалось бы, можно было спокойно наблюдать за его развитием. Но в том-то и дело, что исполнители вели се-

бя так, будто они понятия не имеют, что произойдет в следующую минуту. Будто это не Бабель сочинил пьесу и Спивак ее поставил, а они сами сейчас на ходу все придумывают и переживают: может быть, мы просто наблюдаем реальные сцены из жизни?..

Учитывая, что труппа в Молодежном театре относительно небольшая, а ролей в «Криках из Одессы» много, некоторым актерам достались по две, а то и по три роли. И хотя я зритель вроде бы опытный, мне пришлось после окончания представления уточнять, действительно ли

Роман Нечаев играл Боярского, Фомина и Цвикака — до того актер искусно перевоплощался (и не один раз!). Я уже не говорю о большой удаче **Романа Агеева** — Менделе Крике, заявившем о себе как о серьезном трагическом актере. В его медвежьей неторопливости угадывается огромная сила и уверенность в том, что ему все дозволено. Здесь на память неожиданно приходят образы Лира и Маттиаса Клаузена. Серьезным противником Менделя оказывается его старший сын Бенья, которому удастся скрутить отца в бараний рог и прибрать к рукам все хозяйство. Алексей Одинг внешне вовсе не выглядит бандитом с большой дороги. Тем страшнее он смотрится на близком расстоянии...

Спектакль так устроен, что успех его в равной мере зависит не только от исполнительских главных ролей, но и от каждого, кто хоть на минуту выходит на сцену. Не зря же по ходу действия зал неоднократно взрывается овациями, а по окончании представления до того неистовствует, что актерам приходится исполнить на «бис» вариации финала, в чем, конечно, «повинен» балетмейстер **Сергей Грицай**.

Гастроли окончены, но жизнь продолжается. Спасибо вам, кто их устроил. Но главная благодарность, разумеется, обращена самому Молодежному театру на Фонтанке, вселившему надежду и снова подтвердившему, что земля все-таки вернется!

Борис Полюровский

О временах и нравах



«Гамлет датский». Фото Вадима Лапина

Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в новом сезоне предложил вниманию слушателей две новые оперные постановки, каждая из которых по-своему раскрывает литературные сюжеты английских авторов, повествующих о далеких временах и нравах: источником одной послужил «Гамлет» У.Шекспира, основой либретто другой является роман Вальтера Скотта о трагической любви «Ламмермурская невеста». И если последний еще в 1835 году стал сюжетной канвой популярного оперного шедевра

Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур», география постановок которого охватывает чуть ли ни весь мировой оперный мир, то музыкальная трактовка первого представляет собой весьма любопытный эксперимент современных российских авторов, а его постановочная версия в театре стала мировой премьерой. «Иметь или быть? – Вопросец-то непрост... Особенно когда тебя имеют», – такую метаморфозу сотворило наше неромантическое время с гамлетовской риторикой. Еще в конце прошлого десятилетия она обнаружилась в гротескной пародии екатеринбург-

ского драматурга и рок-поэта Аркадия Застыреца на бессмертного шекспировского «Гамлета», а затем в эпатажной опере модного композитора Владимира Кобекина на ее текст. И уже в наши дни вывести сие эксцентричное сочинение на экспериментальную площадку Камерной сцены Театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко «замахнулся» его любящий рисковать худрук Александр Титель. Оперный спектакль с иронизирующим названием «Гамлет датский, или Российская комедия» не только перевернул сам шедевр-первоисточник с ног на

голову, обратив трагедию в комедию-фарс, а вопросы бытия в вопросы бесшабашного быта. Он перевернул классические представления о жанре оперы, представив зрителю-слушателю новый тип «музыкальной драмы», где важен, выражаясь современным языком, драйв и беззаботный эпатаж, шокирующий почтенную оперную публику неприкрытыми натуралистическими подробностями окружающей нас жизни. Сюжетная параллель с первоисточником оказалась перечеркнутой перпендикуляром исторических стереотипов. Кобекинско-тителевский «Гамлет» сразил наповал своим дворовым сленгом, обильно слобрив нецензурщиной высокий слог шекспировского драматического героя. Хотя исследователи и утверждают, что подлинный текст Шекспира был не так уж невинен, хотя многие режиссеры и пытались сделать его философское содержание менее скучным для восприятия, представляя акценты авторской трагедии, но «спряжение» «Гамлета» Застырецем-Кобекиным-Тителем оказалось вне конкуренции: современная «пристройка» к классическому сюжету развернула эстетику шекспировского творения на 180 градусов, обратив прекрасное в безобразное. На этом обращении, собственно, зиждется все шокирующее-смешное в этой постановке. Сам главный герой, как и его отец-Призрак, — бурятской наружности, его внутренняя драма не так уж важна здесь, он вполне по-современному размышляет о возможности



«Гамлет датский». Гамлет — Ч.Аюшев. Фото Вадима Лапина

«повеситься в сортире». Автор текста вообще заявляет об отсутствии в его «эксцентрической комедии» какой-либо идейной оси и смыслового центра. Интерполированный текст шекспировского «Гамлета» поется развязной грязной дворовой ватагой молодых и немолодых героев спектакля, носящих имена известной трагедии, а его своеобразная эстетика отражается в изобретательно-придуманной режиссером комедии положений, где пластика движений и мизансцен по-своему воспроизводит пластику текста и музыки. Между тем, музыка этой оперы гиперчувствительна к

тексту комедии Застыреца. Недавно отмеченный «Золотой Маской», Кобекин весьма талантливо проинтонировал каждый ее слог, а стилистические наслоения текста воспроизвел в ярком и ритмичном, мажорном музыкальном миксе, интегрировавшем самые неожиданные жанрово-стилистические сопоставления: здесь вам и реминисценции из классического балета (пародия на который не упустил и режиссер), и «Очи черные» (под которые Офелия весело сходит с ума), и «Когда мы были молодые» (под которую Могильщик — он же Полоний в первом акте — чистит клад-

бише), и много чего еще можно расслышать, если прислушаться... Не менее талантливо — задорно и профессионально — ведет музыкальную часть спектакля дирижер-постановщик **Феликс Коробов**, вышедший к пульту в небрежно-ироничном голубом шарфе. С энтузиазмом и хорошим качеством исполнения включаются в действие артисты: **Чингиз Аюшев** (Гамлет), **Лариса Андреева** (Офелия), **Дмитрий Кондраков** (Клавдий), **Роман Ульбин** (Полоний), **Ирина Ващенко** (Терзуда), **Антон Иванов** (Лаэрт).

«Ves mir — teatr» — игриво качаясь, напоминает выгравированный медный круг — центральная деталь сценографии (автор ее — **Эрнст Гейдебрехт**). «Весь мир — дурдом», — кривым эхом отзываются артисты, по-бомжачьи кувыркающиеся в непривлекательных остатках клавишевого пира в первом акте и разгуливающие во фраках и простынях вокруг клистеров во втором. Самые невообразимые режиссерские выдумки исторгаются на сцену с той же частотой, с которой еще одна центральная деталь сценографии — подвешенная над игровым пространством медная каминная труба — выбрасывает из себя в разных направлениях то «снежные» конфетти, то дым... И, глядя на столь выразительно «безобразное» происходящее, зрители, рассеявшиеся вокруг черного квадрата сцены, сами начинают чувствовать себя частью этого «дурдома», в котором внешнее веселье тесно слито с тошнотворностью реалий. Многие не выдерживают и поки-

дают зал уже в середине первого акта, но самые стойкие (и их большинство) бурно бравируют, отдавая должное профессионализму артистов и постановщиков. Потому что качество спектакля заслуживает самых превосходных отзывов: эстетика безобразного воплощена в нем столь органично, что компоненты его практически неразделимы. «Покажите мне «Гамлета», и я скажу, какое время на дворе. И наоборот», — говорит Александр Титель, вынесший на сцену обостренное чувство нашего времени во всей его абсурдной полноте. И здесь уж от себя не убежишь: живем мы с вами в этом абсурде, и это правда. Так уж трансформировался наш мир со времен Шекспира...

Однако ходить или не ходить на нового «Гамлета»? А вот этот вопрос уже каждый решает для себя сам. Тем, кто привык в театре искать отдохновения от жесткой правды современной жизни, — вряд ли стоит, а тем, кто не боится смотреть ей в лицо, — почему бы нет... Впечатление получите самое острое.

А вот вторая премьера сезона театра, прошедшая на главной сцене Большого зала, — одно из лучших творений **Гаэтано Доницетти** опера «**Лючия ди Ламмермур**» — как раз, наоборот, привлечет всех любителей-меломанов, чья душа рвется к высокому и красивому. Мажорно и оттого еще более возвышенно повествующая о трагической любви в романтической манере, эта опе-

ра, полная дивных лирических интонаций и изяшных фиоритур, по праву считается шедевром оперного бельканто. Несмотря на огромную ее популярность в мире, не каждый театр рискует ставить это сочинение. Известная своей феерической сложностью для исполнения, «Лючия» обязывает к сложнейшему искусству владения бельканто и обычно ставится в расчете на исполнителей главных партий. Всего лишь месяц назад в Мариинском театре Санкт-Петербурга в роли Лючии ди Ламмермур блистала оперная дива Анна Нетребко. И вот Театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в февральских премьерных спектаклях представил в главной роли знаменитую приму театра **Хиблу Герзмаву**. Ее исполнение в блистательном и уже привычном дуэте с одним из ведущих артистов **Алексеем Долговым**, спевшим здесь партию возлюбленного Лючии Эдгардо Равенсвуда, — это то, ради чего стоит сходить на спектакль. Замечательный дар певицы наполнять каждый нюанс вокальной интонации тончайшим душевным движением в сочетании с непринужденным и почти безукоризненным исполнением сложнейших фиоритур в этой опере послужили великолепной основой для создания очень теплого и трепетного образа главной героини. Влюбленно-взволнованный Эдгардо, одухотворенно и эмоционально исполненный стремительным тенором Алексея Долгова, составил сюжетно отчаянный и музыкально красивый ан-



«Лючия ди Ламмермур». Лючия — Х.Герзмава, Эдгардо — А.Долгов. Фото Олега Черноуса

самбль с главной исполнительницей. Свидетельство тому — без устали бравировавший их дуэтам и соло переполненный зал. Прочие исполнители ролей тоже не подвели: обаятельно-обходительным басом обворожил **Дмитрий Ульянов** в роли наставника Лючии Раймондо Бидебенда, волевым и благородным баритоном исполнил **Дмитрий Зуев** лорда Энрико Астона, спокойным, выдержанным меццо спела **Вероника Вякина** подругу Лючии Алису. Как всегда, хороши были хор (хормейстер **Станислав Лыков**) и оркестр, легко и непринужденно несущий по волнам романтических мелодий и настроений (дирижер и музыкальный руководитель постановки

Вольф Горелик), вот только соединить их в стройную музыкальную архитектуру не удалось — ансамблевые трудности партитуры оперы оказались пока далеко не везде преодолимы для ее исполнителей. В то время как музыка повествует о романтике несбыточной любви, бурных возвышенных чувствах и роковых обстоятельствах, мешающих соединению влюбленных, события «Лючии ди Ламмермур» отсылают зрителя в Шотландию XVI века, где в одном из старых замков, отвоєванных старинным родом Астонов у старинного рода Равенсудов, и разворачивается трагическая любовная история Лючии — сестры завоевателя Равенсуда и Эд-

гардо — потомка его врагов. Их взаимная тайная клятва пред небесами вопреки коварным силам позволяет им соединиться — но, увы, не на земле...

Постановщики «Лючии» — дебютировавший в опере известный драматический режиссер **Адольф Шапиро**, латвийские художники **Андрис Фрейбергс** (сценография) и **Катрина Нейбурга** (видеоарт), **Елена Степанова** (костюмы), **Глеб Фильштинский** (свет) — решили сценическое пространство спектакля, следуя символической живописной эстетике, отсылающей к стилистике обозначенной в сюжете эпохи. В организованных средствами минимализма декорациях при помощи эф-



Энрико — Д.Зуев. Фото Олега Черноуса

фектных находок света и видеоряда, а также слитых с ними графически продуманных мизансцен можно наблюдать и элементы ренессансной регулярной симметрии, и многоярусность барокко, и отголоски средневековья (стилизованные под монашеские ордена одежды хористов, рыцарские доспехи, имитация старинной кладки стен замка). Достоверные костюмы и видеоизображения пейзажей и дворцовых интерьеров, словно сошедших с полотен той эпохи, органически дополняют картину. Принцип симметрии организует и композиционное расположение семи картин оперы во времени. Особой грандиозности слияние художественных элементов сценографии до-

стигает в узловой момент действия — в конце второго акта, когда во время свадебной церемонии внезапно появившийся Эдгардо бросает обвинение Лючии в измене: хор окружает сцену симметричным многоярусным кольцом, вторгаясь в пространство зала вплоть до верхних рядов бельэтажа и создавая стереофонический эффект звучания. Следуя моде не вдаваться в нюансы композиторской партитуры, а творить на сцене собственную концепцию, Адольф Шапиро направил вектор разворачивающегося на сцене «действия» в сторону согласования его с художественной, но не музыкальной частью. Слово «действие» закавычено умышленно, так как оно практически отсутствует

на сцене и ограничивается выстраиванием художественно красивых мизансцен — графически выверенных по отношению к геометрии сценографии. Герои являются статичной частью эффектных картин, «выезжающих» на сцену словно слайды и сменяющих друг друга по ходу развития сюжета, а зрителю, фактически, нет надобности непрерывно наблюдать за происходящим на сцене, поскольку происходит там что-то крайне редко. Иногда что-нибудь наподобие металлического, а то и вовсе живого коня — нет, да и оживит общую живописную «застылость». Наиболее интересной находкой режиссера представляется придуманный образ лишившейся рассудка Лючии: она является в белом, словно статуя, неся за собой огромный белый горб неподъемной фаты...

Отдавая должное сложно и красиво организованной сценической эстетике спектакля, остается только удивляться, как удастся певцам, занимающая столь статичные, почти музейные позиции, вдохнуть в свои образы живость образов и богатство чувств, изложенных в музыке.

В целом «Лючию ди Ламмермур» надо признать событием ярким, вернувшим на сцены Москвы популярную в мире, но уже позабытую здесь оперу. Любители бельканто и Доницетти, приверженцы неисканженной современной модой классики могут смело идти на этот спектакль и наслаждаться красотой замечательных мелодий и стильных декораций.

Евгения Артемова

А, может быть, надо ждать?..



На Малой сцене **Центрального академического Театра Российской Армии Александр Бурдонский** поставил пьесу **Александра Касоны «Утренняя Фея»**. Это уже не первое обращение режиссера к творчеству замечательного испанского драматурга XX века — много лет назад Александр Бурдонский поставил спектакль «Деревья умирают стоя» с Ниной Сазоновой и Владимиром Зельдиным в главных ролях, и очень долго не сходил со сцены этот печальный и светлый спектакль, вызывая любовь и поклонение зрителей.

И вот теперь Бурдонский обратился к пьесе не менее известной, но имеющей в нашей стране более скудную историю, нежели «Деревья

умирают стоя». Четверть века назад «Утренняя Фея» была поставлена на сцене Малого театра Борисом Львовым-Анохиным. Спектакль тот помнится как сильный, яркий, но почему-то достаточно светлый. Александр Бурдонский же прочитал эту испанскую легенду совершенно иначе — не говоря уже об изысканной красоте спектакля, чему немало способствует изумительная сценография **Валерия Фомина**, костюмы **Андрея Климова** и балетмейстерская работа **Ольги Каплуновой**; здесь дело не в свете и обнадеживающей ноте финала, здесь речь идет о вещах принципиально иных, требующих нашего включения в происходящее, наших чувств и мыслей, уводящих в собственное

прошлое, в собственную жизнь.

Видя и зная многие спектакли Александра Бурдонского, я, пожалуй, могу с полным правом сказать, что этот — едва ли не самый сильный и самый личностный из всего, что довелось видеть в разное время на протяжении нескольких десятилетий. Потому что в нем отчетливо слышится стремление рассчитывать с прошлым.

Если помните, целый значительный пласт польской послевоенной литературы носил почти официально это название — «расчеты с прошлым». Это было связано с тем, что писатели, представлявшие это направление, пытались трезво осмыслить все, что произошло со страной и с ними за годы

Второй мировой войны и пересмотреть если не свои идеалы, то, по крайней мере, «кладовую памяти», где все скопилось бессистемно и болезненно остро. Для Александра Бурдонского таким материалом становится испанская пьеса, название которой режиссер сознательно меняет — перед нами не «Утренняя Фея», а «**Та, которую не ждут...**». Не ждут нигде и никогда, потому что это — Смерть, и только ей дано расставить все необходимые акценты, разгадать все загадки и тайны, успокоить и внести в жизнь гармонию. Даже если она и нарушает эту гармонию, уводя за собой того или иного человека. Только ей одной ведомо, какая великая ценность — Жизнь. Жизнь, перед которой меркнут со временем все потери и утраты...

Память бывает почти всегда светлой и чистой, к тому же с годами она имеет обыкновенные очищаться от всего и начать править человеком — его поступками, словами, самым образом существования. Из нее уходит все то, о чем не хочется помнить, и она наполняет душу тихим очарованием былого.

И тем самым истребляет живую, полноценную жизнь.

Спектаклю предпослан многозначный эпиграф из Поля Верлена: «Как святы замыслы твои, Господь, — и как непостижимы!», и весь замысел Александра Бурдонского подчинен жесткой логике этих слов.

Именно так и происходит в простой деревенской семье, где четыре года назад утонула старшая дочь Анжелика, едва



успевшая выйти замуж. Жизнь словно закончилась для всех в этот момент — ее мать (**Анна Глазкова**) думает только о ней, не позволяя трем оставшимся у нее детям ходить в школу, потому что для этого надо переходить реку. Она сидит, глядя на горящие свечи, и рассуждает только о том, как страшно, когда у человека нет могилы в земле и нельзя прийти и поплакать на ней — ведь тело девушки так и не нашли в воде возле омута. Дед Анжелики (**Леон Кукуляк**) пытается хоть как-то наладить жизнь в доме, но тоже не способен забыть и не предаваться постоянной скорби. Муж Анжелики **Мартин (Сергей Смирнов)** молчалив и агрессивен, словно скрывает какую-то постыдную тайну (позже мы узнаем, что так и есть на самом деле). Служанка **Тельба (Валентина Асланова)** изо всех сил пытается заставить мать жить, напоминая ей о своем неизбывном горе — в шахте

засыпало семерых ее сыновей... В этом доме никто не живет — все подчинено памяти и скорби; за четыре прошедших года Анжелика не только для своей семьи, но и для всей деревни превратилась в ангела, о ней помнят только самое доброе и светлое. Все, кроме **Мартина**, который знает: его молодая жена не утонула, а сбежала через три дня после свадьбы с человеком, с которым познакомилась незадолго до того в городе. А потому его память иная — она окрашена болью и обидой, которые он не может преодолеть.

И вот в одну прекрасную (или ужасную) ночь **Мартин** спасает утопающую девушку, решившую свести счеты с жизнью. **Адела (Ольга Герасимова)** оказывается для этой погибающей семьи подлинным спасением — спустя несколько месяцев она чувствует себя здесь дочерью, внучкой, сестрой, она влюблена в **Мартина**,



она носит наряды Анжелики по приказу матери, ожившей, словно проснувшейся от своего горя (Анна Глазкова играет этот переход очень выразительно). Аделу полюбила вся деревня, жизнь в доме стала совершенно иной, но... лишь дед знает, что в день праздника Иоанна Крестителя за ней придет Смерть, чтобы увести девушку за собой...

Одна из особенностей пьесы Алехандро Касоны, подчеркнутая и особо выделенная Александром Бурдонским, заключена в том, что Смерть — это отнюдь не безучастная ко всему и всем старуха с косой, а Странница, ведающая все тайны Жизни — ее сладость, ее счастье, ее краткость. Людмила Чурсина играет свою героиню очень скупно по выразительным средствам, но предельно напряженно и захватывающе — эта Смерть справедлива, она не будет хватать всех без разбора. Она узнает тайну Анжелики и окажется одна в

тот самый момент, когда девушка, многое пережив за эти четыре года, появится в доме и захочет все восстановить. Смерть будет говорить с ней спокойно и просто, раскрывая перед Анжеликой таинство Жизни, в которой девушке уже нет места, потому что нельзя вернуться туда, куда возврата нет, где ты уже заменена для всех другой девушкой, пережившей то, что Судьбой уготовано было для Анжелики. И, прикрыв плечи девушки просторным своим серым рукавом, Смерть уведет ее туда, к омуту...

И восстановится гармония. И память перестанет тревожить и мучить окружающих, превратившись для них в светлое и неистребляющее чувство. И матери прибегут сообщить, что тело Анжелики найдено возле омута таким, словно она не пролежала четыре года в воде. И уйдет из этого дома Смерть, потому что ей есть, с кем вернуться туда, в далекую

обитель, где не люди, а души существуют в своем мире. И мы уйдем из театра с ощущением, что жизнь продолжается, несмотря на наши потери, что Смерть примиряет, восстанавливая такую жестокою, но такую необходимую гармонию.

Гармонию ли? Да... как бы ни было это горько. Память не должна убивать, не должна прекращать течение жизни — она может озарить ее неярким светом, который будет помогать жить, а не звать в небытие. И, может быть, не надо бояться смерти, если своим уходом мы заслоним кого-то?..

Спектакль Александра Бурдонского — мучительный, пожалуй, самый эмоционально захватывающий из всех его спектаклей, потому что его надо, просто необходимо прожить вместе со всеми, кто рассказал нам эту историю...

Наталья Старосельская

Фото Михаила Гутермана

Помолодевший Пристли



Делия Мун — В.Лямец, Генри Мун — Е.Закреничный

Главная задача дипломных спектаклей, конечно же, заключается в максимальном раскрытии возможностей выпускников. Однако это отнюдь не означает, что педагогические задачи должны отодвигать на второй план цели чисто художественные. Напротив, участие в полноценной сценической работе, обладающей внятной режиссерской концепцией и постановочным решением, лишь максимально приближает начинающих актеров к той театральной реальности,

которая в самом ближайшем будущем ожидает их за стенами института. Разумеется, речь не идет о каких-то броских спецэффектах и откровенном самовыражении авторов спектакля, заслоняющих студенческие показы. Когда же новый взгляд на известное произведение рождается на основе внимательного и бережного отношения к индивидуальности молодых исполнителей, в выигрыше оказываются все. Это можно сказать и о спектакле по пьесе Дж.Б.Пристли «Скандалное

происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун», поставленном режиссером Еленой Долгиной в мастерской профессора А.В.Бородина (РАТИ) и идущем на сцене учебного театра «ГИТИС». Между тем, уже сам выбор пьесы ставит перед участниками постановки весьма непростые задачи. И дело не только в коварстве жанра, объединяющего драму и фарс, лиризм и иронию. Суть в том, что главные герои этой истории — люди, успевшие разочароваться в собственной судьбе

и решившие кардинально изменить ее. А создание подобных образов предполагает наличие не только сценического, но и жизненного опыта. Впрочем, возрастные роли — это одна из традиционных и неизбежных проблем практически всех дипломных спектаклей. И здесь важно не столько умение отобразить внешние временные изменения, сколько передать внутреннее состояние, присущее человеку в определенные периоды его жизни. В представленном спектакле не стремятся играть «кризис среднего возраста», а ищут оправдание поступкам персонажей, исходя из реального мировосприятия исполнителей.

И потому **Лади Кватания**, выступающему в роли Джорджа Кэттла, не приходится изображать «груз прожитых лет», поскольку его герой еще просто не успел до конца расстаться с детством, и потому для него столь естественно легкое возвращение к игре на угольном ведре и азартной охоте на игрушечных хищников. Озорство и максимализм Джорджа выглядят абсолютно органично в исполнении молодого актера, который при этом вполне профессионально раскрывает в своем персонаже и весьма противоречивые черты. В его мистере Кэттле мальчишеская бесшабашность и порывистая неуправляемость сочетаются с жесткой ироничностью, то с романтическим лиризмом. Когда же его стремление к прямоте и искренности в проявлении чувств наталкивается на полное непонимание, мы

наблюдаем уже сложную двойную игру, в процессе которой Джордж прикидывается исправившимся, холодно чинным службистом и одновременно с извительной усмешкой наблюдает как за окружающими, так и за самой собой. Что же касается возрастного аспекта роли, то, разумеется, смысловые акценты несколько смещаются, хотя, возможно, именно от этого начинают звучать еще более актуально. Ведь сегодня полная атрофия чувств и мыслей у тех, кто безраздельно поглощен бизнесом, наступает гораздо раньше, чем мог предположить английский классик. И чем скорее хотя бы кого-то из них посетит прозрение, изменившее жизнь мистера Кэттла, тем лучше.

То же относится и к невозмутимо холодной, на первый взгляд, Делии Мун, весьма убедительно сыгранной **Валерией Лямец**. В ее подчеркнута сдержанной и сухо деловой бизнес-леди мгновенно просыпаются те же искусственно сдерживаемые озорство и безоглядная веселость, а также горькое отчаяние и подавленная, нераскрытая женственность. В данном случае о возрастных несоответствиях речь уже не идет, поскольку актрисе удается раскрыть в своей героине личность сложную, немало познавшую и пережившую, а потому вполне осознанно и непросто решающуюся на кардинальную «перемену участи». В отличие от взрывного и быстро загорающегося Джорджа, ее чувственный порыв подкреплен доводами рассудка и житей-

ского опыта. Ничем подобным не обладает, да еще и не может обладать юная Моника Твигт, которая в исполнении **Александры Розовской** тоже выглядит персонажем вполне узнаваемым. Эта по сути своей наивная и заводная девочка, с отчаянным фанатизмом рвущаяся к красивой жизни, взахлеб мечтает, говоря современным языком, о гламурных фото-сессиях и светских тусовках. Однако открытая улыбка и задорная стремительность не слишком вяжутся с ее вызывающе бросающимися к туалетам, грубовато скопированными с глянцевого обложки. А игривое озорство идет ей гораздо больше, чем не очень умелое кокетство. При этом искреннее простодушие и детская непосредственность причудливо сочетаются в этой забавной фантазерке с упертой напоистостью и хваткой расчетливостью.

Как в любом, и не только дипломном, спектакле, кто-то из исполнителей всегда оказывается в более выигрышном положении. Хотя порой запоминается и, казалось бы, совсем эпизодическая роль. Таковой, к примеру, оказалась, работа **Дмитрия Бурукина**, несколькими броскими штрихами набросавшего тоже весьма узнаваемый и популярный ныне портрет суетливо-истеричного врача-шарлатана, с легкостью хватающегося не за свое дело. Правда, столь острый гротеск несколько выбивается из общей жанровой стилистики постановки, которой более близка шутивая ирония и мягкий юмор. Хотя темы,



Джордж Кэтл — Л.Кватания, Делия Мун — В.Лямец



Моника Твигг — О.Дибцева

поднятые в спектакле, не так уж и веселы. Не случайно в начальной песне, исполняемой всеми участниками постановки, говорится и о «тусклой ленте будней», и о «жизни, утекающей словно капли дождя». Причем главная драма в том, что большинство людей даже не замечает ни этой тусклости своего существования, ни утекающих мгновений жизни. Таковы и персонажи спектакля, диаметрально противоположные в своем мироощущении центральному герою и потому совершенно не способные понять и принять его «чуждачество». Среди них механически зацикленный на своих финансовых операциях Хардейкр (**Максим Борисов**) и деловитый, «застегнутый на все пуговицы» Клинтон (**Николай Кучеренко**). А также занудно правильный супруг Делии Генри Мун (**Дмитрий Лещук**), заботящийся лишь о том, чтобы избежать скандала, и суетливо услужливый полицейский Стрит (**Виктор Погапешкин**), отчаянно завидующий свободе и независимости Джорджа. И все же печальные ноты не становятся преобладающими в спектакле, в котором царит молодой задор начинающих артистов, иногда еще закономерно увлекающихся излишне яркими красками или выигрышно комическими приемами. Однако вместе с ними словно молодеет и маститый классик Дж.Б.Пристли, оказавшийся в этой новой версии неожиданно озорным и очень современным.

Марина Гаевская

Фото Екатерины Меньшовой

Жил да был в нашей стране великий артист, режиссер, новатор Всеволод Мейерхольд. Жил, любил, творил. В определенный период нашей истории его жизнь была насильственно прервана и о самом его существовании было предложено забыть. И предложение было почти что принято на время. В то страшное время. И как знать, сколько продолжалось бы забвение, не будь у Мейерхольда, кроме соратников, учеников, прочих родственников, не будь у него внучки Маши. Девочке на момент ареста любимого деда было всего 15 лет. Дед тоже любил внучку и предрек ей быть «душой общества». Именно общества, а не компании. И она стала этой душой. И всю свою жизнь будила в людских душах совесть. И хранила память. И книга эта стала подтверждением, что делать ей это удавалось в полной мере. Предваряет книгу статья Валерия Фокина, перечислившего гонимую постановку спектакля «Шинель» на издание. (Издана книга Центром имени Вс.Мейерхольда, Государственным центральным театральным музеем имени А.А.Бахрушина и Музеем-квартирой Вс.Мейерхольда.)

Затем — даты жизни Марии Алексеевны Валентей и три ее статьи: «Приветствие», обращенное к соратнице и помощнице Беатрис Пикон-Валлен, «Должна ска-

Внучка Мейерхольда

Книга о жизни
М.А.Валентей

Москва. 2009



зать» и «Каким быть музею Мейерхольда». Затем 55 реабилитационных писем, которые Мария Алексеевна собрала в 1955 году у выдающихся деятелей культуры по совету Бориса Рязжского — следователя, который вел дело о реабилитации Мейерхольда. Перед письмами — статья Рязжского «Как шла реабилитация». Написана статья лаконично, без пафоса, а ведь не трудно себе представить, каким гражданским подвигом была работа этого человека, чья достаточно удачно начинавшаяся карьера была безвозвратно загублена в результате удачного завер-

шения этой работы. И вот письма. Как много читается между строк! Эти души не спят, конечно, но как далеко до полного пробуждения! Они молодцы, что написали. Надо полагать, были и отказавшиеся. И все же

грустно под некоторыми осторожными строками видеть подписи и тогда и ныне уважаемых людей. О том, что, конечно, талант несомненный, но были и ошибки, и отступления, и т.д. И все же, написав эти письма по настойчивой просьбе Марии Валентей, они приблизили возвращение Мастера. Завершает книгу раздел «Она всегда была рядом», где опубликованы рассказы тех, кто, собственно, был рядом с ней. В именах множества родственников, где преобладают Татьяны, можно слегка запутаться (как с Аурелиано и Хосе Аркадио Буэндиа в «Сто лет одиночества»), а в целом им всем, а также друзьям и соратникам я очень позавидовала и остро пожалела, что не была знакома с этой удивительной женщиной.

Добавим имена людей, которые работали над книгой. Составление, комментарии, координация проекта — Н.Ф.Макурова, редакторы-составители — А.А.Михайлова, И.П.Уварова, В.В.Забродин, редактор-консультант — Анаит Оганесян, художник — Александр Трифонов.

Анастасия Ефремова

О людях, о любви...

Художественный руководитель московского театра «АпАрТе» **Андрей ЛЮБИМОВ** поставил первую редакцию гоголевского «Ревизора», использовав «Выбранные места из переписки с друзьями», черновики и сопроводив действие русскими романсами. В результате получился «Ревизор. 1835», спектакль, интересный не только и не столько серьезным знатокам Гоголя, литературоведам или поклонникам театральных изысков, сколько тем, кто помнит, как категорично и однобоко в школе объясняли, что Гоголь – великий обличитель пороков и безжалостный сатирик. Режиссер рассказал комическую и одновременно трогательную историю о сокровенной мечте, о спасительной надежде и об утраченной любви. Почему именно классика и именно Гоголь? Об этом рассказывает режиссер и исполнитель роли Земляники Андрей Любимов.



Гоголя я очень люблю и давно хотел поставить, и, наконец, появилась возможность сделать «Ревизора» именно в том виде, в каком он существовал в моей голове. В камерном варианте, а не на большой сцене. Это не внезапное решение. Потому что такие тексты, как тексты Гоголя, Чехова, Достоевского... с ними долго живешь, пристраиваешься и мысленно репетируешь, открываешь для себя какие-то вещи в течение долгого времени – десятилетиями. Чаще всего хранишь понимание того, как что-то надо поставить – не о «правильно-неправильно», а про что эта пьеса. Для себя. И потом следующий этап, когда ты вдруг понимаешь: «Ах, вот артист, который может сыграть!» И появляются артисты, которые дают возможность осуществить мечту.

Классические тексты – многоплановые. К сожалению, современная драматургия не дает простора для размышлений, она сиюминутна. И по-

том, тексты классические – они всегда с тобой. И так случилось, что у нас появился артист, который, с моей точки зрения, может сыграть Хлестакова – у него есть некий поэтический дар. И тогда это вылилось из «подготовительного» пласта сознания в реализацию. *(Иван Косичкин в спектакле – почти безумный, вдохновенный и способный чувствовать, не то чтобы ребенок – скорее одержимый детством. Его фантазии не просто кажутся реальными: они визуализированы на экране, инсталлированы в художественную реальность – так как же может он лгать, если вы собственными глазами видите 35 000 курьеров?.. И те самые «невидимые миру слезы» проступают в образе Хлестакова: у него, как и у всех персонажей, есть за душой трогательная, нежная мечта. Как и у всех, уже не сбывшаяся. – А.Р.)*

Я считаю, что литературная общественность во главе с Белинским очень испортила

жизнь Гоголю. Гоголь изначально был рожден с колоссальным потенциалом любви к людям. Он рассказчик. Я никогда-никогда не соглашусь с тем, что Гоголь сатирик. Он ведь сначала Рудый Панько был... Вот в первой редакции «Ревизора» сохранилось отношение к персонажам как к своим очень забавным «зверушкам». С любовью. А потом Белинский и все остальные сказали: «Вы же сатирик! Вам надо обличать!» И во второй редакции герои уже совсем другие...

Щепкин, игравший первую редакцию, кстати, понимал это. Он говорил: «Вы только не забирайте моих любимых. Городничего, например».

И еще вот что произошло: в первой редакции Гоголь написал то, что хотел, затем принес в театр, а артисты стали исправлять, он за ними записывал. Между прочим, это и чеховская проблема: когда артисты, на его взгляд, портили персонажей, которых он создавал. Репетировали тогда



Городничий — И.Сигорских, Хлестаков — И.Косичкин



Хлестаков — И.Косичкин

недолго, и артистам просто некогда было разбираться в тонкостях характеров, поэтому они пользовались жирными мазками, водевильными приемами. А Гоголь стал записывать за ними, потому что был человек еще молодой и авторитеты давили.

Думаю, «Ревизор» не несет в себе яркого обличительного пафоса. В первой редакции очень внятно прочитывается:

для героев гораздо важнее, что это «Хлестаков ИЗ ПЕТЕРБУРГА», а не «Хлестаков — ревизор». В них эта провинциальность, такая немножко «феллиниевская», она важнее: «жизнь мимо нас проходит». У Гоголя это очень четко видно, он же сам был провинциалом. Будто корабль плывет, а мы стоим на берегу и машем — такое Рио-де-Жанейро, где все в белых штанах

— вот это важнее в первой редакции.

Все герои спектакля в определенном смысле романтики. Они сохранили некую мечту, даже если она смешная. Они все люди с мечтой, вот это для меня принципиально.

Мы хотели, чтобы не было историзма. Хотели, чтобы получилась притча, а не конкретизация. Поэтому костюмы стилизованные, поэтому Земляника в круглых очках похож на Джона Леннона. Леннон был обличителем, и Земляника берет на себя такую функцию. Я рад, что это считается. Когда он начинает говорить, что нужно взять на себя ответственность — это же «Power to the people».

Когда мы с артистами собирались на первые читки, я им сказал: «Давайте попробуем очеховить Гоголя». Идея не претерпела особых изменений. Просто я установил правила игры, а потом все включились. Или люди принимают их, или нет. Это уже зависит от человеческой позиции. Для меня, вы правильно заметили насчет 60-х, в какой-то мере основным призывом является «все, что вам нужно — это любовь». Надо своих персонажей любить. И не только персонажей — людей надо любить.

И спектакль как раз о людях, о любви. Гоголь сам сказал: бельенькими нас все любят, полюбите нас черненькими. Конечно, это о том, что везде нужно рассмотреть человека, найти мечту, которая заставляет его еще как-то на плаву держаться.

Записала Анна Рогачева

Фото предоставлены театром

Центробежным тенденциям мы должны противопоставить стремление к союзу



— Тамерлан, позвольте начать с деликатного: какова нынешняя обстановка в Цхинвали и в республике?

— Ситуация, можно сказать, нормализуется. Мы пережили войну, черту подвели, а теперь все зависит от нас самих. Восстанавливаем разрушенное, а поскольку разрушено почти все, то и восстанавливаем все подряд, начиная с жилых домов. Главное было пережить эту зиму, спасти людей, которые оказались на улице. Теперь зима уже закончилась, так что полегче. Все, что на нас обрушилось — и война, и природные катаклизмы, — надемся, осталось позади. Все мы одолели. Теперь надо снова собраться с духом и в полную силу работать.

В области культуры процесс особенно сложен — у коллективов нет даже помещения, где репетировать. Театр сгорел еще в 2005 году, киноконцертный зал разрушен, временное пристанище нашего

В гостях у редакции «СБ, 10» художественный руководитель Государственного драматического театра имени Коста Хетагурова, заслуженный деятель искусств Республики Южная Осетия, министр культуры **Тамерлан ДЗУДЦЕВ**

театра, здание, куда мы так и не смогли въехать, оно только еще готовилось, — тоже разрушено в августе прошлого года.

Конечно, это

очень болезненно и для труппы, и для меня как режиссера и художественного руководителя — я, может быть, переживаю по этому поводу больше, поскольку и спрос с меня больше. Но — есть оптимизм, есть большие планы работы, есть интересные проекты, которые будем реализовывать. Плакаться не станем, этого мы не умеем, можем только делом доказывать.

Благо, репертуар у театра сохранился, есть тройка спектаклей, которые мы можем показывать зрителю. А остальные — актерский потенциал есть, но декорации, костюмы утеряны, так что надо приводить в порядок, прежде чем выпускать их на публику. Пока держимся — шекспировского «Юлия Цезаря» мы возили и на фестиваль «На пороге юности» в Рязань, и на гастроли в Волгоград и в Ульяновскую область. Коллектив — актеров у нас 30 человек — живет в надежде, что

скоро мы сможем полноценно работать и зритель наш, в Южной Осетии, увидит спектакли, которые мы так хотим ему показать.

С другой стороны, нарастают проблемы, особенно те, которые долго не решались. Небольшая республика, возможности у нас невелики, нуждаемся в поддержке. В первую очередь, конечно, нам нужны режиссеры. Мы зовем ребят, которые, несмотря ни на что, готовы приехать и поставить у нас то, что им нравится. Ищем людей повсюду, во всех регионах, и на Кавказе, и по всей России. Нам очень нужны энтузиасты. Это не значит, что они будут работать даром, их труд, конечно, будет оплачен, но мы ждем интересных предложений. Мы постараемся создать для них такую творческую базу, на основе которой можно осуществлять необычные творческие проекты. Если у вас есть грандиозная задумка — пожалуйста, мы вместе способны ее реализовать. Тем более мы заинтересованы в начинающих режиссерах — тогда мы уже будем прицеливаться: как дальше выстраивать наше с ними сотрудничество. Ведь у многих молодых, что недавно вышли со студенческой скамьи, нет места, где

они могли бы воплотить свои замыслы, а мы даем полную творческую свободу. К тому же труппа настолько изголодалась по работе, что мы готовы рассматривать заявки самые разнообразные. Условно говоря, по жанру — от народной комедии до высокой трагедии, от пластических постановок до любых экспериментов — пожалуиста.

В нашей труппе актеры разного возраста, но в большинстве — молодежь. Поэтому труппа мобильна и сможет, я полагаю, все. Соотношение мужской и женской составляющих нормально, я не могу сказать, что актеры не столь одарены, как актрисы, или что мои актрисы менее талантливы, чем...

— А где это видано, чтобы женщины были менее талантливы?

— Вот именно. Это только ваша «Золотая Маска», помнится, один год не нашла во всей России достойных кандидатов. Или нет, вроде бы нашла, но — из Японии, да?

— И то было, и другое. В один год национальная премия России отправилась в Страну Восходящего солнца, а в другой — на восемь кандидатов-актеров не нашлось ни одной актрисы.

— А у нас — ну, не буду расхваливать, человек пусть сам придет, наверняка найдет тех, кто ему нужен. Возможен и популярный ныне вариант читки-представления, когда актеры не знают еще текста, ходят с листками роли в руках, но уже намечены и характеры, и мизансцены — тогда легче судить о перспективах работы.

— Не станет ли препятствием

язык — вы же играете не на русском?

— Мы государственный театр, играем, конечно, на родном, осетинском. Хотя и думаем о создании русской труппы, идея витает в воздухе, надеюсь, вскоре обернется реальностью. У нас есть ребята, которые хотят играть и умеют работать на русском. В связи со строительством нового театрального здания мы будем создавать русскую труппу — это однозначно: вовлекать в театральную орбиту и русское население.

— Один театр, но с двумя труппами?

— Ни в коем случае, это означает заложить почву для трений. Когда в одном помещении работают две труппы — всегда предпосылки для ревности: тем, дескать, чего-то там дали, а нам почему не дают? Думаю, русская труппа будет приписана к муниципалитету. Мы даже предусматриваем такой вариант: приезжает инициативная группа — скажем, два-три человека, заявляет о своем желании организовать свое дело, русскую труппу: да флаг в руки, открываем им зеленую улицу.

— Соблазн велик...

— Сейчас мы готовим площадки для нормальной работы. Нам нужен большой задел, чтобы эти площадки не пустовали. А крышу над головой приедем мы — сначала временную — обеспечим, а когда в Цхинвали развернется строительство домов в полную силу, то и постоянную. Эти ребята могут стать первопроходцами — впервые в истории создадут такой те-

атр, начнут летопись русского театра в Южной Осетии. Неплохо, а? И при этом им будут предоставлены все возможности...

— Хорошо бы... Но пока проблема в отношении языка для осетинского театра: приезжает, скажем, энтузиаст, привозит пьесу, которая всем нравится, но она на русском.

— Во-первых, у нас хорошие традиции — главными режиссерами у нас были в свое время и русские, и грузины, и представители других национальностей, что работе не мешало. Один из русских режиссеров даже сказал как-то занятому у него осетину: ты так эмоционально сыграл, что я понял и без перевода. Все наши актеры свободно говорят по-русски, так что на репетициях тоже никаких сложностей в этом отношении не будет. Далее — у нас довольно обширная база переводов, если постановщик придет с классической пьесой, большой процент вероятности, что она окажется переведенной на осетинский. Если же он привезет пьесу, перевода которой нет, а мы загорелись, то находим переводчика, в течение краткого времени получаем текст на осетинском. А пока пусть постановщик даст задания и актерам, и цехам, работает с художником и композитором — словом, выход будет найден.

— Тогда вопрос уже не к худруку, к министру: какие планы, помимо строительства театра и создания режиссерской команды?

— Фестивали как мощное средство интенсификации



«Юлий Цезарь»



творческой жизни. Фестивали разного уровня — и региональный, кавказский, и более мощный, международный. Не буду раскрывать карты, мы готовим несколько проектов, о которых оповестим позже. Я видел много фестивалей — и в Москве, и в Санкт-Петербурге, и в российской глубинке, в некоторых наш театр принимал участие, и должен сказать, что есть еще незаполненные ниши. Может, организаторы не додумались, может — не смогли осуществить. Мы категорически не приемлем формы отбора, которые существуют на некоторых столичных фестивалях, где ущемляются интересы национальных театров. Для народов Кавказа подобные вещи весьма чувствительны, думаю, что и не только для них. Об этом мы неоднократно говорили, обменивались впечатлениями — на Северо-Кавказском фестивале «Сцена без границ», равно как и на «Туганлыке»

и других. Везде сходная картина: приезжают столичные критики (как члены жюри или эксперты) и говорят, что вот такой-то спектакль самый удачный, ему присуждают Гран-при, утверждают, что он достоин показа в Москве. На этом все и заканчивается, потому что те московские фестивали, которые могли бы пригласить такой спектакль, его не замечают. Вот тот же фестиваль, о котором я упоминал, — «Золотая Маска». Фестиваль-премия. Национальный. Слово «национальный» из его названия надо просто убрать. Поскольку непонятно, какой национальности надо быть, чтобы попасть на «Маску».

Русский театр может поехать на другие фестивали в России, может — на заграничные, где он будет восприниматься посланцем своей страны. А национальные — как чеховские сестры, что мечтали: в Москву, в Москву! Мы хотим показаться в столице:

пусть даже выступим неудачно, нас жестко раскритикуют, но мы хоть будем понимать, на каком мы свете, что нам делать дальше. Мы ведь хотим принимать участие в театральном процессе, вносить свой вклад.

— Недавно на «Майятуле» — фестивале финно-угорских народов — первое место (в серьезной, между прочим, борьбе) завоевал театр из Петрозаводска. У себя дома он получил Государственную премию Карелии.

— В этом и вопрос: кто мы — всего лишь первые парни на деревне, а в городе никто? Возникают какие-то рамки, осязаемые и для артистов, и для режиссера: дескать, дальше нельзя. Шедевры вроде как уже не наша прерогатива. Между тем, часто бывая в Москве, могу сказать, что за театральный сезон в ней бывает всего один удачный спектакль, это максимум.

— Ну нет, бывает и два-три!

— Ладно, не буду спорить с патриотом своего города. Хо-



тя я всегда спрашиваю по приезде в столицу: что можно посмотреть нового и хорошего? И люди, которые отвечают за свои слова, как правило, извиняются — вот сегодня ничего нет, завтра тоже. Часто, посмотрев какую-то модную новинку, я спрашиваю: неужели вот это зрелище считается у вас хорошим? Я могу сказать в лицо многим из тех мэтров, которые руководят крупными стационарами: то, что вы показываете, к театральному искусству отношения не имеет.

— **Вы сейчас на особом положении: с одной стороны, сохранились давние связи, с другой — теперь вы самостоятельны. А у России есть еще союзные отношения с Беларусью — три государства, включая вас, могут создать уже наднациональный фестиваль.**

— Такая вероятность тоже не исключена. Во всяком случае, могу гарантировать, что национальные театры будут на планируемый нами фестиваль проситься, а мы бу-

дем их приглашать. Мы были несколько лет назад на фестивале «Гостинный двор» в Оренбурге — там я увидел великолепный спектакль из Самары «Доходное место», спектакль, который меня потряс. Он приехал не из Москвы и не из Питера. В нем сошлось все — актерские работы, их ансамбль, режиссерский язык, работа сценариста, что для провинции часто трудно. Были там и другие хорошие постановки. И это не единственный случай. Надо же, в конце концов, уважать актерскую братию, равно как и свое дело — а ведь даже русским театрам из глубинки трудно пробиться, не говоря уже о тюркоязычных труппах или труппах с Кавказа. Это препятствия, препоны, проблемы, которые создаются искусственно.

— **Кстати, о фестивале в Рязани, где вы были уже не впервые, он адресован подросткам. Что вы думаете о работе с подрастающим поколением?**

— Одна из самых больных проблем — театр для детей, даже еще раньше — драматургия для детей. Мы, режиссеры, начинаем что-то изобретать сами. Рязанский ТЮЗ и его руководитель Василий Грищенко, которые создали фестиваль, заслужили не только добрых слов, но всяческих наград. Ведь подросток, как раньше говорили — отрок, переживает очень сложный период становления. Мы должны рассказать ему со сцены что-то понятное, доступное его сознанию, но и увлекательное. Не в смысле только увеселения — после такого представления молодые люди вроде довольны, но быстро о нем забывают. Когда мы впервые приехали на фестиваль в Рязань, привезли острую пьесу, когда-то очень популярную — «Любовь, джаз и черт» Груша-са, помните?

— **Еще бы! Шаг дерзкий, пьеса по-прежнему ранимая.**

— Когда мы приехали снова, оказалось, что спектакль по-

мнят, даже хотели бы увидеть еще раз. Мы ищем подобные пьесы. Нельзя показывать подросткам пьесы жестокие, из разряда так называемой «новой драмы», нужно, чтобы спектакль ребят воодушевлял, настраивал на романтический даже лад. А в тюзях подчас не учитывают присущее этому возрасту стремление к романтике. У меня самого тоже растут дети, я уже начинаю задумываться: придет время, они меня спросят — папа, а что ты для нас сделал?

Вероятно, мы объявим конкурс детской драматургии, хотя подчас, когда авторы преклонного возраста пишут о подростках, это режет слух — не тот язык, иная атмосфера. Дети — наиболее чуткое население, они скорее улавливают изменения среды, в том числе информационной, включая освоенный ими интернет. Проблемы у подростка те же — вхождение в жизнь, поиск своего места в мире, а разговор о них должен быть другим. Иначе между сценой и залом не возникнут токи взаимодействия, зал будет шуметь, как часто бывает на традиционных представлениях. У нас был случай, когда маститый драматург принес пьесу, ее прочли молодой части труппы — не называя имени автора. Хорошо, что он не присутствовал на последующем обсуждении, мне и так пришлось успокаивать страсти, когда все в голос утверждали — не про молодых написано, не их проблемы. Но где молодые драматурги?

— Опять-таки куча конкурсов,

в том числе и в Москве...

— Когда я читал пьесы ряда новых драматургов, о которых мне сказали, что это поколение next, то передо мной все время маячил один и тот же вопрос: а про что? Или я уже не понимаю ничего (да вроде до старческого маразма далеко), или это — не драматургия. Трудность ведь не в том, как это поставить (наши классики научили, что поставить можно и телефонную книгу), но — зачем? Мне не удалось найти пьесу, которая захватила бы, что-то разбередила, заставила волноваться...

— Как редактор бюллетеня Российского авторского общества «Авторы и пьесы», которому приходится читать бесконечное множество текстов, могу сказать, что разлука в умах коснулась и этой сферы. Драматургические лаборатории, которых было много, которые вели мастера, почти исчезли. Но талантами земля не оскудела — возможно, стоит связаться с теми, кто одарен, но еще не имеет опыта?

— Двумя руками за. Мечтаю — сядем рядом, обсудим написанное автором, найдем общий язык, я объясню, чего хотелось бы театру, продолжим работу. Для подростков, кстати, важно, чтобы в пьесе было такое событие, которое перевернуло бы всю жизнь персонажей. А не череда эстрадных номеров, прослоенных плоскими нравочениями.

— Но подросток еще и сын своего народа — это он тоже начинает осознавать, начинает сравнивать «своих» с иными. Национальная самоидентификация — проблема даже не только мо-

лодых ребят, у нее еще и эстетическая составляющая.

— Вопрос из сложнейших. У меня был спектакль «Прометей» нашего классика Бритаева (нашего Островского), который пересказал древнегреческий миф на осетинский лад (все ж таки титан был прикован к скале на Кавказе). Пять лет назад я сделал эту работу — с ориентацией на европейский стиль. Когда я привез его на «Рождественский парад» в Петербург, критики признались, что они вообще не знают осетинской драматургии.

Нет у нас издания, которое освещало бы вопросы национальных культур, и не действует в этом направлении Театр Наций. На его сцене каждый национальный театр должен иметь возможность хотя бы один раз в год дать свой лучший спектакль.

— А если в ответ услышите, что Театр Наций — окно не в Европу даже, но в мир, что его задача — привозить зарубежные спектакли?

— Во-первых, этим уже занимается — и лучше — Международный Чеховский фестиваль. Да и другие тоже — «Сезон Станиславского», к примеру, Кукольный имени Образцова, «Серебряный витязь» — я могу кого-то и забыть. Но, в конце концов, почему нельзя сочетать? Пускай привозят хоть из Африки, хоть из Южной Америки, но дадут место и время в Дагестану, и Карелии, и Осетии... Центробежным тенденциям мы должны противопоставить стремление к союзу.

Беседу вел Геннадий Демин

МОСКВА

27 марта, в Международный день театра, Председатель СТД РФ А.А.Калягин устроил традиционный прием для деятелей театра, совпавший с масленицей и блинами. Прием, проходивший в Театральном центре «На Страстном», был объявлен балом, и действительно весь вечер для выдающихся режиссеров и актеров звучала музыка в исполнении оркестра и солистов «Геликон-оперы». Александр Александрович вручил Премию Председателя Чулпан Хаматовой, которая заверила, что передаст содержимое конверта в созданный ею фонд «Подари жизнь».



А накануне состоялась встреча Председателя в Синем зале СТД с любимцами нескольких поколений зрителей. У нас почему-то стыдятся говорить о старости, забывая, что она неизбежна и что бывает она творчески и человечески счастливой. Правда, зависит это не только от активности и самоощущения человека, но и от отношения к нему окружающих, от оценки его деятельности профессиональным сообществом и государством.

В СТД собрались актеры-легенды из разных московских театров: Татьяна Панкова, Владлен Давыдов, Ия Саввина, Нина Гуляева, Варвара Царева, Армен Джигарханян, Владимир Этуш, Владимир Андреев, Леонид Хейфец, Николай Губенко, Жанна Болотова, Александр Лазарев, Светлана Немоляева, Игорь Ясулович, Леонид Кулагин, Ирина Мирошниченко и еще многие, многие другие. И не только столичные, но и корифеи из провинции: Людмила Золотарева-Кравцова из Воронежа, Софья Высоцкая из Нижнего Новгорода, Владимир Долгов из Саранска, Валерий Яковлев из Чувашии.

Встреча носила характер душевный, но и деловой. Александр Калягин заверил собравшихся, что СТД делает все возможное, чтобы им было хорошо и комфортно, стремится к тому, чтобы старейшие актеры не были забыты и чтобы инициативы СТД были поддержаны законом. «Когда тебя посещает старость, она должна быть если не счастливой, то хотя бы достойной», — сказал Председатель. И месячная прибавка к пенсии выдающимся людям театра, выплаты которой добивается СТД от государства, не была бы в связи с этим лишней.

На начало марта 2009 года на учете в СТД состоял 81 народный артист СССР, 734 народных артистов и художников РСФСР и России. 815 человек, не менее 70% из которых продолжают работать. Даже если удвоить сумму надбавок, выплачивая их и народным артистам, которые не являются членами СТД, то общая цифра выплат составит не более 30 млн рублей в год. В государственных масштабах это немного. А ведь многие старейшие актеры испытывают трудности и иногда живут в тяжелейших условиях. Поэтому СТД будет, по заверениям А.А.Калягина, добиваться своего, не забывая оказывать единовременную помощь своим членам.

После выступления председателя празднование продолжилось праздничным застольем.



Фото Евгении Раздировой

Сын Отелло и Дездемоны

Недавно исполнилось 70 лет **Юрию БУРЭ**, заслуженному деятелю искусств и народному артисту России, лауреату Государственной премии, художественному руководителю одного из старейших в стране Курского государственного драматического театра им. А.С.Пушкина. С 1982 года этот человек определяет творческое направление и авторитет театра в городе, являясь сам известнейшей личностью. Между тем, Юрий Валерьевич – представитель знаменитой театральной династии, берущей свое начало еще в позапрошлом веке...



– Юрий Валерьевич, старые театралы нашей страны знают вас как потомка и продолжателя театральной династии Бурэ. Расскажите, пожалуйста, о вашем знаменитом отце, о вашей матери, имена которых стали историей Куйбышевского драматического театра.

– Да, мой отец Валерий Анастасьевич Бурэ в течение 15 лет, с 1938 по 1953 годы, был «властителем дум» в Куйбышеве. Играл он в местном театре все ведущие роли – Арбенина, Хлестакова, Сирано, Отелло, Петруччио... Он первым на этой сцене получил звание народного артиста России и был действительно культовой фигурой. И я даже помню столь знаменательный момент, когда зрители-студенты после оваций выносили его из театра на руках... Да, его безумно любил весь город. Мою мать Тамару Александровну Доросинскую, игравшую на той же сцене, тоже все знали и любили. А вообще, в то время в

Куйбышеве было два актера, создававших славу местного театра – это Бурэ и Зоя Александровна Чекмасова. Они держали на себе весь репертуар и играли вместе почти все: он – Ромео, она – Джульетту; он – Сирано, она – Роксану; он – Хиггинса, она – Элизу. (Георгий Александрович Шебуев, тоже известный куйбышевский актер, был несколько старше их и этих ролей уже не играл.) Я знаю много интересного о своем отце! Например, во время войны в Куйбышеве работал эвакуированный туда Большой театр. И одна молодая балерина ходила в куйбышевский драматический на «Ромео и Джульетту», а потом говорила своим партнерам по сцене: идите в драму на Бурэ и Чекмасову и смотрите, как надо двигаться! Фамилия этой балерины была Уланова...

– Браво! А какие режиссеры в то время работали в Куйбышевской драме?

– Работали многие, но самой яркой фигурой для меня был Мейер Абрамович Гершт (в свое время он был сорежиссером Таирова по «Оптимистической трагедии»), поставивший в Куйбышеве «Живой труп» с моим отцом в главной роли. В спектаклях Гершта была особая театральность, которая помнится до сих пор. У него был и блестящий спектакль по Кальдерону «Дама-невидимка», где мой отец играл Мануэля, а Чекмасова – Анхелу; и, благодаря Гершту, я безумно любил эту пьесу и потом сам ставил ее несколько раз... Еще в те времена ставилось много пьес про Сталина, Ленина, Кирова, Орджоникидзе – и отец играл и Сталина, и Ленина, и Орджоникидзе, а также Пушкина, Лермонтова, Белинского. Уже позже, спустя годы, «властителем дум» этой сцены стал Николай Николаевич Засухин.... Вообще, от Куйбышева у ме-

ня, проведенного там детство, остались самые радужные воспоминания! Ведь Куйбышев — это еще и Волга, которая является неотъемлемой частью этого города и которая крепко связана с любым человеком, живущим в этих местах. А жили мы тогда в знаменитом «доме специалистов» на Ленинградской улице, и я даже помню, как я ездил вокруг обеденного стола на велосипеде. Потом в нашей квартире жил Засухин... А моя мать очень дружила с семьей Игнатуков, с вашими, Оля, бабушкой и бабушкой, которые были отчаянными театралами.

— **А почему вы переехали в Сталинград?**

— Видите ли, у моего отца была некая старорежимная закуска. Ведь он когда-то начинал работать еще в антрепризе, привыкнув вместе с ней все время куда-то переезжать. Вот в 1953 году и переехал в Сталинградский театр драмы.

А умер он прямо на сцене... Это произошло в 1955 году. Шел спектакль «Отелло», где отец играл Отелло, а мама Дездемону. И вдруг к нам домой прибегает молодая актриса из театра, говорит: «Юра, бежим в театр, с папой плохо!» Я прибежал и увидел, что все уже кончено: он умер прямо в последней сцене с Дездемой — упал, и на этом все закончилось. Закрыли занавес, зрители не расходились; тут же вызваны врачи, но никто ничего не смог сделать.

— **Расскажите нам о вашей знаменитой швейцарской фамилии...**

— Настоящая фамилия моего

отца шведская — Небельсен. Он родился в Москве, у его родителей был собственный дом на Триумфальной площади, напротив Концертного зала им. П.И.Чайковского. Потом, после революции, дома этого у нашей семьи, естественно, не стало. И был у него дальний родственник, актер Владимир Бурэ, прямой потомок Павла Бурэ, часовщика его императорского величества Николая Второго. И этот Владимир Бурэ сагитировал отца пойти на сцену. Отец поступил в театр, где его стали называть «Бурэ Второй». У меня даже сохранились прогаммки, где фамилия отца значилась именно так.

— **Все свое детство вы, вероятно, провели в Куйбышевском театре?**

— Я просто жил там, пропадал там! Когда мой отец играл Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче», костюм его весил 40 килограммов (это была настоящая кольчуга, настоящий шлем, настоящий меч), и я, будучи мальчишкой, все это на себя, конечно, надевал, приходя в полный восторг! Совершенно естественно, что я, актерский сын, вырос в театре: сидел всегда в ложе, смотрел все спектакли — словом, был истинное дитя театра.

— **И потом поехали поступать в Москву?**

— Конечно. В 1962 году, на режиссерский факультет в ГИТИС, где нас учили и актерскому мастерству. Но, видя мои актерские пробы, мой учитель Мария Осиповна Кнебель мне говорила: «У тебя несоответствие внешних и

внутренних данных: комедийная внешность и внутренняя трагичность».

— **На самом деле ничего хотя бы мало-мальски комедийного в вашем лице нет, поверьте!**

— А мне, между тем, в годы учебы пришлось переиграть массу комических ролей и даже играть и петь в опереттах!

— **Расскажите о Кнебель.**

— О, она была удивительный человек и педагог! Кстати, при подготовке к печати ее книги «Вся жизнь» фотоиллюстрации монтировал я сам. И за это даже получил от самой Марии Осиповны гонорар в размере около ста рублей. Я пришел к ней в двухкомнатную квартирку на Студенческой улице, где она жила со своей сестрой, она высыпала на стол громадное количество фотографий — и поручила мне их систематизировать и отбирать для этой книги. Помню, меня поразили стены в ее квартире, на которых я увидел подлинники Лансере, Бенуа, Рериха, Добужинского... Ее рассказы о старом МХАТе, о Москвине, Качалове, Книппер-Чеховой были бесценны для меня. Как-то Алексей Дмитриевич Попов предложил ей поставить «Вишневый сад» на малой сцене Театра Советской Армии. Так вот, она пришла к нам, начинающим студентам, и сказала: «Попов предложил мне поставить «Вишневый сад». Как вы считаете, ставить или нет?» Я первый заявил: «Мария Осиповна, что вы, ни в коем случае! Кому же это будет интересно, кто это вообще будет смотреть? Это же такая скука!» Она все это

выслушала, ничего мне не сказала, не обругала (она вообще позволяла говорить все, что нам было угодно) — а потом поставила этот спектакль. Я пришел, посмотрел его — а потом на курсе извинился перед нею.

— **Вероятно, все понятия о режиссерской профессии у вас именно от нее? Вы ведь абсолютный «сын Кнебель»?**

— Абсолютный «сын Кнебель». И «внук Станиславского», поскольку она была его прямой ученицей. Именно по их методам и я учу своих актеров. Основное, чему она научила меня: главное в театре — это артист. Только через него я, режиссер, могу что-то сказать. А всевозможные приемы и трюки — это второстепенное. Ведь театр строится на трех китах: пьеса-артист-зритель. Убери хоть что-то одно — и театра нет. А режиссер — это уже второстепенное. К тому же это профессия достаточно молодая, появилась не так давно, со времен Станиславского. Гениальность его была именно в том, что он, ничего не придумывая, как сам он говорил, просто «саккумулировал опыт великих актеров русского театра» и вывел свои сценические законы, которые действуют в любых пьесах, и в пьесах абсурда в том числе.

— **Кто были ваши однокурсники?**
— Валерий Яковлев — главный режиссер Чувашского театра, Илья Рутберг, Олег Кудряшов. Кстати, еще во время учебы в ГИТИСе я осуществил свою первую постановку в Волгограде — «Ма-

ленького принца» Экзюпери. И потому после учебы поехал в театр драмы Волгограда. Успел поработать и в Волгоградском театре музыкальной комедии, ставил там разные оперетты — и «Марицу», и «Веселую вдову». Но роль режиссера музыкальной комедии показалась мне скучна, и я уехал в Орловский драматический театр. А в 1982 году меня пригласили в Курск, где я и работаю до сих пор.

— **В вашем театре, по традиции, всегда огромный репертуар, в котором около тридцати названий! Все эти постановки ваши?**

— Нет, моих здесь одиннадцать спектаклей: «Сирано де Бержерак», «Рюи Блаз», «Принцесса Турандот», «Дерева умирают стоя», «Ханума», «Дурочка», «Семейная идиллия», «Комната невесты», «Жертвы века», «Ох, уж эта Анна!», «Традиционный сбор».

— **Какая драматургия вам особенно близка?**

— Предпочитаю высокую классику: моя любимая пьеса «Сирано де Бержерак», я безумно люблю Островского... А вообще, помните, как говорил Мейерхольд? Он говорил, что режиссерам, конечно, надо платить много — но за право постановки трех пьес они должны платить сами: это «Маскарад» (я его ставил, и получил за него Государственную премию), «Ревизор» (я ставил его музыкальный вариант) и «Горе от ума».

— **Почему вы его еще не поставили?**

— Боюсь. Сегодня его надо ставить как-то по-особому,

чтобы это было и по-грибоедовски глубоко, и по-сегоднешнему современно. Мне, например, кажется, что Скалозуб не такой уж и дурак, и что, например, Молчалин там самый умный человек, мне кажется, что Фамусов тоже не глупец, а вот куда сегодня направлять свой разоблачительный пафос Чацкому — я пока еще понять не могу.

— **Кто из режиссеров сегодня ставит еще на вашей сцене?**

— Наш театр выпускает шесть спектаклей в год, из которых два моих, а на остальные я приглашаю самых разных режиссеров. За все годы моей работы я приглашал на свою сцену около семидесяти разных постановщиков. Вот сейчас, например, мы сотрудничаем с молодой Мариной Есениной, ученицей Марка Захарова, ее работы нам нравятся.

— **Вы же еще преподаете в Курском колледже культуры и искусства?**

— Да, выпускаю там уже третий свой курс. И мои выпускники пополняют потом нашу труппу, состоящую из прекрасных актеров, таких, как Сергей Симошин, Виктор Зорькин, Валерий Егоров, Андрей Колобинин, Эдуард Баранов, Лариса Соколова, Ольга Яковлева, Людмила Мордовская, Елена Петрова и другие.

— **Что собираетесь ставить сейчас?**

— Пьесу А.Касоны «Семь криков в океане». А вслед за этим хочу «реанимировать» «Соловьиную ночь» В.Ежова, поставив ее ко Дню Победы.

Беседу вела Ольга Игнатюк



Местный автор без привязки к месту

Ростовскому композитору **Леониду Павловичу КЛИНИЧЕВУ**, автору балета «Тихий Дон» и оперы «Цыган», исполнилось 70 лет

В том, что, действительно, широка страна наша родная, Леонид Павлович убедился на собственных ощущениях, когда переезжал из пункта А в пункт Б и в другие пункты, где довелось жить, работать или учиться. Крым, Сибирь, Урал, Средняя Азия, средняя полоса, Дон. Страна одна, а культуры разные, и когда человек создает свой художественный мир, они проявляются в нем. Пусть не напрямую. Композитор Л.П.Клиничев не писал, например, музыку на таджикские темы, но особенности края, общение с замечательными людьми, интерес к традициям формировали и мировоззрение, и художественный вкус. Для Ростова он «местный автор», хотя понятие это менее

всего географическое, что подтверждается судьбой его сочинений.

— Леонид Павлович, наверное, с юга в Сибирь в 37-м отъехали?

— В 38-м. Отец мой — выходец из Болгарии, но называл себя фракийцем. В Старом Крыму и Феодосии (между прочим, по соседству с Айвазовскими) мои предки имели обширные виноградники. Семья была образованная: все знали языки, музицировали. Царил культ Моцарта; через войну пронесли несколько пластинок, дрожали над ними, берегли.

Всю семью в Сибирь и выселили. Отец с первых дней войны был мобилизован, прошел Японскую и Отечественную, контужен был, выжил и вернулся только в начале 46-го. Мы тогда уже в Башкирии жи-

ли. Отец сказал: «Хочу туда, где тепло». С невероятными трудностями мы добрались до Душанбе. Таджикистан, благословенный край... Каждое лето я ездил по всему Памиру вместе с отцом (он был зоотехником и инспектировал стада и отары) и видел невероятной красоты альпийские луга, роскошные деревья.

В Душанбе был прекрасный театр оперы и балета. Блистала балерина Малика Сабилова, пели талантливые солисты. Поэт Тимур Зулфикаров (мы с ним дружили) — подлинный гений; в его белых стихах было нечто библейское, по-восточному загадочное, певучее. Вообще, таджикская элита отличалась высокой культурой.

— Не знаю всей исторической правды, но, может быть, таджиков не так остервенело и под корень уничтожали?

— Может быть... Хотя мне известно, что, например, отец Тимура, видный партийный деятель, был в 37-м арестован и расстрелян.

— В Душанбе вы и первое музыкальное образование получили?

— Я там окончил училище, дирижерско-хоровое отделение, но играть и сочинять стал гораздо раньше. Отец привез с войны аккордеон, и я быстро стал играть по слуху. Потом мне нашли частного педагога. Родители поняли, что моя жизнь будет связана с музыкой, и впоследствии ничего для меня не жалели: купили пианино, магнитофон — все, что мне нужно было.

Огромную роль в моей судьбе сыграл Сергей Артемьевич Баласаян. В советские времена

наши известные композиторы постоянно наезжали в республику в качестве кураторов, и меня рекомендовали Баласаняну. Я сочинял при его заинтересованном участии, и позже, когда учился в аспирантуре Московской консерватории, он сделал меня своим ассистентом. Мои камерные и хоровые сочинения покупались и исполнялись, и это было для меня существенным материальным подспорьем, не говоря уже о профессиональном продвижении.

Что и говорить, Леониду Павловичу везло на педагогов. Правда, он и сам не плошал: в Ташкентской консерватории с первого курса сразу на третий перешел. Еще студентом и в училище, и в консерватории стал преподавать. Дружил с музыкантами и педагогами, которые осели в узбекской столице после эвакуации из Ленинграда. Профессора Борис Исаакович Зейдман, Юзеф Гейманович Кон были энциклопедически образованными людьми. На кухне у Кона собирались неординарные личности. Содержание их разговоров могло быть приравнено к университетскому курсу. Книги и музыкальные записи, находившиеся под запретом, здесь были доступны. С подачи Кона Клиничев познакомился с французской, немецкой, испанской поэзией, с русской поэзией Серебряного века, впервые услышал Игоря Стравинского, Эрнеста Шоссона... Когда табу с этих имен было снято и их музыка зазвучала, Леонид Павлович легко узнавал ее по

первым же тактам, поражая московских педагогов. Покупал и покупал пластинки, раз по 15 слушал то, что не нравилось, пытаясь понять, почему. Младшую сестру Тамару изводил этим упорством, хотя его занятия не были ей чужды: она стала музыковедом (а ее сын Павел — ныне дирижер Большого театра. Он приезжал в Ростов дирижировать юбилейным авторским концертом Леонида Павловича). Л.Клиничев обязан тем временам и тем людям. Без них не было бы, наверное, позднейших хоровых циклов и кантат на стихотворения Ломоносова, Пушкина, Лермонтова, концерта на стихи английских поэтов, вокального цикла «Цыганский романсеро» на стихи Лорки... Два аспирантских года в Москве научили ценить артистов; он пропадал вечерами не только в Большом и Театре Станиславского и Немировича-Данченко, но и в МХАТе. Восхищался созвездием его великих стариков, только «Мертвые души» пять раз смотрел.

— Леонид Павлович, а к «Тихому Дону» вы подступили, когда переехали в Ростов?

— Я прочел его еще в ранней юности. Родители и старшая сестра увлекались Шолоховым, а от меня, девятиклассника, роман прятали. Я же ночью с фонариком под одеялом тайком читал «Тихий Дон» и был потрясен. Он оказался мне самым правдивым произведением о жизни, а его события — похожими на те, что происходили с моими предками. Поразителен был

язык персонажей — я ни в одной книге не встречал ничего подобного. И еще была в романе волнующая тайна...

Когда я приехал преподавать в Ростовскую консерваторию (тогда она была музыкально-педагогическим институтом), то вернулся к «Тихому Дону». Все настойчивее приходила мысль об опере. Для начала решил собрать песни, их в романе около 40(!): одни выпишаны, другие названы. На основе этих песен, среди которых были настоящие жемчужины народного искусства, я написал три «Донских поэмы» для хора и симфонического оркестра. Музыкальный материал накапливался, ширился, бередил. С 81-го года я уже писал активно. Писал и переписывал, работал тщательно, придирчиво.

Когда моя первая хоровая поэма уже звучала, меня пригласил наш известный кинооператор и режиссер Леон Борисович Мазрухо (это героическая личность, один из первых мастеров воздушной съемки; он снимал горящий Берлин из кабины самолета, который уже пикировал, подбитый немцами. — Л.Ф.) написать музыку к его фильму «Песни Тихого Дона». Потом, помню, в Вешенской фильм крутили целый день, чтобы его могли посмотреть все желающие. Это была для меня важная работа. А с Мазрухо мы дружили уже до конца его дней. Он много рассказывал о Шолохове, которого называл по-своейски Мишей и который только ему, Леону Борисовичу, позволял снимать себя на кинолентку.



«Тихий Дон». Фото Виктора Васильева

«Донские поэмы» легли в основу будущего балета. Это были оригинальные сочинения, сердцевину которых составляла бережная обработка народных песен; музыка, которая дышала, как говорил толстовский Протасов, не свободой, а волей.

— Я понимаю, что привлекло позже постановщика балета — первозданность и свежесть музыки. Работая некогда в областной газете, я поехала по донским хуторам и слушала песни, которые поют не со сцены, а дома, для себя. Особенно от военных, походных, прощальных шел мороз по коже. Эти песни порой разительно отличались от

тех, которые исполнялись государственными ансамблями (без сомнения, профессиональными, но предлагающими зрителю стилизацию фольклора); нередко это был экспортный вариант, яркий, впечатляющий, с изрядной примесью эстрады.

— Меня позвали в один из таких ансамблей, но по той причине, которую вы обозначили, я не смог с ним сотрудничать. Когда Римский-Корсаков говорил, что самая сильная сторона русской песни — донской фольклор, он, конечно, имел в виду песню, какой она рождалась в глубине народной души...

И вот задумывал я поначалу оперу, и когда сказал об этом секретарю горкома Петру Ва-

сильевичу Дзюбенко — мы были хорошо знакомы, — он вдруг спросил: «А почему не балет? Герои молодые. А какую панораму жизни можно дать!»

— **Он был музыкально образованным человеком?**

— Он ходил на симфонические концерты. Еще секретарь обкома Фоменко. Больше никто из партийной элиты.

Когда я услышал про балет, то вспомнил премьеру «Спартак» в Большом театре. Мне тогда позвонил Баласанян и спросил, не соглашусь ли я, поскольку его жена приболела, пойти с ним на премьеру. Не соглашусь ли я?! В Большом собрался весь столичный бомонд, и после спектакля в зале стоял рев восторга. Мое сознание просто перевернулось. И теперь то впечатление всплыло — конечно, балет! В нем и действие развивается стремительнее, чем в опере. Например, пока звучит оперная ария, на этом отрезке времени в балете можно показать, как сталкиваются противоборствующие силы, размежевываются семьи, гибнет человек... Я понял, какими мощными в этом жанре могут быть народные сцены. Уже представлял этот балет сродни древнегреческой трагедии — с террасами вокруг сцены, на которых располагается хор...

— **Но в спектакле, поставленном на сцене Малого оперного театра в Ленинграде, не было никакого хора.**

— Не было. Видимо, я тут недоработал, и мой замысел не показался постановщику органичным. Николай Боярчиков дал моей музыке свое прочтение.

— Это ведь была его идея — «Не осудите, братья, брата...»?

— Да. Она пронизывала и ин-сценировку. Ее автор В.Ивченко (при участии Ю.Василькова) писал, заранее не знакомясь с моей музыкой, и мне кажется, им обоим удалось добиться завершенности всех сюжетных линий. Ощущение такое, что за 2,5 часа спектакля в стремительно развивающемся действии предстает перед нами весь роман. Мы работали в течение года. Многоплановое музыкальное решение вызвало к жизни удивительную хореографию: на сцене разворачивалось сразу несколько событий, отталкиваясь, сшибаясь, завязываясь в один сюжетный и смысловой узел.

— **Черты трагической саги придала балету и работа дирижера Вадима Афанасьева.**

— Безусловно. Надо отметить, что Вадим — бывший дирижер-хормейстер Ростовской консерватории, и мы с ним быстро нашли общий язык. Хотя в спектакле не все ладилось сначала. Владимир Аджамов, который танцевал Григория, подходил ко мне, мучимый сомнениями. Хореографический рисунок можно выучить, чистоты его добиться тренингом. А как передать внутреннюю силу, накал страстей?

Я тоже опасался: а вдруг получится иллюстрация? Вдруг будет вульгарное или, наоборот, слишком изысканное зрелище? Еще на рабочем прогоне было паническое ощущение неудачи, но на премьере я увидел подлинно шолоховских героев. И они заставляли



Главный хормейстер Ростовского музыкального театра Е.М.Клиничева, Л.П.Клиничев и композитор Эннио Мориконе, Италия. Здесь, в Болонье, Леонид Павлович участвовал в музыкальном фестивале в одной программе с Мориконе. А в Риме состоялся авторский концерт Л.Клиничева. Его сочинениями дирижировал Павел Клиничев. Такой удачный семейно-художественный подряд.

зал переживать. Понятно было: захлестнутые историческими бурями, втянутые в водоворот классовой борьбы, люди не виноваты в том, что не сразу могут разобраться, где правда. Не торопиться судить, а понять — вслед за Шолоховым мы все (авторы, постановщики и исполнители) пытались выразить эту мысль.

— **Еще в начале 80-х такая концепция не имела бы права на жизнь. И музыка ваша была вне советских традиций.**

— Какой разговор! В 81-м я показывал фрагменты к балету на пленуме областной композиторской организации и был обвинен во всех смертных грехах.

— **Но «исправляться» не стали — музыку не переписывали?**

— Нет, конечно. Она прозвучала в 87-м в МАЛЕГОТе так, как была написана.

— **Была ли возможность продлить жизнь балета?**

— Он шел в Ленинграде до самых демократических времен. В один из шолоховских юбилеев «Тихий Дон» дали в Большом театре. Параллель-

но с МАЛЕГОТом гениальный киевский дирижер Стефан Турчак готовил постановку балета в театре имени Т.Г.Шевченко. Построили декорации, сшили костюмы, репетиции шли к завершению, оставалось меньше двух месяцев до премьеры — и вдруг Турчак умирает, почему-то снимают главного балетмейстера, и все рушится...

— **Вы работали 20 лет над «Тихим Доном», но и опера «Цыган» по роману А.Калинина, которая увидела свет в Ростовском музыкальном театре, берет начало в давней литературно-музыкальной композиции. Она прозвучала на сцене Ростовской филармонии, куда пригласили певцов кишиневской оперы.**

— Та музыка, естественно, претерпела существенные изменения: добавлены новые коллизии, взят другой конфликт. Я столкнулся с тем, что надо считаться с техникой голоса — с диапазоном, тесситурой. Есть гласные, которые наверху никак не звучат. Иногда я искал до 50 синонимов одного слова только



«Тихий Дон». Фото Виктора Васильева

для того, чтобы исполнителю было удобно петь.

Может показаться, что в таком поиске есть элемент искусственности и насилия над собой, но когда приходило нужное слово, я отмечал, что нашел лучший вариант. Все-таки голос — самый капризный инструмент: сегодня звучит, завтра — нет. Поэтому выживают только те оперы, авторы которых думают о певцах.

— Что вас так зацепило в «Цыгане», который (при всем уважении к его автору) все-таки не является мировым шедевром?

— Мы все немного цыгане в душе. Меня привлек дух свободы, пронизывающий эту историю. Ведь так хочется свободы, чтобы никто не давил.

— А как насчет постулата «Свобода в нас самих»? Или это более красиво, чем правдиво?

— Все от человека зависит. Уж на что в советское время на корню убивали самую красивую идею, но когда я оставался наедине с собой, меня ведь никто за руки не держал. Я писал, как думал и чувствовал.

— Одно дело — вы наедине с собой, а другое — ваша музыка в спектакле, где есть дирижер, режиссер, художник, и все именуется постановщиками. И еще немало людей, от которых зависят лицо и характер вашего общего дитяти.

Мне кажется, что зрительские эмоции, которые возникают от многообещающей первой сцены спектакля, отсылающей к военному прошлому Будулая, от прелестного образа Насти, никак не могут подпитываться стародавней стилистикой школьного сюжета во втором действии. Спектакль постепенно скатывается к банальности.

— Я задумывал пастораль, но постановщик пошел другим путем. Я вообще много не принимаю, что сегодня делают режиссеры в опере. Если эпоха рождает именно эту музыку, я сторонник того, чтобы ее не трогать, не переворачивать.

— Ушло время, когда солисты оперы подходили к рампе и пели, и слушателям было достаточно наслаждаться пением. Сегодня режиссер в опере играет более значительную роль.

— Это ужасно.

— Ужасно? А если он человек высокой культуры, и талантлив, и понимает, что музыка ведет? Или, по-вашему, режиссер в опере вообще не нужен?

— Нужен. Но он должен уметь слушать музыку. Он же этого, как правило, не хочет. Ему не нравится, если автор...

— ...еще жив.

— Так и есть, и мне не раз это в открытую говорили. Постановщики опер по большей части менее образованы в музыкальном отношении, чем композиторы, — в этом источник конфликтов.

— Тем не менее, несмотря на это печальное обстоятельство, вы написали еще одну оперу и желаете ее сценического воплощения.

— Желаю. Это опера по рассказу Чехова «Драма на охоте». Кстати, в 2010 году мир отметит 150-летие Антона Павловича.

*Беседу вела
Людмила Фрейдлин
Ростов-на-Дону*

Фото из балета «Тихий Дон» предоставлены Михайловским театром (СПб)



Г.Лыткина. «Аделаида»

Зато слава хороша!

Втолпе ее трудно узнать: она ничем не выделяется, эта невысокого роста скромно одетая пожилая женщина — ни эффектным макияжем, ни броскими деталями костюма, ни особой выразительностью поведения. Между тем, на профессиональной сцене она с 1947 года, а имя ее на слуху у всякого, мало-мальски знакомого с коми театром человека: заслуженная артистка РСФСР, народная артистка

Республики Коми **Галина Питримовна ЛЫТКИНА**.

Ее сценические создания удивительно похожи на саму актрису. Она всегда играет душевно щедрых людей и даже в отрицательных ролях вызывает к себе симпатию. Актриса убеждена, что полностью идеальных людей нет на свете («По одной половине всю жизнь не проходишь», — говорит она), значит, неоднозначны и отрицательные персонажи. Кроме того, в любую

роль она вносит чисто лыткинскую лукавинку и лыткинское — солнечное — восприятие жизни. Характерная актриса, она не боится со сцены выглядеть смешной, некрасивой, неловкой. В спектакле «Эх!!!» по роману В.Войновича про Чонкина режиссер А.Головин надел на нее невероятных размеров жгуче-черный парик, позволил разместить толщину на бюст и «до рюмки» затянуть талию, одобрил манеру разговаривать с бывшими односельчанами то снисходительно-валяжно, то начальственно-требовательно. При этом никак нельзя было сказать, что персонаж — чистойшей выдумка.

Для Г.Лыткиной важнее всего — сыграть свою героиню такой, чтобы зрители поверили в ее существование и относились бы к ней как к человеку, которого можно встретить в жизни. В некоторых спектаклях — в «Аксинье», к примеру, — казалось, что играет она в роли **Меланьи** эпизоды из личной биографии — настолько достоверным было ее сценическое существование. Кто из нас не видал на каком-либо празднике раскрасневшуюся от нахлынувших чувств — будто молодость вернулась! — пожилую женщину, с неподражаемым юмором исполняющую коми частушки? Кто не вспомнит, как провожают матери своих детей в дальнюю дорогу — как торопливо перемежают они прощальные наказания с поцелуями, как непременно заставляют всех присесть «на дорожку», как, скрывая набегающие слезы,

незаметно для отъезжающих осеняют их крестом?..

На самом деле актриса не просто «играла себя» — она представляла зрителям очень сложный и точный по составу сплав простодушия и мудрости, какой-то ласковой строгости и безыскусного юмора, такой сплав, которого без природного таланта, хорошей выучки, без большого труда добиться невозможно. Всему этому учил ее любимый мастер, педагог коми студии при драматическом театре, знаменитый Николай Дьяконов, пробудивший природные возможности ученицы. Именно с нее, говорят, он списал роль **Любки Бубенчиковой** в «Свадьбе с приданым».

Она же стала и первой исполнительницей этой роли.

А как великолепно владеет Г.Лыткина родным языком! Стихи можно написать об одних только междометиях и восклицаниях актрисы в той же роли Меланы! Бездна оттенков чувств за ними, огромное мелодическое богатство — но при этом абсолютная, первозданная простота и естественность. Иногда ловишь себя на мысли: да слышала я такую интонацию, да так же в любой деревне говорят! Но нет — подобная объемность, многогранность речевого выражения при одновременной свежести, легкости, смысловой прозрачности возможны только в речи сценической, которая есть неотъемлемая часть сценического образа. Такая речь — и сама произведение искусства. Галина Лыткина — поистине народная артистка, потому



Г.Лыткина с главой республики Коми В.А.Торлоповым

что в ее созданиях зрители узнают себя, верят ее героям. Да она и вправду прекрасно знает тех, кого играет. В работе над различными ролями она не позволяет себе использовать привычные профессиональные средства в привычных комбинациях, старается каждого человека представить со сцены как особый «экземпляр», единственный в своем роде.

Так появились ее искрометная Бубенчикова, разбитная и скрывающая свою нежность **Валька** из «Иркутской истории», ученная-переученная жизнью **Мама-проводница** из «**Валентина и Валентины**», мужиковатая **Марина** из «**Ухабов жизни**», забытая **Польс Агни** из спектакля «**Чудь мыльк**», наглая и самовлюбленная **Люшка**-выдвиженка из «**Чонкина**», до старости сохранившая задорное молодое кокетство **Бабка** из «**Коми бала**» и

многие другие героини. О том, как она копит жизненные впечатления, как регетирует, как постепенно — черта за чертой, кирпичик за кирпичиком — строит роли, актриса рассказывает увлекательнейшие истории. Вальку, к примеру, она самостоятельно готовила во время отпуска, пока морошку собирала: усадется на кочку отдохнуть — и повторяет текст по-всякому. Морошки в том году много было — артистку даже пролетающие низко летчики начали замечать и потом приветственно махали крыльями самолетов над болотом. Марина — это ее знакомая из Усть-Выми Анна Бреч, которая носила мужской пиджак поверх платья, кирзовую сумку на палке через плечо и курила толстенные самокрутки. **Мирониха** из «**Последнего срока**» получила свой характер сразу от двух женщин. От своей мамы Галина Питиримовна для роли переняла мудрость, долготерпение, спокойствие, а от родственницы тети Марьи — внешность героини: та не могла разогнуть спину и постоянно ходила сгорбленной. Мама, кстати, посылала дочку выучиться «на учительшу» — благо тогда педучилище было в ее родной Усть-Выми. Галина и выучилась. А по распределению в Корткерос не доехала: оказавшись в Сыктывкаре, увидела на заборе объявление о наборе в коми студию и пошла поступать. Поступила, а уже потом стала думать, что наверняка ее как-нибудь накажут. Когда в конце-концов вызвали ее в Министерство просвещения, подумала: «Если засудят — пусть.

Отсижу — и снова в театр пойду!». Но обошлось: министр сам оказался большим поклонником драматического театра и потом часто поздравлял Галину с премьерами. А мама приняла выбор дочки. Соседям, сетовавшим на то, что артистки мало получают против учителей, она отвечала русской поговоркой с коми выговором: «Пусть кармане ни шиша, зато слава короша!». Про карман-то это верно: никогда артисты в провинции большого достатка не имели. Да еще муж умер рано, оставил ее с двумя дочками на руках, второй муж — Владимир Пельмегов — тоже был артистом и тоже безвременно рано ушел из жизни, оставив в память о себе еще одну дочь — откуда взяться достатку? Тем более, что две первые девочки сами стали актрисами. Сейчас

и их уже нет в живых, Галина Питиримовна живет в семье своей младшенькой. Самая дорогая по стоимости вещь в ее квартире — норковая шуба, подарок от главы республики на юбилей. А самым лучшим курортом для себя она всегда считала летний отдых в родном доме. Сохранились кадры любительского фильма: из открытого окна видны бескрайние усть-вымские луга с травами по пояс, во дворе — могучее дерево, в тени которого дочь Света с зятем нячатся с маленьким своим сыном. Кругом — покой. И тишина — до звона в ушах...

Не так давно состоялся вечер, на котором объявляли номинантов премии имени Степана Ермолина «За вклад в коммискусство». Их было немного — каждый из номинантов известен зрителям и на-

граждался горячими аплодисментами. Но когда назвали имя Галины Лыткиной, и она, привезенная прямо с больницы кровати — худенькая, в строгом черном костюме, — приподнялась со своего места во втором ряду, зал встал в едином порыве и устроил актрисе настоящую овацию.

Так случилось, что болезнь настигла любимицу публики Галину Лыткину как раз тогда, когда здание драматического театра, ее второй дом, — было разрушено до основания. Она ушла — и театра не стало.

Конечно, он непременно будет восстановлен. Но это будет уже другой театр. А пока — мы поздравляем Галину Питиримовну с восьмидесятилетием и от души желаем ей скорейшего выздоровления.

*Вера Морозова
Сыктывкар*

ЮБИЛЕЙ

20 марта исполнилось **60 лет** заслуженному артисту России, актеру **Липецкого академического театра драмы им Л.Н. Толстого Виктору Соболеву**. Юбиляр предстал перед поклонниками в роли Родиона Николаевича в бенефисном премьерном спектакле «Старомодная комедия» А.Арбузова.

Творческий путь артиста не был усыпан розами. После школы и технического училища он работал автокрановщиком, рабочим металлургического завода, служил в армии. Но тяга к театру заставила его поступить в труппу облдрамтеатра актером вспомогательного состава. В выборе Виктора не последнюю роль сыграла судьба его отца — заслуженного артиста РСФСР Михаила Никифоровича Соболева, отдавшего без малого полвека служению Липецкой сцене. Сын во многом повторил путь отца. Ему так же много пришлось поработать в разных театрах разных городов, пока в 1997 году он окончательно не остановился на Липецком академическом театре. Его роли — это Громилов в «Талантах и поклонниках», Капитан Перелла в спектакле «Человек, зверь и добродетель», доктор Ранк в «Кукольном доме», епископ Шаррон в «Кабале святош», Ячница в «Женитьбе» и др.

Коллеги счастливы засвидетельствовать передачу актерской эстафеты от заслуженного артиста РСФСР Михаила Никифоровича Соболева к его сыну, заслуженному артисту России Виктору Михайловичу Соболеву.



Петр Чердениченко, Липецк



Закон таланта



Летом исполнилось 55 лет легендарному петербургскому танцовщику, художественному руководителю уникального Мужского балета, заслуженному артисту России **Валерию МИХАЙЛОВСКОМУ**.

В 1971 году в **Одесский театр оперы и балета** пришел юноша, которому суждено было стать легендой мирового балета. Он был переведен в солисты практически сразу — по довольно забавной, но очень показательной причине — его яркая индивидуальность не вписывалась в существующие рамки кордебалета, отвлекая внимание зрителей. Через несколько лет, перетанцевав все главные партии классического репертуара, он понял, что хочет развиваться дальше, и уехал в Санкт-Петербург в **Театр Современного балета Бориса Эйфмана**.

То, что «перевело» Михайловского из кордебалета в солисты в Одессе, оказалось решающим и в Петербурге — ориентируясь на его широчайший актерский диапазон и бесконечное трудолюбие, в течение четырнадцати лет Эйфман ставил свои спектакли на него. Валерий стал первым исполнителем главных партий в большинстве балетов, которые до него не танцевал никто — «Идиот» (князь Мышкин), «Безумный день» (граф Альмавива), «Двенадцатая ночь» (Мальволио), «Мастер и Маргарита» (Воланд), «Бумеранг» (Мекки-Нож), «Познание» и многих других. Шестнадцать лет назад неутомимый Михайловский создал уникальную балетную

труппу — Санкт-Петербургский государственный Мужской балет, названный критиками «революцией в балетном искусстве». Уникальную тем, что все партии, включая женские «пуантовые», исполняют танцовщики-мужчины — причем с тонким вкусом и высоким профессионализмом. Все эти годы Михайловский является бессменным солистом своего крохотного коллектива.

Михайловского в какой-то степени можно назвать последователем Рудольфа Нуарева, первым доказавшего значимость роли мужчины в балете, показавшего не просто драматургию танца, но красоту и силу человеческого тела в движении.

Михайловскому тоже приходилось многое доказывать. Доказывать, что в России 90-х мужская балетная труппа имеет право на существование, что исполнение женских партий мужчинами не преследует никаких целей, кроме профессиональных. Объяснять то, о чем его продолжают спрашивать все время существования труппы: цели подменить женщину в балете он не преследовал. «Завидовать женщине в балете можно было 20-30 лет назад, когда роль мужчины заключалась в переноске партнерши. Сейчас — мужской танец даже более интересен, нежели женский, — говорит Михайловский, с непременным уточнением, — за счет того, что мужчина обладает большими физическими возможностями».

— А вы совершили бы «прыжок в свободу», как когда-то Нуреев?

— У меня в жизни была похожая ситуация, но здесь, в Рос-

сии. Мне было 19 лет. В Одессу, где я тогда работал, приехала на гастроли труппа австралийского балета, и, посмотрев «Жизель», где я в тот вечер танцевал Альберта, они предложили мне уехать с ними. На следующий же день я заметил подозрительного человека у себя во дворе, а дней через пять меня просто пригласили в КГБ на беседу. И сказали: «Подумайте о судьбе брата и мамы. Подумайте о своей судьбе — в тюрьмах и дурдомах балетных театров нет!». И тогда я понял, насколько это страшно.

— Настолько мощная актерская составляющая в исполнении — это школа Бориса Эйфмана или свое, изначальное?

— Это было изначально. Когда я после Киевского хореографического училища пришел в Одесский театр, доходило до смешного. Естественно, меня сразу ввели в какие-то спектакли в кордебалет. Но я же все равно не просто так там стоял — я в роль входил, играл, меня это захватывало! И после очередного спектакля, «Половецких плясок», главный балетмейстер Игорь Чернышов сказал: «Понимаете, я не могу Михайловского в кордебалет ставить. Весь зрительный зал не смотрит на солистов, а смотрит на него». Таким образом, меня почти сразу перевели в солисты, хотя я, конечно, иногда стоял и в кордебалете. Но после очередного такого спектакля Чернышов пришел к инспектору балета злой и стал его отчитывать: «Уберите Михайловского из кордебалета, я вас умоляю! Это невозможно!» (смеется). Мне неинтересны актеры, которые, выходя на

сцену, продолжают жить реальной жизнью — тогда это и не актер вообще! Сцена требует перевоплощений. Я раньше сам не обращал внимания на то, что когда готовишь роль, а тем более, какую-то глобальную, то и сам меняешься. Появляются другие нотки в голосе, другая манера поведения. Хочешь ты этого или нет, но если ты серьезно готовишь роль, живешь этим, то это называется и в повседневной жизни. Хотя сцена — совершенно другой мир. Меня первое время удивляло — чувствуешь себя ужасно, сил нет, состояние жуткое — но слышишь первые нотки музыки, делаешь шаг на сцену — и ты уже в каком-то нереальном мире, в другом измерении. Отсюда, видимо, и моя так называемая «инфернальность» на сцене, как писали про моего Воланда... А зачастую делаешь что-то на сцене, не осознавая. Когда я готовил роль князя Мышкина, то перечитывал роман, критическую литературу, литературоведческие статьи — это нужно актеру, если он серьезно работает. Я читал «Идиота» и раньше, но как художественную книгу. А когда работаешь над этим образом, уже читаешь совершенно по-другому, начинаешь для себя исследовать мотивы поведения героя, замыслы автора и пропитываешься этой атмосферой, психологией, нутром героя — отсюда уже идет и походка, и пластика вообще. Долгое время я танцевал Мышкина единственным составом — приходилось и с порванными связками выходить на сцену, но постоянно так,



«Идиот». Князь Мышкин. Новый балет Б.Эйфмана

конечно, делать было нельзя, поэтому Борис Эйфман стал вводить вторые составы. И мне было удивительно — то, что я делал в этом спектакле, для меня было просто, в хореографии никакой супертехники не было — а ребята не могли «поймать» пластику. А потом я спросил: «Вы роман-то читали?». Оказывалось, что нет. И как я им движения передаю? Можно скопировать рисунок танца, но в это же нужно вдохнуть жизнь, какое-то состояние. Они начинали читать роман, но потом говорили: «Это такая скучища — мы бросили!». И как такой танцовщик может исполнять роль князя Мышкина, когда это ему неинтересно, скучно и он этого не понимает!? А к чему я это все говорю — сам я иногда не замечал того, что де-

лаю на сцене, оно само как-то шло — пропитываешься атмосферой Достоевского, Булгакова, Бомарше, — а осознаешь это уже тогда, когда читаешь в критических материалах, или когда тебе рассказывают со стороны. Мне очень повезло, что на мои спектакли приходили Маргарита Терехова, Анастасия Вертинская, Алла Демидова — когда такие потрясающие актеры тебе рассказывают свои впечатления — это незабываемо! Иннокентий Смоктуновский мне в наших беседах открыл в «Идиоте» много того, о чем я даже не подозревал. А однажды сказал: «Валера, я вам завидую! У меня в спектакле был такой взлет эмоций, такая накрутка, такая спираль, после которой можно было только взлететь! Но я этого не умел. И вдруг вижу у

вас — прыжок и вы полетели!». А я танцую, не зная, как это выглядит со стороны, какое впечатление производит. Это уже потом я знал, где ударные точки, даже что-то выделял, а сначала делал все спонтанно. В критике меня часто сравнивали с другими исполнителями моих ролей. У Бориса Эйфмана был балет «Бумеранг» с эротическими сценами, и в «Нью-Йорк Таймс» написали, что, когда это делает Михайловский, получается поэзия, а когда кто-то другой — порнография. Вероятно, это зависит от актерской индивидуальности, вкуса. Все играют по-разному, и в драматическом спектакле — играют разные актеры — и совершенно разные спектакли получаются!
— В балете редко такая подробная работа над ролью.

— Тем не менее, она необходима. Возьмем, к примеру, роль князя Мышкина: Мышкин у Достоевского — это один Мышкин. К этому добавляется балет, его условность, специфика — и это уже делает князя другим. Третий момент — «Шестая симфония» Чайковского. Синтез трех произведений дает уже новое, четвертое произведение. А потом пришлось мне столкнуться с ролью князя Мышкина в другой постановке — в спектакле «Послесловие к «Идиоту»» — и герой был уже другой. Другая пластика, совершенно другие руки, другое движение, другой посыл. А еще добавляется и голос! Когда я столкнулся с тем, что в спектакле нужно говорить, я понял, что это совсем другая профессия. Потому что твое внутреннее состояние, эмоции должны выразиться голосом — драматические актеры должны быть безумно музыкальными, ведь малейшая фальшь — не на той ноте слово произнес — и это не соответствует тому, что ты чувствуешь, возникает диссонанс. В связи с этим постоянно вспоминаю Алису Фрейндлих и Аллу Демидову. Мне кажется, они обладают абсолютным слухом — широчайший диапазон голоса, точнейшие интонации! Меня всегда потрясала музыкальность этих актрис.

— **Посмотрев ваши программы, осознаешь, что пуанты не являются атрибутом исключительно женского танца.**

— Просто сложилась такая традиция, что на пальцах танцуют только женщины. Тальони первая встала на пуанты в образе Сильфиды в роман-



«Лебедь». Фото Нины Аловерт

тическом балете, с тех пор так и пошло. А вот американский хореограф Кристофер Флеминг увидел, как мы танцуем на пальцах, и у него возникла идея, что можно так сделать мужской танец — и это будет органично. Но я не думаю, что мужской танец на пальцах приживется — мы нарушаем традиции. Однако во многих балетах этот прием используется.

— **Балет сейчас развивается, как вы думаете?**

— Он развивается постоянно. Другое дело, что его развитие зависит от появления яркой личности — балетмейстера со своим индивидуальным почерком, который ставит что-то оригинальное. Сам по себе балет развиваться не будет — существует классика, которая была, есть и, я надеюсь, будет — потому что это необходимо. Я считаю, что сложнее классики ничего нет, она требует и хорошей школы, и высокого исполнительского мастерства, и идеальной балетной фигуры — требований выше, чем в

классическом балете, нет! Если модерн могут и каракатицы танцевать, которые никакой эстетической критики не выдерживают, то классика этого не терпит. Но балет, безусловно, развивается — по крайней мере, в нашей стране есть Эйфман. Кому-то нравится то, что он делает, кому-то нет, его критикуют — но он вкалывает, работает, придумывает. А то, что ставят другие, — это любопытно, интересно, но не глобально, не очень значимо.

— **Вы счастливый человек?**

— Как сказать... В общем, да. Мне многие балетные танцовщицы говорят: «Боже мой, какой ты счастливый! На тебя ставили спектакли, ты перетанцевал всю классику, ты был первым исполнителем таких ролей, о которых люди могут только мечтать. Создал свою труппу!». Ну а уж когда такой человек, как Марис Лиепа мне говорил: «Валера, ты не представляешь, какой ты счастливый! Смотри, какая современная хореография, какое нестандартное решение,



«Безумный день». Граф Альмавива. Новый балет Б.Эйфмана



Мужской балет. Карсавина

какие образы, какая серьезная актерская работа! А у меня что — только «Спартак»...». С другой стороны — бесконечные травмы, операции...

— **Вы уже многие годы танцуете «через боль»...**

— Я делаю все для того, чтобы эти процессы замедлить, — спортзалы, уколы, постоянные специальные упражнения, кроме репетиций и урока. Поэтому иногда думаешь — счастье это или нет? Хотя, конечно, я счастливый человек. С творческой стороны. А творческая сторона — это моя жизнь...

Маяковский очень хорошо сказал, что сцена — это не отражающее зеркало, а увеличительное стекло. Я выхожу на сцену, а в зале сидит тысяча человек, и все разные: есть люди умные, образованнейшие, талантливейшие — и я выхожу, как проповедник, о чем-то им рассказываю. Имею ли я на это право? Значит, я должен соответствовать уровню этих людей. Здесь очень важна честность — ты выходишь на сцену и не имеешь права позволить себе солгать. На сцену нужно выходить с осознанием того, что ты сделал все, и сделал честно, не халтуря. Это не магазин, где кому-то недоверил... Из магазина продавец кусок колбасы унесет, а ты что со сцены унесешь? Кусок неистраченных эмоций? Вот такое сравнение — существуют высшие силы, и как бы ты перед самим собой ни лукавил, ТАМ все известно. Для меня в какой-то степени высшие силы — это сцена. Там мой момент истины, моя исповедь.

*Татьяна Печегина
Санкт-Петербург*



Выбор сделан: быть!

Энергии этого человека позавидует кто угодно, в старину таких называли *perpetuum mobile* — вечный двигатель. Директор Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии **Михаил САФРОНОВ** стремителен, вездесущ, уследить за его перемещениями практически невозможно. Сегодня его можно встретить в Москве, на Секретариате СТД, потом он мчится в маленький городок, на встречу театральных директоров, вскоре он уже на другом краю страны, как говорят в театре, «заделывает гастроли» на лето, а затем — в Екатеринбурге, в родном театре выпускает премьеру. Между основными успехами перделает массу текущих дел, фонтанирует новыми идеями и мгновенно загорается от интересных предло-

жений. Его известность в театральных кругах велика, а достижения руководимого им театра впечатляют: как и в прежние годы, Свердловская музыкальная комедия имеет репутацию лидера своего жанра. В извечном вопросе «быть или не быть?» для Михаила Сафронова никогда не существовало дилеммы, он давно выбрал для себя первое — «быть!».

А началось все с желания быть актером. После успеха и аплодисментов на семейных концертах с пяти лет маленький Миша работал коверным в цирке при Ирбитском Дворце пионеров, позже стал актером в местном драмкружке. Не было ничего удивительного в том, что между двух главных достопримечательностей маленького городка Свердловской области — **Ирбитского театра драмы** и мотоциклетного завода — молодой Михаил Са-

фронов выбрал именно театр. Со всей страстью, свойственной его натуре, он окунулся в будоражащий воображение мир лицедейства. Не пропустив ни одного спектакля, проникая всеми правдами и неправдами в театр, он прятался среди кулис и с восторгом наблюдал за теми, кому выпало счастье играть на сцене. Иногда юного театрала кто-нибудь хватал за ухо и вытягивал из укрытия. Однако на следующем спектакле, сменив пункт наблюдения, он снова появлялся за кулисами. В конце концов, к мальчику, влюбленному в театр, привыкли, для всех он стал своим. Желание быть актером окрепло после фильма «Гамлет». Мечта когда-нибудь сыграть Принца датского была столь дерзкой, что и рассказать кому-либо о ней не приходило в голову: «В то время под подушкой я хранил фотографию Смоктуновского, знал наизусть все монологи. Для меня Гамлет Смоктуновского был недостижимым совершенством»

Знаменитого монолога «Быть или не быть?» так и не случилось в судьбе Михаила Сафронова, однако поставленная цель — поступить в театральный институт — осуществилась. Взяв справочник театральных вузов страны, новоявленный выпускник 10 класса открыл на первой попавшейся странице, наугад ткнул пальцем и сказал одноклассникам: «Здесь я буду учиться!». Сказано — сделано! Так в жизни Михаила Сафронова появился **Белорусский Государственный театрально-художественный институт**. По-



«На посту» возле Театра музкомедии в Международный день театра

сле двух лет учебы на актерском отделении он совершает неожиданный поворот — принимает решение перейти на режиссерский курс, который оканчивает в 1972 году. Отныне театральный роман официально узаконен дипломом. Несмотря на то, что ни актерских, ни режиссерских свершений в его жизни не произошло, свой талант — организовывать вокруг себя творческое пространство, создавать особое напряжения художественное поле — он реализовал сполна.

Вернувшись из Минска в Свердловск, Михаил Сафронов начинает свою карьеру в комсомоле. Как сегодня выясняется — неплохая была школа для будущих управленцев и руководителей. Уже через несколько лет он возглавляет **Свердловский ТЮЗ**, а затем — **управление культуры Свердловской области**. 12 лет он умело режиссирует культурную

жизнь целого региона. Роль стратега и лидера творческих процессов становится для него главной. С тех пор Михаила Сафронова в театральных кругах называют «шаровой молнией», имея в виду не только объемную коллекцию, но прежде всего кипучую энергию, стремительность, молниеносность принятия решений. А еще потому, что, вероятно, только ему под силу зажечь жизнь там, где она угасает. В разные годы он возглавлял свердловские Театр юного зрителя и **Театр драмы**, ситуация в которых была крайне сложная. Но Михаил Сафронов словно говорил себе: «Театру быть!» — и делал все возможное и невозможное, чтобы театры-аутсайдеры становились лидерами. Именно он в затяжные периоды кризиса привел в ТЮЗ главного режиссера Владимира Рубанова, а в драму — Владимира Гурфинкеля. Он поддер-

живал все творческие начинания Николая Коляды, давая талантливому режиссеру и драматургу возможность ставить свои пьесы на малой сцене Театра драмы. С приходом Сафронова творческая кривая театра резко пошла вверх, появились новые громкие премьеры, открылась возможность выезжать на гастроли и не только по России, но и за границу, зрители снова вернулись в театр. Секрет его успеха, который скопировать невозможно, конечно, в нем самом, в его энергии, его неравнодушии, в умении разглядеть людей, создать команду профессиональных единомышленников, для которых театр — самое важное. Все эти годы он убежденно выстраивает жизнь подведомственных ему учреждений по главной и единственной для него модели: театр-дом. Как бы ни были затерты эти слова, для него театр — действительно дом и семья, ему не все равно, как этот дом будет жить и развиваться и что будет с его домочадцами. В последние десять лет родным домом для Михаила Сафронова стала Свердловская музкомедия, успех которой он срежиссировал с присущим ему блеском.

В конце 90-х талантливый коллектив с мощным творческим потенциалом был в состоянии растерянности. Труппа театра, ведомая главным режиссером театра Кириллом Стрежневым, не имела возможности реализовать свой потенциал. Самый веселый театр города, с легкостью вызывающий улыбки на лицах своих зрителей, сам давно ра-

зучился улыбаться. И дело было не только в отсутствии зарплаты, плачевном состоянии здания, технической разрухе на сцене, которая стала заметна не только артистам, но и зрителям. Кинули в Лету золотые времена, когда Музкомедия выпускала по четыре больших премьеры в год, а осенью с триумфом возвращалась из очередных гастролей. Надежда и оптимизм, столь необходимые этому жанру, казалось, покинули театр навсегда. В январе 1999 года у большого корабля появился новый капитан, но не такой, который стоит на мостике в парадном кителе и только отдает приказы. Когда нужно, он первый может прыгнуть в воду и уже, как простой матрос, толкать корабль с мели. В Музкомедии реально изменились темпоритм и насыщенность жизни. Первой большой победой Сафронова на посту директора стал капитальный ремонт театра. Постепенно ожила гастрольная деятельность, коллектив стал выезжать на фестивали и конкурсы, престижные премии и награды стали появляться у артистов и у театра одна за другой. Сегодня у театра только «Золотых Масок» – восемь (!).

Михаил Сафронов – автор уникальной концепции существования и развития театра, ведь Музкомедия сегодня – своеобразный музыкально-театральный холдинг. Под его крышей, помимо основной труппы: солистов, артистов балета, хора и оркестра театра – дружно живут еще несколько самостоятельных творческих коллективов: ансамбль



После каждой полученной «Золотой Маски» Сафронов устает прием. 2007 г. – лауреаты К.Стрежнев и Б.Нодельман

народных инструментов «Измуруд», детская вокально-хореографическая студия, один из лучших коллективов современного танца «Эксцентрик-балет Сергея Смирнова» и недавние новоселы, вокально-джазовый коллектив «Джем-студия Елены Захаровой». Все они принимают участие в спектаклях и активно ведут автономную творческую жизнь. За последние годы Свердловская музкомедия не раз становилась творческим эпицентром театрально-культурного пространства России, и во многом эту активность спровоцировал и организовал Сафронов. Появилось большое количество внепертурных проектов, работающих на имидж театра: **Международный фестиваль имени Кальмана – 2000**, уникальный проект «**Принцесса цирка**» в цирке». Он был одним из инициаторов и идеологов проведения в Екатеринбурге **Первого Международного конкурса молодых артистов оперетты и мюзикла им. В.Курочкина**, кото-

рый с успехом стартовал в ноябре 2006 года, а осенью 2008-го прошел второй раз.

Недавнее **75-летие Свердловской музкомедии** в Екатеринбурге отметили с размахом, поражающим воображение. Юбилейный нон-стоп длился больше недели: лучшие спектакли, в том числе с участием иностранных артистов, гостевой гала-концерт, вечер – творческий отчет, встречи, поздравления, финальный банкет. Но в вихре празднеств не потерялось главное: по инициативе Сафронова провели пятнадцатый международный конгресс «**Музыкальный театр: оперетта и мюзикл сегодня**». Съехалось на него более 120 гостей: композиторы, режиссеры, театроведы, критики, продюсеры из России, стран СНГ и Европы. Подобного по географическому и профессиональному охвату мероприятия в рамках музыкального театра в нашей стране в последние лет двадцать не проводилось. А чуть позже театр стал площадкой и принял на себя

все основные орг-заботы по проведению в Екатеринбурге, признанной столице contemporary dance, **Первого фестиваля современного танца «На грани»**. При этом инициатор всех нововведений и локомотив процесса Сафронов сам вникает во все тонкости подготовки и проведения любого мероприятия. Его особая гордость — спектакли последних лет. Благодаря его уникальным способностям отыскивать финансовые возможности театр может позволить себе роскошь создавать авторские спектакли — яркие, оригинальные, зрелищные, затратные. Эксклюзивные постановки «под заказ» стали гордостью театра, и это дало повод для шуток: «Музкомедия специализируется на мировых премьерах!». Последняя мировая премьера наделала особенно много шума — музыкальные хроники времен Империи **«Екатерина Великая»**. Кстати, в этом проекте Сафронов выступил в новой для себя роли — продюсера. Неумная энергия, колос-

сальная работоспособность и огромный опыт не позволяют Сафронову оставаться только директором театра, для таких, как он, — все рамки тесны и королевство всегда маловато. Подобной личности требуется иной масштаб освоения пространства: всей России Сафронов известен как Секретарь СТД, президент Ассоциации театров Урала, вице-президент региональной организации «Уральское землячество» и др. Но главные его мысли, заботы и планы на будущее связаны все-таки с театром: «Сегодня я уверен, что мы на верном пути в формировании нового лица театра музыкальной комедии. И для этого у нас есть все: профессиональная, талантливая труппа и один из лучших режиссеров страны — Кирилл Стрежнев. С такой командой мы сможем свернуть горы. Современный музыкальный театр представляется мне как театр с огромным нравственным потенциалом. В последних спектаклях нашего театра появилась интонация драмы.

И это не случайно, так как есть потребность говорить со зрителем серьезно. Поэтому нет ничего удивительного, что скоро в репертуаре Свердловской музкомедии появятся спектакли по Гоголю, Киплингу и Булгакову. Я уверен, что без правды драматической не существует правды музыкальной. Как мне кажется, у меня нет еще достаточного опыта и понимания природы музыкального театра, но я учусь...»

В 60 лет сказать о себе «учусь» может только по-настоящему сильный человек, с юным азартом жизнеощущения, склонный к саморазвитию. Да, 10 апреля человек-праздник Михаил Сафронов отметил свой **60-летний** юбилей, но кто в это поверит? И можно не сомневаться, что на вопрос: что для него главное в жизни, он, как и мальчишка, впервые оказавшийся за кулисами Ирбитской драмы, снова скажет, не задумываясь: ТЕАТР!

*Лариса Барыкина,
Мария Милова
Екатеринбург*

IN BRIEF

МОСКВА В четвертый раз по инициативе **Российской ассоциации театров кукол XXI век** и **Центрального Дома работников искусств** прошел большой праздник кукольного искусства, посвященный Международному дню кукольника, который ежегодно отмечается 21 марта. Зрительный зал ЦДРИ с трудом вместил всех желающих, зрители вынуждены были стоять не только в проходах, но и в коридоре. В Москву для участия в празднике приехали представители театров кукол из Татарстана, Чувашии, республики Марий-Эл, Мордовии, Рязани, Сахалина, Москвы и Московской области.

Коллеги поздравили Президент Ассоциации театров кукол XXI век **Станислав Железкин**. Под бурные аплодисменты зрительного зала каждому театру был вручен памятный адрес ЦДРИ, руководители которого заверили кукольников, что такие встречи будут продолжаться. Ну а театры порадовали не только своих коллег, но и зрителей, пришедших на праздник, прекрасным гала-концертом.

Юрий Бергер

РАСПАД АТОМА

От фаянсового клоуна до технобиологического Арлекина



И.Фрих-Хар. «Карандаш — арт. М.Н.Румянцев» (1945)

Изобразительное искусство как форма отображения жизни подиума не устареет и своим многообразием поражает так же, как и само Его величество Театр. Причем возраст экспонируемых произведений, посвященных лицедейству и сцене, может различаться в столетия, не говоря уж о каких-то десятках лет. В рамках долгосрочного проекта «Третьяковская галерея открывает свои запасники» на выставке **«Фарфор, фаянс, майолика из собрания ГТГ: скульптура 1920-1950»** в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу публика испытала забавное чувство — экспонаты в больших застекленных шкафах были заняты друг другом, и на музейного зрителя совсем «не обращали» внимания. Ведь каждый известный деятель сценического искусства общался со своими постоянными спутниками-

«коллегами». Исидор Фрих-Хар (1893-1978) в своей работе «Карандаш — арт. М.Н.Румянцев» (фаянс, роспись, позолота, дерево; 1945) не смог обойтись без вечно лохматого существа Кляксы у ног клоуна, чуть изменив свою неопримитивистскую пластику на портретный шарж. Фарфоровому «Портрету С.В.Образцова» (1948) известной скульптора Ильи Слонима (1906-1973) сопутствовала кукла. Кстати, эта статуэтка, изображившая сорокалетнего Мастера с одной из любимых героинь была взята за основу создания бронзового памятника великому кукольнику (Москва, 2006). Без кукол Сергей Образцов не Образцов. Фарфор удивителен и никогда не утомляет. Его декоративная роспись выразительно контрастировала между тракторкой того же И.Слонима и, например, яркой работой Марии Литовченко «К.Н.Лаптев в роли Риголетто», в которой почти безошибочно узнаваем шут из знаменитой оперы Верди (фарфор, роспись, позолота; 1962). Приятно, что фарфоро-фаянсовая пластика входит в самое репрезентативное собрание русского искусства, изображая звезд сцены.

Иная тональность уже деревянной пластики прозвучала в Центральном доме актера им. А.А.Яблочниковой на выставке **«Весь мир — театр...: Леонтий Усов (скульптура). Юрий Землянухин (живопись)»**. Жизнеутверждающий и одновременно «рассудительный» мотив заложен в светлом сибирском кедре — хвойно-душистом, «звенящем» и теплом. Речь о работах скульптора, актера и художника Леонтия Андреевича Усова (1948). Он практиковал в рисовании, поэтической декламации, лицедействе (актер Томского ТЮЗа — с 1987), основал Гильдию томских художни-



Л.Усов. «Мейерхольд» (2001)
 Л.Усов. «Юрий Никулин» (2008)
 Л.Усов. «Гоголь»
 Л.Усов. «Выбранные места из переписки» (1994)
 Л.Усов. «Мольер» – А.Ширвиндт (2009)



ков (2000). По сути жизненный и сценический опыт им аккумулирован в художественной обработке древесины. И успешно!

На выставке художник представил зрителям более 20 работ.

Заметим, отдельные произведения Усова предстают как ажурные конструкции, собранные из эмблем и символических знаков-деталей. Нельзя сказать, что работы не вызывают вопросов. Портрету Мейерхольда (2001), шею которого обвивает удавкой извивающаяся лента шарфа, присуще трагическое выражение. Но жертвенность Мейерхольда, увы, стала слишком расхожим приемом. Композиция «Юрий Никулин» (2008) состоит из привычных знаков – тубетейка на голове, кнопка в ладони, клоунские ботинки, лестница. Тот же набор символики в «Вишневом саде» (2008) – узнаваемое вытянутое лицо в пенсне (скорее Чехонте, чем Чехов), сбоку, среди пеньков, высится банка вишневого варенья. Наконец, работа этого года – «Мольер» (2009). Александр Ширвиндт в роли французского классика – усталое лицо, опирающееся на правую руку, крупные пальцы, любимая трубка маэстро, галстук (конец которого зачем-то отрезан, словно длинный язык, и положен рядом). Однако если в спектакле прием осовременивания зрителю понятен, то для скульптуры метаморфоза нарочита.

Громче прозвучала шекспировская тема: «Шекспир. Сонет» (2008) – лицо Барда в объемном корне. И «Шекспир» (2005) – конструкция из лица, переплетенных кистей рук, приколотых табличек «Отелло», «Гамлет», «Макбет», эфеса шпаги, пера и перчатки, словно брошенной с вызовом Времени.

Но есть и бесспорные удачи.

Отдельный цикл, посвященный Николаю Васильевичу Гоголю, – пять скульптурных портретов, главным героем которых является Нос. Нос персонаж и Нос сам Гоголь. Трудно описать эту пластическую сюиту из перетекающих друг в друга образов и мотивов великого классика, но драматизм этих метаморфоз захватывает. «Ваять» писателя Усов начал еще в 1994 году, преимущественно создавая абстрактные и фантазмагоричные портреты-композиции. Отметим, что Леонтию Усову никогда не доводилось играть в спектаклях по произведениям классика. А стало быть, множество деревянных Гоголей собственного изготовления (заметил бы Фрейд) – это что-то вроде творческой компенсации.

Сам скульптор, кажется, заранее согласен на критический разбор своих работ: «Пусть их даже ругают, но забвение – это ужасно». Как подтверждение его слов среди произведений выделяется некий триптих вечного сюжета страданий (2004): «Путь вверх» (стопы ног вонзаются в острые гвозди препятствий), «Путь вниз» (срывающиеся ноги, пытающиеся удержаться на скользкой перекладине), «Лета. Река забвения» (руки да нос маски из комедии дель арте).

Юрий Иванович Землянухин (1948) – художник иной судьбы. Выпускник спортивного факультета Томского педагогического института, он до середины 1970-х жил на родине, стал рекордсменом, чемпионом Москвы и СССР по тяжелой атлетике. Сегодня его творческий конек – живопись.

Дерзить времени и любить окружающий мир было свойственно героине Юрия Землянухина Маргарите Александровне Эскиной, живописный портрет которой был начат художником с тем, чтобы подбодрить ее в нелегкий час подступившей болезни. Но Муза Дома актера покинула свою многолетнюю обитель раньше, чем была завершена работа. Изображение личности в портретном жанре – всегда желание за внешним увидеть сокровенное, пребывающее в человеческой душе. И потому картина «Режиссер», на котором актер, кинорежиссер Станислав Говорухин (1936) дан крупным планом с трубкой во рту, отражает лицо как ландшафт его жизни. Картина «Олег» (2000-е) становится ретроспективным портретом Олега Даля (1941–1981), проецирующим изображение знаменитой роли Шута в кинокартине Г.Козинцева «Король Лир» (1969), где он в рубище простака играет на дудочке щемяще простую мелодию. Это актерский портрет-воспоминание о шекспировском герое, тема которого звучит уже не одно столетие (и в XXI веке она не устарела?), находя любопытные решения в изобразительном искусстве.



Е.Белявская. «Сон в летнюю ночь»



Графическая серия **«Сон в летнюю ночь»** Екатерины Белявской (1981) была показана в Галерее «Файн АРТ». Два десятка листов в духе комиксов иллюстрируют комедию Шекспира. Действие пьесы перенесено в современный ночной клуб, где выбрана одна любовная линия – перипетии супружеских отношений Оберона и Титании. Как итог – странное сочетание изящной графической манеры а-ля Бердслей и малостоящих современных буклетов-комиксов. Белявская энергично воскрешает массив бытовых деталей, подробных рисунков боди-арта (татуировок, наколок), карт, отказываясь от тонкости ироничного сюжета. Однако детализация настолько избыточна и агрессивна в своем напоре, что Шекспир отменен, из сна елизаветинской эпохи до нас донеслись лишь далекие отголоски. Клубная субкультура заполняет пространство листа, стирая и затушевывая красоту линий.

И все же нельзя не отметить – перед нами качественная прорисовка и талантливые «перо и кисть». В мастерстве Белявской не отказать, но, увы, сам Шекспир выглядит лишь экслибрисом на ее работах. Перед нами скорее заблуждение пера, чем принципиальная неудача. Условность Шекспира не безгранична, она ограничена рампой. Комикс не нуждается в роскоши, он дитя супермаркета и рассчитан на разовое употребление – потому сие техническое «бердслеевское» выполнение кажется весьма затратным процессом, ненужным роскошным «графическим кружевом». Одновременно для шекспировского изложения это слишком поверхностные вариации, превращающие уникальный сюжет – приключение грез – в банальность.

Черный ажур сменился в Галерее «Файн АРТ» на объекты и рельефы из металла/дерева переливающейся голубизны, оживившей выставку **«Под голубыми небесами»** Игоря Шелковского (1937). В атмосфере светлой выставочной залы бирюзово-голубая (а может быть, небесная лазурь, королевский синий, кобальт, аквамарин, церулеум...) пластическая прорезь образовала своеобразный воздушный геометрический орнамент столь соответствующий пушкинской строчке. Это пространство пластично и осязаемо сочетало абстракцию и реальность, словно из



И.Шелковский. «Облако — верблюд» (2008)

ловач» (акриловая живопись, видео, фото, фракталы) в **Московском музее современного искусства (Галерея «Зураб»)** по утверждению авторов исследовали изменение сознания, когда все чувства и образы сливаются в момент абсолютного счастья. Однако позы есть — экстаза нет. Но зато можно было увидеть, что одним из элементов, рождающих эти мгновения, является творчество. Образ «Балета Trocadero» (архивная бумага, чернильная печать; 2004–2009) из серии «Фракталь-

детских кубиков составляя «архитектуры Малевича», а из простого «Конструктора» формируя облака.

Среди фигур, пожалуй, номером первым парило-качалось «Облако-верблюд» (металл/краска, 2008; 73x86x35). В этой скульптурной метафоре сплелись облачка и из «Небесных верблюжат» Елены Гуро, из набоквской «Схватки», и, безусловно, из шекспировской трагедии. Сразу оживал разговор Гамлета с Полонием: «Видите вы вон то облако в форме верблюда? — Ей-богу, вижу, и действительно, ни дать ни взять верблюд».

Проекты SUPREMUS **«Техники экстаза: Александр Шумов. Виктор Рибас. Серж Головач»**



С.Головач. Техника абстрактной фотографии «Trocaadero ballet Montecarlo» (2004–2009)



В.Рибас. Техника Фрактальной абстрактной фотографии
«Артист балета Сергей Зверев» (С-print, 113x76 cm; 2009)

как из черного фона проступает кривыми волнами-линиями фигура, нет лица, нет подробных деталей — лишь угадывается изгиб позы. Ожидание взлета и парения балетного прыжка созревает в комке силовых линий, формируя силуэт. Эти физические параметры — плотность, прозрачность, масса продолжают переход к геометрии, словно пучок телефонных изогнутых проводов вздыблен какими-то импульсами тока, образовав человеческий контур.

О том, как была создана техника фрактальной абстракции, посетителям выставки рассказывал фильм, созданный при содействии ученых Института философии РАН. Ведь апофеозом изображения стал фрактал. Ярко брызжущие розовые, бордо, фиолетовые цвета «Композиции с жонглером» (цифровая печать, фотобумага metallic, пластик; 2009) — на фрактальном точечном «полотне» из четырехугольных звездочек. Угловая траектория движения снарядов жонглирования — как космический портрет планеты, на которой пунктиры образуют красочный ландшафт. Казалось бы, мы логично заканчиваем рассказ, останавливаясь на точке, каковой стало лицо человека, да и он сам. Но неожиданно состоялась встреча с другой реальностью.

В Центре современного искусства ВИНЗАВОД прошел **Международный научно-популярный фестиваль ScienceArtFest**, в рамках которого работала выставка **«Наука как предчувствие» / Science as Suspense**, где приняли участие более 20 художников, разрабатывающих практики инновационного мышления (среди них не оказалось ни одной российской персоны). Параллельно работам была представлена коллекция видеofilмов о произведениях искусства, созданных с применением новейших технологий — искусственной жизни, робототехники, био- и генной

ная абстракция» Сержа Головача (1970) — массовые сцены, где линии движения, накладываясь друг на друга, зависят от скорости танцовщиц. Размытый кубофутуристический черно-белый рисунок экспрессивен от скупенной концентрации артистов. Так после летящего истребителя остается в небе след белой инверсии. Перед нами подобные инверсии на бумаге, закрученные вихрем следов танцоров. Экспозицию дополнил фотофильм Головача «От фигуратива к абстракции: Зеленая линия» о превращении человека в сгущенный силуэт вертикалей, лекал, многоотчий. Автор растворяет в зыбкости и туманности последнюю оставшуюся от фигуры точку, чтобы из этой точки, вновь мерцая, что-то рождалось сначала.

На примере работы «Артист балета Сергей Зверев» (цифровая печать, фотобумага metallic, алюминий, пластик; 2009) Виктора Рибаса (1967) видно,

инженерии (Международный Архив видеодокументации «Современное искусство в эпоху постбиологии»).

Театр оказался востребован и здесь.

Художник-исследователь Луи-Филипп Демерс (1959) более 20 лет занимается исследованием возможностей интерактивных технологий в современных исполнительских искусствах. С 1988 года он участвовал в более чем семидесяти художественных постановках, сотрудничая с Робером Лепажем и Гарри Стюартом, Le Cirque du Soleil («Дю Солей»), Stelarc, Bill Vorn, Michael Simon, Christian Möller...



«Devolution». Фото — Chris Herzfeld

На выставке публика увидела впечатляющее видеозрелище — танцующих пластических роботов, движения которых машины считывали с датчиков, укрепленных на теле танцовщиков ADT. Создатели проекта «Devolution» — Гарри Стюарт, Луи-Филипп Демерс и Австралийский театр танца (© 2006 Банк Аделаиды, Фестиваль искусств, Аделаида). Хореография персонажей «Devolution» построена на эпизодах научного знания, на взаимоотношениях экологических системных процессов: рождение объекта, рост заданной формы, борьба ареалов за территорию, симбиоз формаций, старение и смерть. Сцена представляет собой метафорическое пространство познания, картину опыта, наличие окружающей среды, которая заполнена кибернетическими организмами. Наряду с этим визуальным слоем, мы (зритель и художники) исследуем механические, машинные функции человеческого тела и зооморфные возможности тел вообще. При всей непривычности зрелища гнущихся конструкций и механизированных танцоров именно антропоморфизм является очевидным параметром в работе с робототехникой, в частности, когда роботы действуют в общении с людьми. Перед нами — симбиоз металла и плоти, где танцевальные движения человека находятся под контролем роботов-участников программы. Тут «человеческое» просвечивает через нечеловеческие формы и к зрителям просачивается нечто вроде «спереживания».

Французская художница Орлан (1947) с 1965 года работает в широком диапазоне визуальных искусств, реализуя проекты в области архитектуры, парфюмерии, музыки и моды. С 1999-го — профессор Национальной школы искусств (Париж), с 2004-го — преподает в Колледже искусства и дизайна в Пасадене (США). Особое внимание она уделяет концепции телесности — технологическим и социальным практикам строительства тела. Известность Орлан принесли девять перформансов (1990-1993), где она использовала возможности пластической хирургии в качестве нового изобразительного средства.

На выставке был представлен ее проект-инсталляция «Костюм Арлекина», в котором исследуется все более зыбкая граница расовой принадлежности, граница между человеком и иными живыми существами. Эту соприкасаемость всего со всем Орлан понимает как род тотальной арлекинады. В специальном биореакторе выращиваются клетки тела самой Орлан заодно с клетками эмбриона африканского происхождения, клетками лебедя, сумчатых и жвачных животных. Со временем там образуется единая, как бы лоскутная ткань — своеобразные за-



«Devolution». Фото — Chris Herzfeld



«Devolution». Фото — Chris Herzfeld



«Devolution». Фото — Chris Herzfeld

платки Арлекина — результат их совместного сосуществования. Научным каркасом проект «вращается» прямо в плоть автора. Процесс пока не завершен, но уже формируется нужный рисунок клеточной ткани.

На создание этого произведения Орлан вдохновил текст Мишеля Серра, посвященный осмыслению феномена Арлекина, одного из традиционных персонажей итальянской комедии масок. Философ фиксирует арлекинаду как результат наложения персонажей друг на друга, художника представляет в качестве доказательства тезисов Серра свое тело, отданное биотехнологиям.

Это лишь два примера из бесконечного разнообразия выставки.

Так что же в итоге является театральным образом выставок нашего времени?

Всего за полвека мы прошли путь от фаянсового клоуна до технобиологического Арлекина. XXI век вообще перестает различать лица. В качестве «лиц» начинают выступать и фрактальные объекты, и фигуры робототехнических и био/генно-инженерных существ. Биологическая арлекинада ставит опыты уже над самим ликом Природы и претендует на роль Творца. Тотальная театральность искусственного творения становится главным критерием истинности.

Ирина Решетникова

Документы и фотоматериалы предоставлены Государственной Третьяковской Галереей, Владимиром Сизифом, галереей «Файн АРТ», Виктором Рибасом, использованы с сайта: <http://www.adt.org.au/page/default.asp?page=TheCompany&site=1>

Право на шестиминутные паузы

В прошлом году Новокузнецкий драматический театр отметил 65-летие. За перечислением фактов в исторической справке — жизнь типичного сибирского театра, возникшего в 30-е годы: создание профессиональной труппы во главе с известным человеком со стороны (Лина Самборская), строительство и пожары зданий, отъезд в еще более глубокую провинцию во время войны, когда свою площадку уступили эвакуированным, постановки советских пьес и классики, гастроли... Жизнь, прожитая вместе со своей страной, со своим городом, энтузиазм которого в 1929 году воспел Владимир Маяковский, огромный и грозный памятник которому (гораздо больший, чем московский) украшает одну из центральных площадей. «Через четыре года здесь будет город-сад», — писал поэт как раз за четыре года до официальной даты открытия Новокузнецкого театра драмы... Так что типичное типичным, а есть в гении места, породившего этот театр, и необычное.

Поэт сослужил Новокузнецку странную службу — многие считают, что город возник вместе с Кузнецкостроем, однако история его, издавна связанная с металлургическим делом и добычей угля, начинается еще в XVII веке, со строительства здесь Кузнецкого острога. Кстати,

именно в Кузнецке обвенчался со своей первой женой Ф.М.Достоевский и, как утверждают, был счастлив. Еще одна странность — это город, который больше областного центра (Кемерово). Хотя его население не так уж велико — пятьсот с половиной тысяч, но город выглядит масштабно. Здесь живут люди, привыкшие к тяжелому труду, упертые, но искренние и жизнерадостные. В облике города, архитектурный центр которого — сталинская застройка, есть что-то размашистое, раздольное, неторопливое. Мне много приходилось слышать про плохую экологию, пыль, вьезшуюся в камень, но когда я оказалась в Новокузнецке, он был покрыт чистым снегом и пронизан каким-то ясным светом.

В 60-е драматический театр получил пафосное неоклассическое здание, которое сейчас находится на реконструкции. Труппа продолжает играть у себя, правда, только на малой сцене. Не знаю, что легче и что лучше — скитания по чужим площадкам или существование в неприютности ремонта, в маленьком отсеке по соседству со стройкой. Театр стоически переживает трудности, и его новый, молодой и энтузиастически настроенный директор декларирует «вступление в новый этап».

Менее всего можно было ожидать от театра с такой историей в таком городе и в таком положении эстетических

экспериментов, даже, можно сказать, — эстетских. Но именно таковыми оказались две постановки из трех, которые я посмотрела.

И вот — ожидаемый Островский, дерзко выбранный Блок и загадочный современный норвежец Юн Фоссе, впервые поставленный в России.

Тут надо отвлечься от репертуара и сказать о людях, которые его обеспечили. Даже не видя спектаклей, но работая в театральном журнале, я ощутила перемены, которые произошли в последнее время в театре, — по материалам, приходящим из Новокузнецка. Здесь появился настоящий завит — преданный театру без лести, заинтересованный в его успехе и развитии, умный, знающий и деятельный. Приняв предложение нового директора Новокузнецкой драмы **Антон Собянина**, несмотря на молодость, опытного администратора, **Галина Ганеева**, живущая в Прокопьевске, решила на каждодневные поездки из города-спутника. Она стала появляться на семинарах и фестивалях в разных городах, вместе с директором поехала на выпуск Новосибирского театрального института и завербовала целую группу молодых ребят, во многом благодаря ей театр выбрал рискованные названия и пригласил на постановки питерских режиссеров. Теперь Новокузнецкая драма после перерыва



«Балаганчик»

обзавелась наконец и главным режиссером — им стал в нынешнем сезоне поставивший здесь до этого по приглашению три спектакля **Ринат Фазлеев** из Благовещенска, судя по всему, надеюсь, здравомыслящий профессионал, способный обеспечить театру стабильность и зрительский успех.

Особое слово — о зрителе. На всех трех спектаклях были аншлаги. Пусть зал небольшой, но спектакли идут второй год, два из них — непростые для восприятия. Публика, разновозрастная и разномастная, удивила общим вниманием к происходящему на сцене, доверием и уважением к театру. Я не склонна утверждать, что каждый театр получает того зрителя, которого заслужил. Бывает по-разному. Но в Новокузнецке хороший воспитанный зритель, и, конечно, во многом это заслуга именно театра.

Теперь о спектаклях. Во-первых, отмечу, что рецензии на них, опубликованные в «СБ, 10», были адекватны и добавить я могу только свои личные впечатления.

«Балаганчик» **Александра Блока**, поставленный в городе Маяковского молодым режиссером из Петербурга **Татьяной Захаровой** и художником из Уфы **Владимиром Королевым**, — ожившая рукодельная шкатулка, недаром в финале актеры, снявшие маски персонажей, выносят на сцену макет декорации. Сложный блоковский мир воплощен в спектакле продуманно и детально, с тонкими стиливыми взаимодействия-

ми, с чувством поэзии и иронии, ритмически не всегда выверенно, но все же композиционно цельно. Режиссер с балетмейстером **Светланой Скосырской** (Тюмень) находят современные музыкальные и пластические эквиваленты тексту, неожиданные, порой агрессивные, но убеждающие. В сценографии, поначалу производящей впечатление благородной бедности (маленькая сценка, какой-то ящик, из-за которого вылезают Мистики, бархатный, кажется, даже потертый и пыльный занавес в глубине), открываются все новые тайны, к примеру, темные ставки вдоль порталов неожиданно поворачиваются вокруг оси и ослепляют зрителей зеркальной изнанкой. Здорово придуманы разные и прихотливо взаимодействующие миры героев, в начале действия выходящих в общем драйвовом дефиле, заменяющем карнавал. Очень хороши Маски, нарочито кукольная любовь которых представляет — в итоге — любовь подлинную. Безупречны чувство стиля, внутренняя гибкость, подвижность **Евгения Любичко** — Пьеро. Кураж и наглость Арлекина — **Андрея Ковзеля**, уводящего картонную невесту Пьеро, вдруг оборачивается печалью знания. Осмысленно и совсем не ученически существует рядом с ними недавняя выпускница НГТИ **Мария Захарова**, не скажешь, что ее Коломбина — ввод. Жуткие и саркастические Мистики, напоминающие каких-то подводных жителей или пришельцев из

ужастика, — **Степан Мамойкин**, **Константин Тимофеев** и **Алена Сигорская**, им предложен очень сложный гротесковый пластический рисунок, с которым они вполне справляются, каждый создавая индивидуальный характер своего персонажа и выстраивая живые отношения друг с другом и с Масками. Очень хорош взъерошенный, возмущенный неповиновением своих созданий Автор **Анатолия Смирнова**, напоминающий обиженную находившуюся птицу.

Сложнее с парами влюбленных. Модели их отношений, истории их любовей, типы придуманы эффектно и контрастно, опять же найден современный эквивалент конфликтов (например, в средневековой паре Она, эхом повторяющая слова возлюбленного рыцаря, оказывается слепой, а в истории Кармен героиня предлагает своему спутнику игру в русскую рулетку). Однако сцены вечных любовников не вписаны в общий ритм спектакля, карнавальные перебивки между ними слишком коротки и суматошны, не все актеры достаточно наполненно существуют, держат мелодику стиха. Хотя сами по себе две пары из трех удачны — актеры старшего поколения оказались стилистически точнее своих более молодых коллег, особенно **Станислав Сафонов** и **Вероника Березнякова**.

И все-таки, несмотря на проблемы, в том числе актерские — прежде всего с дикцией, с проживанием и интонированием поэтического слова,

спектакль получился умным, ярким, театральным. В нем произошло главное — адекватный перевод блоковской «лирической драмы» на сегодняшней язык. И дальше — возникает блоковское чудо, та музыка, которой мы не слышим, но в изумлении в его стихах ее постигаем.

В 1906 году Блок шокировал поэтов-символистов и «мистиков-соловьевцев», к коим, собственно, принадлежал, не просто опрошением, снижением темы любви, неотделимой от смерти, а вроде бы издевательством над ней — переводом ее на балаганный «низкий» язык, созданием карикатур мистиков, которых, кстати, в наброске к «Балаганчику» прямо называл дураками и дурами. И тем не менее высказывание случилось, высокое: Маски своим «картонным» языком рассказали о том, что любовь и смерть, радость и страдание — одно, и человеку дано мистически чувствовать это. Блок вообще поэт загадочный — и в символистский период и после он работает с банальностями, со стертыми невыразительными словами, но каким-то невероятным образом поворачивает их, превращает в свою противоположность — вдруг — пошлость, в которой поэт задыхается, становится таинственной.

Сегодня зритель-профан воспринимает итальянские маски не как площадную грубость, а как нечто эстетское. Но при этом адекватно реагирует, например, на кукольность пластики. Захарова утрирует эту кукольность, но



«Сон об осени»

все же роль «низкого» передает масскульту. Она понимает, что изменился культурный контекст и у публики возникают иные ассоциации, нежели сто лет назад. Потому Коломбину представляет именно как Коломбину, а не как некую возвышенную девушку в белом с длинной косой, несущую смерть. Трансформирует она и тему любовного предательства и собственно теме смерти — ее постижение дается через пластически-танцевальную сцену свадьбы Коломбины с нелюбимым ею Арлекином, в финале которой потрясенная Коломбина умирает. Режиссер как будто еще более усиливает трагедию Блока, но добивается самого важного эффекта: зрители обескуражены осознают, что, по Ходасевичу (правда с одним «но» — вместо «тленье» сегодня

уместнее было бы употребить слово «веселье»):

И лишь порой сквозь это тленье
Вдруг умиленно слышу я
В нем заключенное быенье
Совсем иного бытия.

Совсем иная постановка — «Сон об осени» Юна Фоссе (режиссер Алексей Слюсарчук из питерского театра «Особняк»). Медленный, прозрачно-печальный, созерцательно-сосредоточенный спектакль о поисках смысла жизни, которые обречены, о встречах и разлуках, которые неизбежны, о конечности любви и бесконечности одиночества, о просветлении, даруемом в отчаянии, требует от актеров огромного внутреннего напряжения. И это напряжение рождает сильнейшие энергетические связи, сцена будто стянута невидимыми канатами, создающими единое эмоциональное и смысловое поле. Зрите-

ли, не отрываясь, будто за- гипнотизированные, следят за бессюжетным по сути действием. Мне лично не приходилось видеть, чтобы театр держал такие наполненные длинные паузы, как здесь, и публика не просто вежливо терпела, а полностью в них погружалась. В сцене похорон сверху, с балкончика, бесконечно долго, минут, наверное, шесть, вниз опускается доска с закрепленными на ней горящими свечами, и за эти бесконечные минуты в зале не раздается ни единого вдоха. Простые, обданные интонации, естественно освоены актерами, кото-

рые перегришковцевали Гришкова. В этой проникнутой внутренней музыкой лирической драме великолепны партии Мужчины (**Сергей Стасюк**), подчинившегося неизбежной страсти, тоскующего и жестокого, терпящего жизненное поражение, переживающего вину и разочарование, Отца (**Анатолий Смирнов**), будто отгородившегося от жизни печальным знанием о ее тщете, который, тем не менее, жаждет сочувствия сына и желает ему помочь. Очень интересны Женщина (**Алена Сигорская**) — роковая разлучница поневоле, вовсе не такая яркая, как оставленная жена — Грю (темпераментная **Елена Амосова**), которая подавляет польхающую внутри страсть. Мать — **Людмила Адаменко** — блуждает по кругу своих чувств и мыслей, трепещет от знания, что нужна сыну, и от самоуниженности страха —

как бы не обидеть, не оттолкнуть, не сказать чего-нибудь невпопад: произнося почти механически вроде бы ничего не значащие слова, она вся — желание вернуть его, признать его новую избранницу, но при этом то и дело проговаривается в любви к Грю и внуку, тут же ужасается, замирает, но ничего не может с собой поделать. Почти репризно появление замечательно смешных современных могильщиков-клерков — простодушных острословцев и циников (**Евгений**



«На всякого мудреца довольно простоты»



Любицкий и **Степан Мамойкин**), однако ритмически и композиционно оно точно разряжает действие, как и живая музыка, врывающаяся в сон об осени открытой эмоцией (саксофон — **Игорь Маркин**, вокал — **Алена Душина**).

А вот «**На всякого мудреца довольно простоты**» **А.Н.Островского** в постановке **Рината Фазлеева** — это в хорошем

смысле зрительский спектакль. Не то чтобы он оригинален, но хорошо сбит, приправлен приемами, давно уже освоенными, но по-прежнему воспринимаемыми простодушной публикой как новация (пластические интермедии зловещих чиновников, откровенно эротические, но и ироничные сцены). В этом «Мудреце» есть многое: за-

нятное сценографическое решение **Романа Ватолкина** (мебель — гигантские канцелярские принадлежности), которое, правда, проигрывает на малой сцене, яркие красивые костюмы в стиле эпохи, добротные актерские работы. Главное же, без чего не может быть постановки этой пьесы, в спектакле есть Глумов. Умный, язвительный, сильный,

страстный и умеющий сдерживать свою страсть, прирожденный режиссер и манипулятор, умело изображающий то, что в нем хотят увидеть, но сохраняющий себя. Удивительно не похожа эта

классически исполненная роль **Сергея Стасюка** на его работу в «Сне об осени».

Что ж, посмотрев три спектакля Новокузнецкой драмы, я поверила, что слова о новом этапе в жизни театра не про-

сто декларация. Не каждый театр может позволить себе такие спектакли, как и оправданные и воспринятые зрителями шестиминутные паузы.

Александра Лаврова

Фото Егора Чувальского

ЮБИЛЕЙ

Актриса **Челябинского государственного академического театра драмы им. Н.Орлова**, заслуженная артистка России **Марина Аничкова** — 35 лет на сцене.

В 1974 году актриса окончила Свердловское театральное училище и сразу же была приглашена в труппу Челябинского театра драмы, в 1997-м — Челябинский институт культуры, режиссерское отделение.

Ее героини — это женщины, которые при любых обстоятельствах остаются очаровательными. Актриса запоминается внешней выразительностью и глубиной проникновения в характеры, она органична и музыкальна, иронична и лукава. Таковы ее Шарлотта в «Вишневом саде» и властная синьора Капулетти в «Чуме на оба ваши дома!», сваха Фекла Ивановна в «Женитьбе» и Пелагея Григорьевна Зыбкина в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». Одной из последних ярких работ стала роль Пани в драме М.Зуева «Зеленая зона». Актриса с большой глубиной и болью раскрывает перед зрителями характер простой русской женщины, пережившей войну и надеющейся на светлое будущее. Совершенно иная героиня — заботливая Текле в музыкальной комедии «Ханума».

Режиссерские работы М.Аничковой — музыкальные шоу пародий и спектакли для детей полны радости и веселья. Спектакли, поставленные в Челябинском ТЮЗе, — «Власть тьмы» Л.Толстого, «Вверх тормашками» К.Драгунской и другие, вызвали интерес зрителей и критики. Очень ярко и талантливо проявился дар Марины Юрьевны как автора сценариев вечеров. Все творческие мероприятия Челябинского отделения СТД проводятся под руководством Марины Юрьевны. Она — автор, режиссер и ведущая многих юбилейных вечеров Челябинска и области, как сценарист участвовала в проведении нескольких кинофестивалей, награждена Дипломом «За вклад в развитие Российского кинематографа». Она — автор идеи, организатор и режиссер Открытого регионального конкурса актерской песни им. К.И.Шульженко, руководитель актерского курса театрального отделения Челябинской государственной академии культуры и искусства.

М.Ю.Аничкова создала театрально-концертное агентство «Аничков мост», которое является связующим звеном между творческими коллективами города и области, коллективов Петербурга, Москвы, Екатеринбурга, Тюмени, Кустаная, дает актерам, музыкантам возможность творческой реализации — в виде постановок новых спектаклей, концертных программ и гастролей. Эта деятельность — огромный вклад в развитие культуры и искусства Южного Урала. Театр, как и все в нашей жизни, держится на людях, искренне преданных своему делу. Марина Юрьевна Аничкова, без сомнения, из их числа.

5 марта Марина Аничкова отметила 35-летие верности театру в премьерном спектакле «Голландцы-аристократы» Э.Скарпетты, выйдя на сцену в роли Кончетты. Актриса преданно служит единственному в своей жизни театру и челябинскому зрителю.

Татьяна Поплавская, Челябинск



Пир молодых затей, или Экзистенции «Тетки Чарлея»

Новые смыслы старой комедии

В те дни, когда в садах Лицея
Я вдохновенно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал...
Пушкин

Сюжет легкой комедии **Брэндона Томаса** как будто нарочито прост. Два друга — студенты Чарли-Чарлей и Джекки готовы объясниться в любви своим избранницам, но... вокруг сплошные препятствия! Помочь друзьям может только Бабс — Баберлей, превратившись в бразильскую тетку-миллионершу одного из друзей Чарли — Чарлея. Режиссер-постановщик **Сергей Яшин** зовет на «пир молодых затей», в «сады Лицея» — Оксфордского университета. В набухших от страсти гроздьях сирени прочитываются знаки любовных влечений. Это шекспировские *Сны в летнюю ночь*, та самая весенняя пора, когда студенты напрочь забывают Цицеронов, забрасывают учебники, живя исключительно играми Апулея. Цветение сирени и свежесть мускулистых тел, гул стадиона, гандбол, свистки судьи, азартные игроки и одержимые болельщики, эстетика летящего мяча — атмосфера, которую задает спектаклю сценография **Надежды Яшиной**. Все это так. Но Яшин читает и внедряет в спектакль смыслы, доселе в «Тетке Чарлея» не явленные. Он поставил не

только студенческую комедию о майской жизни влюбленных. За эксцентричностью и маскарадностью сюжета зрители с удивлением распознают экзистенции «Тетки Чарлея».

Когда-то артист **Валерий Кириллов** играл *Великодушного рогоносца*, не так давно сыграл *Сирано де Бержерака*, теперь его Бабс — весельчак и затейник, актер студенческого театра, играющий Маргариту Готье, знаменитую *Даму с камелиями*... Театральная мистификация в «Тетке Чарлея» вуалирует пародийный слой спектакля. Студенты Чарлей и Джеки (**Семен Иванов** и **Илья Коврижных**) погружены в себя, в мир своих эмоций. В известном смысле, они квази-влюбленные, ибо чувства к избранницам вычитаны из романов, и они, как плохие актеры, наигрывают «любовь». Дабы помочь друзьям, Бабс утоляет собственную неосуществленную любовь через театр, переодеваясь в тетку Чарлея. Парадокс театра здесь в том, что он оказывается подлиннее жизни. Актерский опыт Кириллова неожиданным образом соединяет в Бабсе сразу нескольких героев мирового театрального репертуара. Он, Бабс — *Сирано де Бержерак*, *Хлестаков*, *Дон Жуан* и *Самозванец* — в одном лице! В лучших моментах спектакля эксцентризм Кириллова пере-

растает в лирику, в поэзию... Старая комедия порождает новые смыслы.

Сюжет о тетке Чарлея включен режиссером в два различных контекста — на поверхности разыгрывается привычная комедия с *переодеванием*, но параллельно возникает другая история. То, что удастся сделать Сергею Яшину в пространстве спектакля, — обнажить мир экзистенции, проблему выбора на грани жизни и смерти, что вряд ли предполагал автор пьесы. В известных ее интерпретациях комизм положений и «харизма» актера исчерпывали допустимые пределы.

В Кириллове — тетке Чарлея — в начале спектакля понятные для студента в женском обличье неуверенность и робость, которые постепенно сменяются невротической изломанностью, отторжением пола и тела, подчеркнутой, демонстративной и вызывающей рисовкой. Возникает резкость и внезапность переходов от сущности к видимости. Публика, жаждущая видеть безудержный комизм, неожиданно обнаруживает в герое надтреснутость души, боль сердца. Если Сирано жертвует собственной внешностью, оболочкой, подменная натуру, но сохраняя свою суть, свою поэзию, то Бабс, пусть временно, подчиняется необходимости пожертвовать сутью, полом во имя чьей-то



другой жизни. Он идет на саможертвование, на жертвоприношение. В этом есть нечто от ритуала. Ради чего жертва? Жертва приносится Игре как принципу существования и Любви — как способу существования. Это то самое мгновение, «когда строку диктует чувство», а чувство «на сцену шлет раба...» И в этом смысле Бабс — раб Игры-Любви, до «полной гибели всерьез...» Бабс-Кириллов доводит свой игровой статус до *ultima ratio*, последнего довода, который он бросает, с отчаянностью вызова, некоего категорического императива, защищающего последнюю правоту художника и искусства. В самой атмосфере спектакля есть что-то сверхличное, разлитое в воздухе, магия испепеляющего и сжигающего огня, стихия разрушения — не только прошлого, но и сегодняшнего времени. В чеканном профиле тетки Чарлея вдруг вспыхивает отсвет трагической Алисы Коонен — Федры. В образе этой странной тетки Чарлея витает, с од-

ной стороны, излом декаданса, культуры Серебряного века, синематографа Веры Холодной, героинь экрана 1910-20-х годов, но явлены и все наши нынешние фобии и тревоги. Спектакль выражает глубочайшую и неразрешимую антиномичность жизни, ее трагическую красоту. Кириллов преодолевает несвободу не только своего актерского существования, но и несвободу своего персонажа, он вырывается из нежеланной маски, возвращая героя, лорда Баберлея к своей мужской сущности, к самому себе. Эксцентрика и психология вполне совместимы. Кириллов хорош тогда, когда верит в себя, лишен комплексов, смел, раскован и открыт. Друзья Бабса живут иначе, по другим законам, они довольствуются «читкой»... Романтическая линия, связанная с двумя любовными парами — Джекки и Энни (Илья Коврижных и **Ирина Наумкина**), Чарлея и Бетси (Семен Иванов и **Александра Чилин-Гирри**), на фоне неподдельных

страстей Бабса выглядит весьма уязвимой. Молодые герои, кажется, постоянно пребывают в летаргии, витая во сне грез и фантазий. Крик петуха начинает спектакль и заканчивает его. Означает ли это наступление ночи, шекспировской летней ночи, когда все сон... Или это утро пробуждения? Ночь и утро, и день, и все — сновидения. Недаром разные персонажи повторяют по-опереточному: «Да, то был сон, дивный, упоительный сон!...» И сон, и бала-

ган, и клоунада, и цирковая феерия...

Для Бабса главное — обретение собственной подлинности, самоидентификации. Как обрести собственную подлинность, как возвратиться к себе? Переходы и трансформации Валерия Кириллова от условности, от внешних знаков игры-любви к полноте бытия стремительны.

Режиссер намеренно уводит на второй план то, что глубоко запрятано, но что вовсе не вторично! Тем сложнее актерские задачи. Не все осознают, что любовь в своей основе трагична. И трагедийность — это не страдания и всхлипывания «бедного Пьеро», а любовь, серьезная как смерть. Чем больше в Бабсе «тетки Чарлея», чем больше он заигрывается, спохватываясь и прозревая, тем трагичнее его отрыв от самого себя. Он неизбежно что-то утрачивает, теряет, почти сгорает... И в эти мгновения Кириллов-Бабс становится неподвижен и статуарен. Лицо — трагическая маска, за которой небытие. За пестроту стреми-

тельных событий, / *За правду, за игру... / Послушайте, — еще меня любите* /. За то, что я умру... (Цветаева). Перед ним ситуация выбора. Трансформация Бабса в Тетку Чарлея — не кошмар, а предпосылка к пересмотру себя, ступенька для роста духа, самопознания. Личность либо крепнет, либо гибнет. Актерская суть Бабса должна уступить природному, естественному началу. Он преодолевает бездны и обрывы, обретает любовь, казалось бы навсегда утраченную, встречая Элен, открыться которой по ситуации не мог... Это приводит к гибели маски «тетки Чарлея». На какое-то мгновение

Бабсу становится безмерно жаль утраченной театральной личности, собственного пая игры, «пира молодых затей». Случилось так, что Трикстер, Паяц, Клоун, Трагик, по своей сути, жестоко страдая, мощно переиграл своих друзей. Баберлей не только выжил, но и нашел свою возлюбленную Элен (**Ольга Старк**), которую, правда, ему тоже еще предстоит разбудить, подобно тому, как Пигмалион пробудил Галатею. Настоящая тетка Чарлея (**Татьяна Иванова**) — появляется в финале, во плоти, в естестве, с вполне живым здоровым чувством. Ее горячее люб-

пытство к полковнику Фрэнсису (Валерий Смирнов), искренний интерес, интрига «узнавания», пробуждение неподдельного чувства сообщают зрителю известное обаяние. «Тетка Чарлея» Сергея Яшина — в конечном счете, спектакль о преодолении трагических и комических противоречий жизни, о выходе из них в светлый мир добра. Опустился занавес. Но зрители не спешат уйти из зрительного зала, погруженные в размышления о жизни. И это после знаменитой «легкой» комедии «Тетка Чарлея»?!!!

Маргарита Ваняшова
Ярославль

ЮБИЛЕЙ

30 марта исполнилось 50 лет Валерию Николаевичу Райкову, директору Саратовского академического театра юного зрителя, заслуженному работнику культуры РФ, председателю Саратовского отделения СТД РФ, председателю Ассоциации творческих союзов Саратовской области, члену Общественной палаты Саратовской области.

В Саратовский ТЮЗ В.Н.Райков пришел в октябре 1982 года, именно здесь он, как говорится, начал свою трудовую деятельность, чтобы в 1995-м возглавить коллектив театра. Именно за время его руководства, благодаря его профессионализму, энергии, стараниям, театр добился больших успехов.

Валерий Николаевич ведет большую общественную работу. Он — самоотверженный энтузиаст театрального искусства, истинный патриот детского театра. Он прилагает огромные усилия для того, чтобы Саратовский ТЮЗ, приумножая свои творческие успехи, оставался театром особого назначения, обращенным к самому благодарному и требовательному на свете юному зрителю и к тем взрослым, кому близки и понятны большие заботы и проблемы маленьких граждан нашей планеты.

Коллектив театра поздравляет своего директора с юбилеем!

Всей своей творческой жизнью в театре Вы доказали, что обладаете добрым зорким сердцем, умеете работать по максимуму, до упора, работать страстно, вдохновенно, с полной самоотдачей. Хотим пожелать Вам того, что каждый хотел бы пожелать себе — здоровья, добра, тепла, уюта Вашему дому, любви. Дождаться внуков, успеть поднять их на ноги. Чтобы добрая энергия не иссякала, чтобы каждый Ваш день был наполнен яркими красками! Желаем Вам новых творческих дерзаний и простого человеческого счастья! Пусть жизнь Ваша будет наполнена удачей, радостью и всегда новыми успехами.



МОСКВА

В Синем зале Союза Театральных Деятелей РФ состоялся вечер, посвященный 100-летию со дня рождения выдающегося театрального деятеля советской эпохи — доктора искусствоведения, театроведа, критика, педагога **Григория Нересовича Бояджиева** (1909–1974), и



приуроченная к этому событию презентация нового издания его известной книги **«От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров»**. Вечер вели театроведы **Алексей Бартошевич** и **Видмантас Силюнас**. Несколько минут внимания уделил мероприятию критик **Михаил Швыдкой**, рассказав о Бояджиеве как о человеке, которому было свойственно «чувственное восприятие Ренессанса, постоянное ощущение праздника, историческое понимание бытия». Но главное, на что было обращено внимание, — «это был человек, который любил театр, а сегодня это чувство почти утрачено». Человек, который рассматривал историю как живой материал...

При подготовке к вечеру Алексей Вадимович Бартошевич сотоварищи, совершенно случайно просматривая кадры «Гамлета» Питера Брука, привезенного в СССР в самом зените оттепели, увидели на пленке, что в зале МХАТа на гастрольном спектакле сидит Бояджиев с супругой (и публика вечера увидела редчайшие фрагменты).

Декан театроведческого факультета РАТИ **Елена Кочетова** вспоминала о парадоксальном сочетании строгости и доброжелательности в критериях мастера, в частности удивительной была позиция Бояджиева по отношению к молодежи — студенты плохими не бывают...

Силюнас разбил серьезный разговор воспоминанием о портретах, висевших над рабочим столом Бояджиева — прямо перед глазами возвышался бюст сурового Данте, но стоило поднять глаза чуть выше, и там была уже иная сюжетика. О содержании нетрудно было догадаться — в интонации Силюнаса звучала легкая ирония и обескуражило утверждение, что какие бы словари ни составил интеллектуал Патрис Пави, «театр — самый плотский вид искусства».

Тонкий юмор сквозил в рассказе **Вениамина Смехова** о рождении «Тартюфа» (1968) на Таганке. Время голодное и режимное. Заседание Художественного совета. На повестке волнующий вопрос — что ставить. Шекспировед Александр Аникст, безусловно, отдавал предпочтение Шекспиру, Юрий Карякин апеллировал к Достоевскому. И тут Бояджиев, нарушив всяческие регламенты, «сломав» заседание, настаивая только на «Тартюфе» Мольера. Речь выступавшего была сродни песенно-былинному исполнению чуть ли не в стиле александрийского стиха. Охарактеризовав математический дар Михаила Донского и ненавязчиво раскрыв его блестящие способности переводчика, Бояджиев перешел к текстологическому анализу и поэтике произведения, тут же на одном дыхании фантастически описал роль Тартюфа — все это произошло в течение пяти минут — скоропалительная эклога, гимн Мольеру, вдохновенно прозвучавший в устах театрального критика, дал мощнейший старт знаменитому любимовскому спектаклю.

За умение зажигать и вдохновлять окружающих ему не случайно присвоили звание «ГИТИС в тигровой шкуре», а верную спутницу жизни, его жену, ласково называли «бояджинка».

И все же, подчеркнул Бартошевич, для Бояджиева главным в жизни было счастье писать. Уже в 8 утра в Шельково был слышен стук-стук на машинке. Задумчиво глядя на занимающегося спортом Силюнаса, Бояджиев сетовал: сколько можно за это время написать... Если искусство будет ясным, то жизнь будет пресной, считал он.

Одним словом, на вечере из мозаики воспоминаний, словно из тьмы, выступил великий маэстро критической мысли во всем многообразии прожитой жизни... человек на все времена.

Ирина Решетникова

Богатая палитра вокалиста

Свежих, ярких, запоминающихся красок в палитре недавно ушедшего из жизни замечательного артиста **Кабардино-Балкарского государственного музыкального театра**, заслуженного артиста РФ, лауреата Госпремии КБР **Исмаила Каплановича Жанатаева** было много. Он всегда пел спокойно, без выкриков и чрезмерной жестикуляции, никогда не утрируя мимику лица, чтобы подчеркнуть драматические кульминации. У певца не было стремления лишь продемонстрировать необычность окраски своего голоса, для него было важно как можно более точно передать чувства, заложенные в музыкальном сочинении. В этом-то и заключалось неуловимое очарование его пения.

Как и многие подающие надежды молодые люди, Исмаил начинал с художественной самодеятельности, школьной и клубной. Его семья жила в то время в селе Благовещенском в Киргизии, куда попала в годы депортации балкарского народа. Он играл в школьном оркестре на трубе, попутно освоил игру на балалайке, гитаре, мандолине, в общем, понемногу играл на всех инструментах, какие были в школе. Выступал и как солист хора. В том, что он приобщился к музыке, была большая заслуга руководителя оркестра, молодого музыканта Евгения Власенко и

учительницы пения Р.И.Березовой, которые были очень преданы своему делу и много времени уделяли школьникам. Исмаил был постоянным участником районных, а позже и республиканских фестивалей, неизменно завоевывая звание лауреата.

Учась в старших классах, юноша решил сам организовать ансамбль песни и танца при сельском клубе. Он не только выступал в роли художественного руководителя, но и пел, играл на музыкальных инструментах, танцевал. Ансамбль выступал на художественных смотрах и неизменно удостоивался призовых мест и премий. Однажды во Фрунзе Жанатаеву, занявшему на очередном фестивале первое место, презентовали дорогой костюм, что по тем временам было хорошим подарком.

Еще одно событие во Фрунзе стало для него знаковым. Впервые Исмаил попал в оперный театр, где был покорен не только пением артистов, но и самой театральной обстановкой.

«В Государственном киргизском театре оперы и балета в тот вечер шла опера «Айчурек», — вспоминал вокалист. — Весь спектакль был соткан из неземных настроений. Я настолько погрузился в мир героев оперы, что забыл о существовании реального мира. С тех пор мечтал только об оперной сцене. Доставал пластинки с записями опер и

старался выучить подряд все оперные партии. Когда дома никого не было, я начинал петь во весь голос, во всю силу легких, кстати, развить легкие мне помогла игра на трубе».

О необыкновенном таланте юноши писали районные и республиканские газеты. Голос Жанатаева нередко звучал и по киргизскому радио. Он исполнял песни на русском, балкарском и киргизском языках.

Еще в Киргизии его рекомендовали в музыкальное училище, но в 1957 году балкарцам было разрешено вернуться на родину, и юноша решил не оставаться на чужбине. В тот год республика отмечала 400-летие присоединения Кабарды к России. Активным участником торжеств стал и Исмаил Жанатаев, за что удостоился звания лауреата.

Без всяких трудностей в 1958 году он поступил во вновь открытое Нальчикское музыкальное училище. Вокалу учился у замечательного педагога Варьяны Абеловны Проскуриной. В 1962 году поступил в Тбилисскую консерваторию, в класс профессора Надежды Цомае.

«В годы моей учебы, — вспоминал Жанатаев, — в Тбилиси приехал Кайсын Кулиев на празднование 800-летия Шота Руставели. В тот год отмечали также и полувековой юбилей нашей консерватории. Как участник торжественного концерта я удостоил-



И.Жанатаев — Жермон (слева). «Травиата»

ся III места и выступил по грузинскому телевидению. Позже мне Кайсын рассказывал, что, будучи в гостях у министра культуры Грузинской ССР, бывшего ректора Тбилисской консерватории, крупного советского композитора Отара Тактакишвили, он смотрел телевизор и сразу узнал меня. По словам Кайсына, Тактакишвили назвал меня самым перспективным из всех студентов-вокалистов, учившихся в Тбилисской консерватории, и выразил уверенность в том, что из меня получится хороший вокалист. Пользуясь своими знакомствами, поэт обещал устроить меня в любой хороший оперный театр. У меня была возможность остаться и в Тбилиси, но жена настояла на том, чтобы мы вернулись в Нальчик». В дипломе Исмаила Жанатаева указаны три специальности: «оперный певец», «камерный певец» и «преподаватель». А поскольку незадолго до его возвращения в

Нальчике открылся музыкальный театр, он устроился туда в качестве солиста-вокалиста и работал здесь до конца своих дней.

Его первой ролью на сцене музтеатра стала сложная и объемная партия **Жермона** в опере «Травиата» Верди, поставленной режиссером Анатолием Шереужевым. Эта роль молодому вокалисту принесла заслуженный успех. Много удач у него было и позже. С большим удовлетворением он рассказывал также о спетой им очень сложной партии **Риголетто**. Музтеатр объездил с этой оперой чуть ли не всю европейскую часть Союза ССР, и везде ее принимали с восторгом. Исмаил столь блистал в партии Риголетто, что его осыпали цветами не только в зрительном зале, но, случалось, приносили букеты в гостиницу, где он останавливался во время гастролей.

Наполнены глубиной и другие созданные вокалистом образы. Прежде всего потому, что он всегда умел подобрать

скрытый ключ к постижению духовной сути своих героев.

Из творческих удач солиста можно назвать партии **Старого цыгана** из оперы «Алеко» Рахманинова, **Зурги** («Искатели жемчуга» Бизе), **Тонио** («Паяцы» Леонковалло). Успешно выступал он также в опереттах «Летучая мышь» Штрауса, «Цыганская любовь» Легара, и, конечно же, как любой вокалист, он занимался и концертной деятельностью, за что в 1998 году был удостоен Государственной премии КБР. В общем, репертуар у вокалиста был огромный.

«У Исмаила Жанатаева был потрясающий баритон, — вспоминает режиссер Музтеатра Тамара Сафарова. — Это был масштабный артист и одновременно скромный, душевный человек, который нес людям радость от общения с искусством. Работать с ним было чистым удовольствием, поскольку он на лету схватывал любую идею или задумку. Он был многогранен в своем творчестве, одинаково хорошо пел как в операх, так и в классических опереттах».

Долгие годы творческой жизни на сцене подарили Исмаилу богатый опыт, которым он щедро делился со студентами Северо-Кавказского государственного института искусств, где вел класс вокала. Последние годы жизни певец больше внимания уделял преподавательской деятельности, но не расставался и со сценой.

*Жаухар Аннаева
Нальчик*

В последнее время в юридический отдел ЦА СТД РФ очень часто обращаются работодатели с вопросами, связанными с возможностью увольнения сотрудника по инициативе администрации в связи с прогулами.

В сложившейся ситуации, многие работодатели не знают, как правильно и, самое главное, законно ее разрешить, что, в свою очередь, ведет к конфронтации работников и работодателей, а зачастую и к судебному разбирательству.

В нашей сегодняшней публикации представлен подробный комментарий и алгоритм действий по увольнению сотрудника, к которому возможно законно применить дисциплинарное взыскание в виде увольнения за прогул.

По инициативе работодателя работника можно уволить только при наличии оснований, предусмотренных ст. 81 Трудового кодекса Российской Федерации. (далее – ТК РФ).

Согласно подпункту «а» пункта 6 части первой статьи 81 ТК РФ **прогул – отсутствие на рабочем месте без уважительных причин в течение всего рабочего дня (смены) независимо от его (ее) продолжительности, а также отсутствие на рабочем месте без уважительных причин более четырех часов подряд в течение рабочего дня (смены).**

Это означает, во-первых, что прогулом будет считаться ситуация, когда работник отсутствует на рабочем месте в течение всего рабочего дня (смены). При этом не имеет значения, какова продолжительность работы в этот день.

Во-вторых, прогулом является отсутствие на рабочем месте более четырех часов подряд, а не суммарно за рабочий день. Следовательно, не будет являться прогулом, например, ситуация, когда работник пришел на работу с опозданием на два часа и ушел в этот день с работы раньше на три часа или когда работник отсутствовал на рабочем месте два часа, затем выполнял работу и вновь отсутствовал два с половиной часа.

В-третьих, это означает, что количество часов отсутствия определяется в течение рабочего дня. Поэтому не будет являться прогулом ситуация, когда работник в один день ушел с работы на три часа раньше, а на следующий день пришел на работу, опоздав на два часа.

В-четвертых, прогулом считается лишь отсутствие на рабочем месте без уважительных причин. Исчерпывающего перечня причин, которые являются уважительными, ТК РФ не содержит. Однако совершенно очевидно, что уважительными причинами отсутствия являются периоды временной нетрудоспособности, подтвержденные больничным листом, а также те периоды, в которые работник в соответствии с законом имеет право не выходить на работу. Это, например, период по истечении срока предупреждения работником об увольнении по собственному желанию (статья 80 ТК РФ), период задержки выплаты заработной платы на срок более 15 дней и до выплаты задержанной суммы (статья 142 ТК РФ) и др.

Аналогичной позиции придерживается и Верховный Суд Российской Федерации. Эту позицию он выразил в Постановлении Пленума ВС РФ от 17 марта 2004 г. N 2 «О применении судами Российской Федерации Трудового кодекса Российской Федерации» следующим образом. Если отсутствие работника на рабочем месте обладает признаками прогула, это дает работодателю право по своей инициативе расторгнуть трудовой договор с таким работником. Прогул как основание увольнения предусмотрен подпунктом «а» пункта 6 части первой статьи 81 ТК РФ. При этом следует учитывать, что прогул является грубым нарушением работником трудовых обязанностей, то есть дисциплинарным проступком, а увольнение – дисциплинарным взысканием за его совершение (см. ст. 192 ТК РФ). Это значит, что при увольнении за прогул работодателю необходимо соблюсти порядок применения дисциплинарных взысканий, установленный статьей 193 ТК РФ. Если же такой порядок будет нарушен, то в случае возникновения судебного разбирательства суд скорее всего признает увольнение незаконным, даже если будет доказан факт совершения работником прогула.

В связи с этим работодателю, решившему уволить работника за прогул, следует обеспечить безошибочность процедуры оформления увольнения:

Во-первых, необходимо уложиться в сроки применения дисциплинарного взыскания, установленные статьей 193 ТК РФ. Согласно указанной статье, уволить за прогул можно не позднее одного месяца со дня его обнаружения, не считая времени болезни работника, пребывания его в отпуске, а также времени, необходимого на учет мнения представительного органа работников, и не позднее шести месяцев со дня его совершения. Следует учитывать, что за каждый дисциплинарный проступок может быть применено только одно дисциплинарное взыскание. Поэтому, если за совершение прогула к работнику ранее было применено дисциплинарное взыскание в виде замечания или выговора, то уволить его нельзя. Так как прогулом является отсутствие на рабочем месте в течение рабочего дня (смены), то отсутствие работника на рабочем месте в течение нескольких рабочих дней (смен) можно считать несколькими прогулами, т.е. несколькими самостоятельными дисциплинарными проступками, за каждый из которых может быть применено дисциплинарное взыскание.

Вторым важнейшим условием надлежащего оформления увольнения за прогул является правильное оформление всех необходимых документов. Прежде всего, необходимо зафиксировать факт отсутствия работника на рабочем месте. Для этого следует составить соответствующий акт. Составляется он в про-

извольной форме и подписывается двумя-тремя свидетелями. Оформить такой акт можно как в первый же день невыхода работника на работу, так и в любой из последующих дней. Кроме того, следует письменно зафиксировать в таблице учета рабочего времени факт отсутствия сотрудника, для чего в нем ставится отметка «невяка по невыясненным причинам» (нн), которая затем, когда точно станет известно, что уважительных причин отсутствия не было, исправляется на отметку «прогул» (ПР). Статья 193 ТК РФ требует, чтобы еще до применения дисциплинарного взыскания работодатель затребовал от работника объяснение в письменной форме.

В связи с необходимостью безукоризненно соблюсти процедуру применения дисциплинарного взыскания уволить отсутствующего работника практически невозможно. Причину отсутствия на работе можно узнать только от самого работника, когда тот явится на работу и напишет объяснительную записку. Без письменного объяснения процедура увольнения будет нарушена, поэтому при обращении такого работника в суд последний может потребовать отменить приказ о незаконном увольнении и выплатить зарплатку за время незаконного увольнения. Уволить работника на законных основаниях можно в том случае, если он все же появится на работе и напишет объяснение, но не представит оправдательных документов. В то же время, если работодатель не желает мириться с созданным положением и намерен непременно уволить отсутствующего работника, то он должен быть готов к тому, что в случае обращения в суд с иском о восстановлении на работе и оплате вынужденного прогула существует большая вероятность, что иск работника будет удовлетворен.

При этом обращаем ваше внимание, что в ст. 193 ТК РФ не говорится о том, как именно работодатель должен затребовать письменное объяснение: при личной встрече или посредством направления письма с уведомлением.

Поэтому можно предположить такой порядок действий:

Отсутствующему работнику по почте телеграммой или заказным письмом с уведомлением высылается просьба явиться на работу для дачи объяснений. Если в течение двух дней со дня получения уведомления о вручении работнику письма указанное объяснение работником не предоставлено, то составляется соответствующий акт. При этом непредставление работником объяснения не является препятствием для применения дисциплинарного взыскания, т.е. для увольнения (конечно, при условии, что на уведомлении действительно стоит подпись работника). Кроме того, работодатель должен попытаться выяснить причину, по которой работник не является на работу. Это может быть, в том числе, и запрос в РОВД (вдруг работник задержан милицией), запрос (телефонограмма) в больницу (может быть, с работником произошел несчастный случай) и т.д. Чем больше действий по розыску вы предпримете, тем меньше шансов уволить работника, у которого на самом деле есть уважительные причины его отсутствия.

Итак, вы решили продолжить процесс увольнения. Для этого необходимы следующие шаги:

На основании акта об отсутствии на рабочем месте, а также письменного объяснения либо акта о непредставлении работником объяснения работодатель издает приказ (распоряжение) об увольнении (унифицированная форма N Т-8, утвержденная постановлением Госкомстата РФ от 5 января 2004 г. N 1). Приказ объявляется работнику под роспись в течение трех рабочих дней со дня его издания, не считая времени отсутствия его на работе. Отсутствующему работнику следует направить телеграмму или заказное письмо с уведомлением, в котором пригласить работника для ознакомления с приказом об увольнении и получения трудовой книжки. Если работник отказывается ознакомиться с указанным приказом (распоряжением) под роспись, то составляется соответствующий акт. Обратите внимание, что датой приказа об увольнении должна быть дата его фактического издания в пределах сроков применения дисциплинарного взыскания, установленных статьей 193 ТК РФ. А вот датой увольнения должен являться последний день работы работника, за исключением случаев, когда работник фактически не работал, но за ним в соответствии с ТК РФ или иным федеральным законом сохранялось место работы (должность) (часть третья статьи 84.1 ТК РФ).

См. также письмо Федеральной службы по труду и занятости от 11 июля 2006 г. N 1074-6-1.

На основании приказа делается запись в личной карточке, лицевого счета, трудовой книжке, производится расчет с работником. Согласно статье 84.1 ТК РФ в день прекращения трудового договора работодатель обязан выдать работнику трудовую книжку. В случае, когда в день прекращения трудового договора выдать трудовую книжку работнику невозможно в связи с его отсутствием либо отказом от ее получения, работодатель обязан направить работнику уведомление о необходимости явиться за трудовой книжкой либо дать согласие на отправление ее по почте. Обратите внимание, со дня направления указанного уведомления работодатель освобождается от ответственности за задержку выдачи трудовой книжки. Работодатель также не несет ответственности за задержку выдачи трудовой книжки в случае несовпадения последнего дня работы с днем оформления прекращения трудовых отношений при увольнении работника за прогул. По письменному обращению работника, не получившего трудовую книжку после увольнения, работодатель обязан выдать ее не позднее трех рабочих дней со дня обращения работника. Также статья 84.1 ТК РФ обязывает работодателя произвести с работником расчет в соответ-

вии со статьей 140 ТК РФ. Статьей 140 ТК РФ ТК РФ определено, что выплата всех сумм, причитающихся работнику от работодателя, производится в день увольнения работника. Если работник в день увольнения не работал, то соответствующие суммы должны быть выплачены не позднее следующего дня после предъявления уволенным работником требования о расчете.

В следующем номере вы сможете ознакомиться с образцами документов, необходимых для увольнения работника в соответствии с пп. «а» п. 6 ч. 1 ст. 81 ТК РФ, то есть за прогул.

Е.П.Лихотникова, начальник юридического отдела ЦА СТД РФ

Напоминаем Вам, что свои вопросы вы можете присылать нам на электронный адрес: yurist@stdrf.ru, уверяем вас, что ваше сообщение не останется без внимания.

ЮБИЛЕЙ

10 апреля Театр марионеток им. Е.С.Деммени, первый профессиональный театр кукол России, отпраздновал свое 90-летие.

В апреле 1919 года был впервые поднят его занавес, зрители увидели спектакли в марионетках «Сказка о царе Салтане» А.Пушкина и «Вертеп» М.Кузмина.

Около полувека театром руководил заслуженный артист Российской Федерации Евгений Сергеевич Деммени — выдающийся деятель театрального искусства, с именем которого связаны многие яркие творческие достижения российского театра кукол.

В 1927 году при театре были организованы первые в России курсы режиссеров, актеров и художников. В 1928-м театр впервые выехал на Международную выставку ЭКСПО в Париж, принял участие в создании первого в Европе игрового кукольного фильма «Макс и Мориц» (режиссер Е.Деммени). В 1938-м Е.Деммени осуществил постановку первого в СССР телевизионного кукольного спектакля «Школяр в раю» по фарсу Ганса Сакса. Куклы к этому спектаклю были удостоены Серебряной медали на Всемирной выставке в Брюсселе (скульптор М.Артюхова). Впервые на сцене Театра Деммени были поставлены в куклах произведения Сервантеса, Свифта, Шекспира, Мольера, Франса, Пушкина, Гоголя, Чехова, Маяковского... При непосредственном участии Е.С.Деммени и под влиянием его театра были открыты кукольные театры в Харькове, Нежине, Одессе, Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Пскове. За 90 лет в Театре Деммени сформировалась коллекция уникальных кукол — более 800 марионеток, выполненных замечательными российскими художниками, скульпторами, резчиками по дереву. Художественная выразительность и высокое качество изготовления кукол неоднократно отмечалось на международных выставках в Брюсселе, Париже, Праге, Варшаве, Торонто, Будапеште. В 2003 году куклы театра были представлены на выставках, посвященных 300-летию Санкт-Петербурга «Россия, открытая миру» в Берлине и «300 лет во славу России» в Санкт-Петербургском Манеже.

Сегодня в репертуаре театра 17 спектаклей. Многие из них — лауреаты российских и зарубежных театральных фестивалей. Спектакль «Волшебное перышко» (режиссер Борис Константинов) стал лауреатом Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой Софит» в номинации «Лучший спектакль в театре кукол» и лауреатом Национальной театральной премии «Золотая Маска» в двух номинациях в сезоне 2006-07. Спектакль «Любовь к трем апельсинам» (режиссер Дмитрий Лохов) — «Золотого Софита» сезона 2007-08 гг. за кукол (художник по куклам Александр Максимычев).

Сегодня театр востребован зрителями, имеет прекрасную труппу, обладает большим творческим потенциалом.

Редакция «Страстного бульвара, 10» присоединяется к многочисленным поздравлениям юбиляру!



«Муха-Цоктоуха» (режиссер Э.Гайдай, художник А.Алексеев)



Министерство культуры
 Российской Федерации
 Департамент культуры города Москвы
 Союз театральных деятелей
 Российской Федерации



**Московский
 международный
 театральный
 фестиваль**

10-30 МАЯ

шанс

Театральный центр СТД РФ
 «На Страстном»



**Т
 В
 С
 И**

Информация: **694 46 80**
www.nastrastnom.ru

Генеральный информационный спонсор партнер фестиваля



**В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10**

ФЕСТИВАЛИ

XV Национальный театральный
фестиваль «Золотая Маска»

XIII Европейский Театральный
Приз и XI Европейский Приз
«Новая театральная реальность»
(Вроцлав, Польша)

Областной театральный фестиваль
«Кузбасс театральный»

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Донской казачий театр (Волгоград)

Ульяновский областной театр
кукол им. В.М.Леонтьевой

ЛИЦА

Александр Катков,
заслуженный артист России (Краснодар)

Михаил Морозов,
заслуженный артист России (Санкт-Петербург)

Художник Павел Оглуздин (Хабаровск)

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Первые постановки «Дон Кихота»
М.Булгакова в Москве и Ленинграде

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru