

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 4-124/2009



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



В прошлом году в это время москвичи тосковали о снеге. В этом побит мировой рекорд – в декабре +9. Такого не было никогда! Вместо ослепительного снежного блеска на улицах, даже центральных, – грязь. А чуть в сторону от Садового кольца – грязь непролазная. А чуть в сторону от Москвы – можно в грязи утонуть. Как не вспомнить Николая Карамзина с его крылатой фразой про дураков и дороги, как не привести в пример Николая Коляду, нынешнего лауреата Российской премии Федора Волкова, который сделал грязь главной метафорой своего «Ревизора». А тут еще поляки грязи повезли

– засыпали сцену между зрительскими амфитеатрами в Центре им. Вс.Мейерхольда жирным черноеземом на спектакле «Повесть сибирская». И ведь провезли свою «Повесть» через всю Россию по этим самым дорогам, чтобы поговорить о «братских» отношениях между нашими народами. И белорус-космополит Андрей Щербан из США в Александринке закончил своего «Дядю Ваню», заставив чеховских героев произносить финальные слова, стоя в грязи. Одно дело посмеяться над собой. А тут... Обидно. За державу. Но ведь грязь – это еще и земля. Святая, питающая, дающая последний приют. «Грязюка» не становится чернухой, а аналитика оскорблением, если высказывание пронизано иронией и самоиронией и создано как реплика в диалоге. Хотя бы в диалоге по поводу того, что коммуникация в современном мире невозможна. «Мы мало разговариваем!» – уверен польский режиссер Яцек Гломб. А спектакли – это ведь и есть живой разговор. Конечно, живые спектакли. Разговор, диалог, поиски истины и путь к правде – не только к своей, выстраданной, но и к правде другого. Как в «Идиоте» Някрошюса, в эстонском спектакле «Как объяснить картины мертвому зайцу», в финских «Сумасшедшей Финляндии» и «Шинели», показанных на фестивале «Балтийский дом». Как в сказке про лубяную избушку, привезенной калмыцким ТЮЗом на фестиваль в Волгоград. Как в чеховской «Дуэли», поставленной в Новокузнецке.

Никто не знает истинной правды не только в настоящем, но и в прошедшем. Но искусство гораздо более, чем социально повязанная история, стремится эту правду нащупать и обсудить, чтобы к ней приблизиться. По сути фестивали – это и есть поиск общего языка и коллективное движение в сторону правды. Например, в сторону осмысления вроде бы неоспоримого, реально бывшего и по всему миру признанного российского триумфа. Речь о 100-летию «Дягилевских сезонов» идет аж в трех материалах номера: Юрий Григорович воссоздал в Краснодаре шедевры дягилевской антрепризы; о фестивале «Дягилевские сезоны: Пермь-Петербург-Париж» вспоминает Татьяна Тихоновец, размышляя, чем становится прославленный фестиваль для города; в рубрике «Выставка» рассказывается о международном проекте «Видение танца». Не только грязь российской жизни, но и блеск российского театра – актуальная тема предрождественского «Страстного бульвара, 10». Так что не обидно за державу, тем более что она так велика: где-то чистый снег покрывает улицы, трещит мороз, сияет солнце. Являет всемирную отзывчивость русский гений.

С наступающим Рождеством и Новым годом, уважаемые, любимые коллеги! Давайте больше разговаривать!

Александра Лаврова
Главный редактор журнала

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 4 – 124/2009

Лауреат Премии Москвы / Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 0 9 – 2 0 1 0

СОДЕРЖАНИЕ

СОБЫТИЕ

Юбилей Самарского отделения
СТД РФ. Ю.Хмельницкий **2**

В РОССИИ

Краснодар. С.Колесникова **4**

Новокузнецк. Г.Ганеева **6**

Нюрба. Г.Томская **10**

Санкт-Петербург.
К.Павлюченко **13**

Саратов. И.Крайнова **15**

Саров. А.Лаврова **19**

Тамбов. М.Матюшина **21**

Тольятти. А.Ефремова **24**

Тюмень. Е.Ганопольская **28**

Челябинск. Ю.Клепикова **30**

Южно-Сахалинск. И.Сидорова **32**

Якутск. А.Ксанф **34**

ФЕСТИВАЛИ

IV Международный театральный
фестиваль «Александринский»
(СПб). Т.Джурова **37**

IV Международный фестиваль
«Дягилевские сезоны» (Пермь).
Т.Тихоновец **43**

IV Международный фестиваль
невербального театра ЛИЧНОЕ
ДЕЛО (Москва). И.Решетникова **47**

IV фестиваль «Театральные
встречи на древнем Волоке»
(Вышний Волочек). О.Игнатюк **54**

V Международный фестиваль
«Молодые театры России»
(Омск). Н.Мазур **57**

II Фестиваль русских театров
Северного Кавказа и стран Чер-
номорско-Каспийского региона
(Махачкала). О.Буткова **60**

XIX Международный театраль-
ный фестиваль «Балтийский
дом» (СПб). К.Павлюченко **63**

I Фестиваль камерных театров
кукол «Колобок» (Волгоград).
А.Швецова **70**

I Всероссийский фестиваль твор-
ческой молодежи и юношества
«В будущее с надеждой».
Г.Лавров **74**

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Василий Сенин
(Санкт-Петербург). К.Лукина **79**

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Три апельсина». (Геликон-
опера). Е.Артемова **83**

«Одноклассники» (Театр Росий-
ской армии). А.Иняхин **86**

«Я – чайка» (Театр п/р А.Джигар-
ханяна). О.Игнатюк **89**

ГОСТИ МОСКВЫ

«Повесть сибирская». Театр
им. Моджеевской. Легница,
Польша. Е.Ганопольская,
А.Лаврова **91**

ЛИЦА

Линар Ахметвалиев (Уфа).
А.Сагитова **95**

Сергей Гальперин (Озерск).
Ю.Клепикова **98**

Вера Ефремова (Тверь).
К.Щербаков **100**

Александр Катун (Краснодар).
И.Белова **101**

Наталья Лебедева
(Новочеркасск). А.Коняхин **107**

Таисия Михолап (Москва).
Л.Фрейдлин **110**

Виталий Нарожный (Иркутск).
Л.Беспрозванный **113**

Людмила Слабунова (Иркутск).
С.Захарян **116**

СОДРУЖЕСТВО

X Международный фестиваль
моноспектаклей «Видлуння»
(Киев, Украина). Н.Мазур **120**

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Егор Сальников. «100 страниц
в кубе». Стихи. М.Горбалетова **123**



Фестиваль «Балтийский дом». «Идиот». Театр «Мено Фортас», Литва

63

ВЫСТАВКА

«Видение танца. К 100-летию
«Русских балетов» С.П.Дягилева
в Париже». И.Решетникова **124**

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Камерный театр И.Хуциевой.
И.Кладенец **130**

Забайкальский краевой драмати-
ческий театр (Чита). К.Раздобрева

Краевой театр кукол
(Владивосток). Л.Попова **136**

Вологодский театр драмы.
Е.Анохина **139**

ПРОБЛЕМА

Спектакль и зритель. «Тараканья
леди» Т.Уильямса и Т.Батраковой
на сцене Марийского республи-
канского театра кукол (Йошкар-
Ола). М.Копылова **145**

ВСПОМИНАЯ

Писателя, драматурга Зорю
Дановскую (Москва).
М.Дановская **152**

Режиссера Казбека Дзудтагова
(Нальчик). Ж.Аппаева **158**

ЮБИЛЕЙ

Театр «Драма номер три»
(Каменск-Уральск) **36**

Чапай Муратов и Аскарбий
Курашинов (Майкоп) **78**

Светлана Сергеева и Михаил
Стрелков (Новосибирск) **73**

Зоя Зелинская (Москва) **88**

Тамара Абросимова (СПб) **106**

Валентина Киселева (Омск) **131**

Алданский ТЮЗ **144**

Вера Сергеева (Новосибирск) **151**

IN BRIEF

Москва **53**
Тула **115**

БЕЗ ПЯТИ СТО

Самарская организация Союза театральных деятелей торжественно отпраздновала свое **девяностопятилетие**. Неизбежный для юбилея поздравительный пафос был смягчен смешными репризами. СТД отмечал юбилей весело, но долго.

Праздновать юбилей – дело не легкое и довольно унылое. Об этом еще Чехов писал. Поэтому Самарское отделение СТД во главе с председателем **Владимиром Гальченко** приняло единственно правильное решение – подойти к этому мероприятию с юмором, но без традиционного в таких случаях капустника. В итоге совместного режиссерско-актерского творчества получился забавный театральный спектакль под условным названием «Юбилей».

К семи часам в переполненном зале собрался весь цвет самарского театрального сообщества, приглашенные, журналисты. Приехал и почетный гость из Москвы – первый заместитель Председателя СТД РФ **Евгений Стеблов**. Чтобы начать церемонию, оставалось дожидаться ведущего. Им оказался... Александр Сергеевич Пушкин, под которого был удачно загримирован артист Театра драмы **Олег Белов**. А первой на сцену вышла няня поэта Арина Родионовна – актриса «СамАрта» **Людмила Ковыршина**, ласково называвшая своего подопечного Сашей, хотя тому больше подошло бы имя Шурик. Особенно когда он мучился похмельем, совсем как в «Кавказской пленнице», и читал «свои» стихи, за которые настоящий Пушкин обязательно вызвал бы его на дуэль.

Впрочем, публика легко простила «Александрю Сергеевичу» некоторую инфляцию поэтического дарования за смешные репризы, разбавившие череду поздравлений. Первым поздравил юбиляра **Министерство культуры Самарской области** в лице заместителя министра **Ирины Калягиной**. Потом на сцену вышли председатель **Губернской думы Виктор Саонов** и депутат **Наталья Боброва**, которая заметила, что политиков и артистов объединяет одно весьма существенное качество – и те, и другие люди публичные. Их поздравление закончилось вручением почетных грамот и дипломов, которые получили бывший министр культуры Самарской области, старейший член правления СТД **Светлана Хумарьян**, главный художественный руководитель Самарского театра оперы и балета **Михаил Губский**, директор Сызранского театра драмы **Сергей Салмин**, актриса Тольяттинского муниципального театра «Колесо» **Ольга Самарцева**, актриса самарского Театра кукол **Людмила Павлова**, театральный критик, доцент самарского Государственного университета **Татьяна Журчева** и другие из-





вестные в театральном кругу персоны. Вообще, разнообразных грамот и дипломов в этот вечер было вручено столько, что всех не перечислить. То же можно сказать о цветах и подарках, среди которых были весьма ценные и полезные. Как, например, видеокамера от ГТРК «Самара», вызвавшая у Владимира Гальченко прилив энтузиазма. Надо заметить, что все поздравлявшие, понимая стандартность ситуации, старались по мере сил привнести в традиционное поздравительное действие нечто оригинальное. Так, министр природных ресурсов и охраны окружающей среды **Дмитрий Азаров** завершил свой краткий спич неожиданно – собрал бумаги в углу сцены, рассовал по карманам и унес с собой. Московский гость **Евгений Стеблов** после оглашения поздравительного адреса от Председателя СТД РФ **Александра Калягина** заметил, что российское театральное общество, созданное по инициативе знаменитой актрисы Александринского театра Марии Савиной, призвано было, помимо прочего, осуществлять и контакт с властью. Этой функции СТД он придает большое значение и сегодня. После этого принципи-

ально важного замечания Евгения Юрьевича намеревался вручить почетный диплом руководителю «Камерной сцены» **Софье Рубиной**, но она на приглашение отозвалась не сразу. В связи с этим он заметил, что очаровательные женщины имеют право опаздывать. Наконец, худрук «Камерной» появилась на сцене, и грамота была ей вручена, как и 11 благодарственных писем, в том числе Владимиру Гальченко и его заму **Тамаре Воробьевой**. Бурными аплодисментами и вставанием отметил зал выход на сцену **Петра Монастырского**, который говорил не столько о себе, сколько о своих коллегах, с кем ему довелось работать и общаться в жизни. С особой теплотой он вспомнил о подлинно народном артисте **Георгии Шебуеве**, который недолюбливал режиссеров

и сочинял удивительные устные рассказы, перемешивая быль и выдумку.

Кто-то однажды сказал, что спектакль часто кончается раньше, чем опускается занавес. Так было и на этот раз. Представление логически завершилось песней «Снова с нуля» на стихи **Бориса Свойского**, которую с чувством исполнил автор музыки **Марк Левянт**. Но это был далеко не конец. Поздравления продолжались, и Пушкин периодически появлялся на сцене. К концу второго часа (без антракта) публика начала уставать, поглядывая, не идет ли Дантес. Но поскольку Жоржа Шарлевица все не было, все желающие смогли внести свою лепту в общую гору поздравлений СТД, а на исходе третьего часа – поднять бокалы в честь юбиляра.

*Юрий Хмельницкий
Самара*



КРАСНОДАР

Четыре одноактных балета великого русского хореографа **Михаила Фокина** представил в один вечер **Краснодарский театр балета Юрия Григоровича**: философский «Петрушка» **Игоря Стравинского**, мимопическая «Шопениана», мимолетное «Видение розы» **Карла-Мари фон Вебера**, гипнотические «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» **Александра Бородина**. Все балеты по эскизам **Александра Бенуа** восстановлены художником **Михаилом Сапожниковым**. Все объединены в афише под общим названием «Шедевры мирового балета» и посвящены 100-летию «Русских сезонов» — антрепризы **Сергея Дягилева**.

Юбилейная акция, но и некий закономерный поворот в творческой эволюции коллектива, исполнявшего до настоящего времени исключительно сочинения своего лидера Юрия Григоровича, а теперь выходящего за пределы его стиля и художе-

ственных задач. Культура прошлого в широком смысле и, конечно, историческая культура русского балета всегда обладала в глазах Григоровича огромной силой. Он никогда не считал ее именно «прошлой» в значении ушедшей. Всегда находил в ней источники развития и делал все, чтобы ценности не становились ни музейным раритетом, ни предметом спекуляций или добычей дешевых и крикливых «проектов» сегодняшнего дня. Генетически связанный с «Русскими сезонами» (его дядя — известный солист Императорского балета **Георгий Розай**, участник дягилевской антрепризы), знавший лично многих «дягилевцев», встречавшийся с композитором **Игорем Стравинским**, сегодня Григорович выстраивает собственную архитектуру воспоминаний о них и посвящений им всем. Реставраторские задачи, которые он не раз ставил перед собой и разрешал, здесь выступают приоритетными и не актуализированы его собственны-

ми интонациями, акцентами, изменениями в либретто и т.п. (как было, допустим, в случае с балетами Мариуса Петипа). Имея дело с хореографическими текстами, насчитывающими столетие, он не пытается их подчинять задачам дня впрямую. Единственная задача, как она считывается нами из реальности самого спектакля, — чистая трансляция красоты балетов Фокина, их первозданного, на грани наивности смысла. Он ими просто любит.

«Просто» — это, конечно, только слово. Балеты Фокина, как известно, сложны своими стилистическими премудростями. Но сегодня к ним добавляются сложности современного восприятия. Скажем, «Петрушка» своей простотой и прямодушностью, искренним высказыванием кажется части зала совсем уж детским балетом. А «Шопениана», изощренная стилизация, не имеющая никаких прямых жизненных основ, встречается как правдивейшее сценическое повествование, будто это и не сифиды в беспредметном, вымышленном мире, а существа, прекрасно

знающие человеческий язык и передающие наши волнения, наш пульс и наши потаенные мысли. Будто и не нужно вовсе проходить мучительный путь современной хореографии через больную экспрессию, биться в судорогах как рыба об лед, кататься по полу, хватать ртом воз-



«Петрушка»



«Половецкие пляски»

дух и таким надсадным образом познавать и выражать себя в искусстве сценического танца.

Иными словами, хореографическая данность, идущая от Фокина, бережно и подробно восстановленная и отрепетированная, становится сейчас в совершенно иной культурный контекст, а значит, иначе резонирует.

Самым сложным для понимания и самым интересным явился «Петрушка» (возобновление **Олега Рачковского**). Уже от одного только антрактного занавеса Бенуа – росписи заснеженного ночного Петербурга с летающими над Адмиралтейской площадью химерами – исходит экзистенциальное, блоковское дуновение. А намеренно незамысловатый, почти сведенный к схеме сюжет обнажает тревожный, пугающий философский аспект человека-куклы. Праздничная масленичная толпа наблюдает за тряпичными марионетками в «Театре живых фигур». Название балаганчика не оставляет сомнений: механические движения парадоксально соединены с живыми метаниями, желаниями и, наконец, страданиями

ми маленьких человечков. Их заводит ключиком таинственный демиург Фокусник, и они начинают маятникообразно мотать головками и отсчитывать секунды ручками, словно стрелками... Но остановить этот ритм, уже запущенный внутри них, их хозяин бессилен. Его куклы в час «Х» обретают собственную жизнь и развитие.

Самодовольный глупый Арап (**С.Баранников, Д.Горлов**) сначала тупо размахивает саблей, но при виде кокосового ореха в его голову, столь же пустую, как и этот предмет, начинают закрадываться мысли: его нельзя разломить, значит, он священен. Лежа на диване, он крутит волшебный дар богов, его движения напоминают течение его мысли, монотонное и механическое. Пустышкой Балерине (**Е.Лузина, М.Лузина**) нравится Арап, ее танец посвящен ему. И, наконец, Петрушка (**Д.Владимиров, А.Иванов**), чьи нервные, схематичные движения напоминают яростные порывы горя: он ожесточенно, но бесполезно бьет кулачками в стену с магическим панно звездного неба и портре-

том господина Фокусника. Его отчаяние не знает предела, когда он видит вдвоем Арапа и Балерину. Исходом его страданий становится смерть: тупой Арап – ходячая мясорубка – рассекает голову Петрушке. На мгновение озорная и бесшабашная толпа замолкает в ужасе: кто убит – кукла? Что-то в ней есть очень живое и неподдельное! Но

ведь игрушка, к тому же тряпичная, не бывает живой? Призрак Петрушки с крыши балаганчика грозит Фокуснику и словно материализует блоковскую идею Возмездия, когда страстно бьет своими кулачками о воздух в последний раз.

Гротескная, многокрасочная и многоуровневая музыка Стравинского лишь на первый взгляд дисгармонична и болезненна. В ней, разумеется, есть место всем этим состояниям. Оркестр под управлением **Александра Лавренюка** и труппа решают проблему ее целостности, они играют и танцуют партитуру «подробно», ничего не упуская в ее многоголосии и призвуках. Но одновременно и понимая меру ее обобщений. Понимая то обстоятельство, что из простоты жеста, реалистической картины ярмарочного гуляния, из шума и неуклюжего движения толпы, из всего этого примитива здесь вырастает архетипическое содержание. Вечная трогательность Петрушки удерживает его в мировом балетном репертуаре. Он вновь выскакивает из своего ящичка, оживает, смешно дер-

гается, выходит из-под контроля Фокусника, а потом умирает... Чтобы через время воскреснуть и воскресить свои жалобы и пророчества новому дню.

Утопический мир «Шопенианы» (возобновление **Ольги Васюченко**) – танцовщицы застыли и образовали собой живописное полотно. Этой загадке больше ста лет. Куда и откуда они летят, что ими движет, что за Юноша (**Инь Даюн, М.Морозов**) среди них, которого они обегают и оведают своими длиннополыми романтическими пачками – «шопеновками», а он вздымает этот белый воздух и ловит его меняющиеся очертания. О чем они танцуют и разговаривают между собой, вернее, молчат, но молчание это красноречивее всех слов и доходит до каждого «кубаноида» в зале. «Греза о романтическом танце», гармония идеального,

вечное воспоминание – все так, и все повторилось в отрешенном танце, предвечерних бликах, линиях и группах девушек в белом. Балет так отрететирован и исполнен, что не знаешь, чему удивиться более – живому дыханию балетного романтизма или академической дисциплине, которой сегодня достигла труппа.

Мир грез так недолговечен, призрачен, должен испариться как Призрак (**М.Морозов**), как аромат увядающего цветка в руках Девушки (**Т.Владимирова**) в «**Видении Розы**» (возобновление **Олега Рачковского**). Но балеты Михаила Фокина целый век словно доказывают обратное – свою внутреннюю неистощимость и самоценность.

И «**Половецкие пляски**» (возобновление **Галлии Бурибаевой**) о том же: кочевая кровь, необузданная воля, дикость и экспрес-

сия. И с другой стороны – совершенно магическое состояние гипноза. Будто все они, половецкие невольники в восточных шароварах, лучники в монгольских шапках, пускающие вверх пронзительные стрелы, хор, вторящий небесам, – все застыли навсегда в одном, главном своем мотиве и намеренно не развивают его. Слово хотя бы схватить в одном миге саму вечность.

Столь различные по своей внешней и внутренней содержательности, восприятию четыре шедевра мирового балета объединены личностью творца, музыкой, сценической живописью и коллективной устремленностью создателей к результату. И в этом союзе ничто не выходит из-под контроля.

*Светлана Колесникова
Краснодар*

Фото Татьяны Зубковой

НОВОКУЗНЕЦК

Есть некоторый соблазн возвести сентенцию «Никто не знает настоящей правды», многократно повторяемую героями чеховской «**Дуэли**», в «ключ раздумия», открывающий все двери. Однако когда в финальной сцене премьерного спектакля **Новокузнецкого театра драмы** (режиссер-постановщик и автор инсценировки – **Петр Шерешевский** из Санкт-Петербурга) Лаевский в исполнении **Евгения Любичко**го провожает внимательным взглядом плывущий по воде бумажный кораблик и задумчиво говорит: «И кто знает? Быть может, допльнут до настоящей правды...» – такой соблазн у нас исчезает. И в сердце поселяется надеж-

да. Несмотря на то, что кораблик-то бумажный.

В этом спектакле, впрочем, многие реалии внешнего мира «бумажны», хрупки и неощути-

мы. Они даны в неуловимом соседстве с миром внутренним, подлинность которого из этого сопоставления и вырастает. Нас с первого мгновения в



Лаевский – Е.Любичкий, фон Корен – С.Стасюк, Надежда Федоровна – А.Сигорская

этот двойственный мир приглашают. Мы вступаем в зрительный зал под отчетливый и ритмичный шум морского прибора и видим выступающий помост – пирс, на фронтальной стене сценической площадки – мачты корабля (можно продолжить: и мы – на палубе, иллюзия довершена). Параллели множественны: представляясь, актеры называют себя и персонаж, текст повести произносят без потерь – и за своего героя, и за автора, минуя всякую иллюстративность (например, входя в воду едва по щиколотки, с улыбкой сообщают, что погрузились «по самые плечи»). Исполнители комментируют то действия своего героя, то другого, если и руководствуясь какой-то логикой, так исключительно сценической. Максимальную бережность к эпической природе первоисточника режиссер на наших глазах виртуозно переводит в театральный эквивалент, подстегивая наше воображение и активно вовлекая нас в действие. С нами здороваются, нам исповедуются, нас рассматривают как альбом в руках фон Корена, дьякон незадолго до финала выходит на помост и сочувственно сообщает, что еще целых 20 минут до конца, а дома нас ждут, и дома так хорошо, и дом есть у каждого... И восприятие спектакля от этого не разрушается, а становится еще проникновеннее. Потому что соткан он целостно, и эти внедрения не заплатты превратно понимаемой интерактивности, а единое полотно нашей общей драмы жизни. И когда артист **Олег Лучшев**, исполняющий роль дьякона, произносит свой импровизированный монолог *a parte*, наше сочувствие героям, впавшим в бессмысленное саморазрушение и вражду, толь-

ко усиливается. И мы понимаем, как разобщенно все мы живем, одержимые гордыней собственной правоты, исключаящей правоту ближнего. И никак не дается нам «святая наука – расслышать друг друга»... Вечные чеховские темы в этом спектакле обновляются, словно рождаются впервые, обогащенные широчайшим кругом ассоциаций – жизненных, театральных, литературных. Спектакль камерный, и в этой эстетике крупного плана любая деталь вырастает до символа. Герои, например, постоянно и как-то небрежно вступают в воду, которая не проявила своей очищающей природы, пока не грянул гром (тоже в прямом и переносном смысле) и глубина нравственного падения Надежды Федоровны не ознаменовалась ее падением в воду. Но ведь и жизнь свою, свои неповторимые дни герои не ценят, все гоняясь за какими-то призраками: Ляевский хочет снова в Петербург, сравнивая жизнь на Кавказе с ожиданием казни на дне глубокого колодца, фон Корен стремится в экспедицию, Надежда Федоровна впадает в эмпиреях по поводу чудодейственного избавления от своей греховности, даже дьякон ждет получения прихода. И только Самойленко в очень гармоничном исполнении **Вячеслава Туева** называет здешнюю жизнь раем. И очень адекватно называет: все сценическое пространство решено в мягких пастельных тонах, воздух пронизан светом, кроме кульминационных сцен грозы и шторма (художник **Роман Ватолкин**). Надо ли говорить, почему повесть «Дуэль» А.П.Чехова, 150-летию которого посвящен спектакль, занимает в его творчестве особое место? «Светлая и милостивая, добрая и трогатель-

ная», по определению Бориса Зайцева, она была написана в 1891 году, после поездки Чехова на Сахалин. После ужасающих картин преступных нравов, нищеты и несправедливости повесть словно берет некий духовный реванш и открывает сердце писателя навстречу мирной захолустной жизни вблизи моря и солнца. Чехов снова поражен тем, как «хорош Божий мир, одно только не хорошо: мы». Он показывает, что внутренний хаос, эгоизм и неумение ценить свою и чужую жизнь способны уничтожить человеческую личность с не меньшей беспощадностью, чем катаклизмы действительности. Спектакль передает и преобразует эти коллизии. Сквозной темой в нем становится драматичная история духовного заблуждения Ляевского, в погоне за призраками разрушающего и свою жизнь, и жизнь соблазненной им женщины. Евгений Любичкицкий с фантастической степенью самоотдачи и точности передает всестороннюю деструкцию своего героя. В своей маниакальной слепоте и ненависти к женщине он становится все более растерянным и нервным, совершенно неспособным трезво оценить окружающих, все больше говорит, все неразборчивее пьет... При этом он добр, мягкосердечен, мучительно страдает от ненависти фон Корена. Артист мастерски меняет пластический облик своего героя: от естественности движений к их скованности, деформированной скорейности силуэта. После кульминационной сцены грехопадения своей спутницы Ляевский так потрясен и раздавлен, что на дуэли присутствует какая-то жалкая его тень. Перед нами жертва. Но жертва не фон Корена, а собственных заблуждений.



Лаевский – Е.Любицкий



Фон Корен – С.Стасюк



**Дьякон – О.Лучшев,
Самойленко – В.Туев**



**Кирилин – А.Ковзель, Надежда Федоровна
– А.Сигорская**



**Самойленко – В.Туев, Лаевский –
Е.Любицкий**



Надежда Федоровна – А.Сигорская

Поистине трагическое прозрение Лаевского артист завершает обретением его человеческого смиренного лица. В изысканно прекрасном финале этой пластической партитуры – танцевальный дуэт поверженных, но духовно воскресших Лаевского и Надежды Федоровны. Они обрели свою правду – в любви, смирении и терпении. Музыкальная линия их согласного дуэта любви и печали, «звука лопнувшей струны» и виолончели, не менее прекрасна.

В трепетном, тонком исполнении **Алены Сигорской** ее героиня обретает поистине трагический облик. Неотвязные муки совести, постоянный разлад между благими намерениями и беспутными действиями, безотчетная глупость и возрастающая ложь Надежды Федоровны в интерпретации актрисы облагораживаются блеском слез в ее глазах. Глубокое чувство к Лаевскому, заслоненное страхом, безалаберностью, грехом и одиночеством, все же сквозит в ее поведении и высвобождается, наконец, слезами раскаяния.

Подобный путь духовного прозрения уготован всем основным героям спектакля, кроме тех немногих, кто и без того считает себя воплощением добродетели, – самая нелюбимая Чеховым категория людей. В спектакле это Кирилин, постоянно называющий себя порядочным человеком, и Марья Константиновна – особа «добрая, восторженная и деликатная». Оба они как-то недоуплощены, словно носят какие-то маски. Марья Константиновна (очень интересная работа **Инны Романовой**) и вообще напоминает куклу, которую раз и навсегда запрограммировали на внешнюю

жизнь, непрерывное светское щебетанье, показной восторг и столь же показное счастье (актриса сразу сообщает о своей героине: «Она уверяла всех, что счастлива»). Никакого подобия живых интонаций, свидетельствующих о присутствии души, у нее нет. Но если Марья Константиновна не знает ничего о своей искусственности, то Кирилин в исполнении **Андрея Ковзеля** в свою «порядочность» вряд ли верит. Весь его циничный развинченный облик красноречиво говорит о том, что он давно уже все себе позволяет и в поступках, и в жестах – даже заливчатски поддергивать штаны.

Петр Шерешевский развивает основную мысль спектакля о невозможности полноценной жизни в гордыне и духовной глухоте. Кроме правоты каждого есть и высшая правота. Самойленко в начале спектакля упоминает некоего старичка-агента, который называл терпение главным условием семейной жизни. Путь страданий и заблуждений главных героев приводит их к постижению этой истины не только в применении к семье. И такие антиподы, как фон Корен и Лаевский, – на самом деле почти двойники. Один чуть не стал убийцей, а другой едва не погубил женщину. Прямолинейная правильность фон Корена в мощном исполнении **Сергея Стасюка** не просто тошнотворна, она плавно превращается в философию сверхчеловека. Перед нами собрат Родиона Раскольникова – самоуверенный атлет с выправкой нациста. Вооруженный теорией дарвинизма, он уверен, что лично имеет право вершить «естественный отбор». В сценах, где он это свое право мысленно уподобляет не то снятию скальпа, не то вскры-

тию черепа ненавистного Лаевского (с помощью столовых приборов), фон Корен омерзителен. Но артист время от времени напоминает нам о глубоко спрятанной человеческой сущности своего героя – то улыбкой, то живым движением вне усвоенной пружинистой пластики породистой биологической особи. Между романом Достоевского и повестью «Дуэль» – четверть века, а природа преступлений почти не изменилась. (Как не изменилась она в своей основе и в наши дни.) В книге «Остров Сахалин» Чехов пишет, что убийство относится к наиболее частым преступлениям и поражает то, с какой легкостью люди убивают. Слепая ненависть умного фон Корена с такой же легкостью и привела бы его к убийству на дуэли, если бы не простодушный дьякон. Олег Лучшев подчеркивает в своем герое как раз способность любить и терпеть даже тех, кого не понимает. Его тихий возглас: «Он убьет его», – спасает всех. Не зря же дьякон впроброс сообщает, что на нем благодать. И не зря так упорствует в своей ненависти фон Корен: его-то никто не любит. И только искреннее участие дьякона возвращает ему человеческий облик, в котором Сергей Стасюк и оставляет своего героя до конца спектакля, уже без молодцеватой выправки, но с хорошими, грустными глазами. Нелегко ему, впрочем, отказать от прежних убеждений и распознать победу в смирении. Как и остальным. Но главный шаг сделан. В финале герои стоят у пирса. Их путь еще впереди.

Галина Ганеева

Новокузнецк

Фото Егора Чувальского

НЮРБА



Ю.Макаров на премьере «Тутугури»

На сцене **Нюрбинского драматического театра** вышел новый спектакль **«Тутугури»** по пьесе известного якутского драматурга **Семена Ермолаева**, посвященной французскому поэту-мистику, публицисту, философу, театральному деятелю Антонену Арто.

Известный актер кино и театра Даниил Спиваковский в одном интервью как-то сказал, что люди ходят в театр за эмоциями, желая увидеть бесстыдство. Полагаю, под «бесстыдством» тут не следует понимать разврат, это означает, что человек, превратившись в зрителя, становится способным не стыдиться тех вещей, проявления которых вынужден стесняться в повседневной жизни, как того требуют общепринятые нормы поведения. В новой работе режиссера **Юрия Макарова** становятся зримыми наши с вами спрятанные в глубинах подсознания бесстыдные желания, прикрытые моралью

пороки. Какие мысли допускаем мы втайне от себя?.. И зрителю уже кажется, что его уличили в чем-то непристойном. Но есть ли в этой жизни что-то непристойнее трусости? Трусости, боязни воочию увидеть свои пороки, признать свои грехи, которые есть у каждого без исключения. В спектакле на первый план выходит разноплановость мироощущения. В нем угадывается, на наш взгляд, одна важная тема – тема гармонизации хаоса. Даже самый разрушительный хаос несет в себе какой-то смысл. Из хаоса рождается творчество. Зрителю, сразу же вовлеченному в процесс происходящего на сцене, становится ясно, что Антонен Арто пытался не только приспособиться, обустроиться в хаосе Срединного мира, но и искать пути, как внести гармонию в царящий хаос. Находясь даже в психиатрической клинике, он пытался хоть как-то упорядочить расстройство мира, грозящее утопить человечество в болоте

ханжества, невежества, скептицизма, что неизбежно приводит к конфликту с обществом, с самим собой, вынуждая на одиночество. Арто не признавал одиночества, тисками заключившего его в свои объятия. Ведь у него был неразлучный спутник, потрясающий собеседник – его Я. Но одиночество стояло у него за спиной. От непримиримого конфликта с собственным телом Арто спасался бегством в состояние измененного сознания, где его Я не признавало авторитета общепринятого восприятия окружающего мира. Он не мог примириться с тем, чтобы считать естественным проживание в убогом пространстве ограниченного мышления. Зритель явно понимает, что Арто вкусил свободу парения в космосе собственного сознания, что его, к сожалению, и сгубило.

Спектакль «Тутугури» в постановке Юрия Макарова воспринимается зрителем как откровение безмерно страдающего человека, имевшего несчастье заглянуть в закулисье жизни.

По замыслу автора пьесы, Арто страдает раздвоением личности и собственное тело воспринимает как своего двойника. Но проницательному зрителю кажется иначе. У Арто нет раздвоения, нет и двойника. О каком двойнике может идти речь, если мысль у Арто одна. И эта мысль по сей день жива и будоражит умы. Сознание Арто воспринимает его самого тем, коим он себя мыслит. Он относится к своей плоти как к чужеродному предмету, его сознание не принадлежит этому телу, оно свободно, каким быть и надлежит сознанию, не ведающему разлада. В таком случае то, что происходит с Арто, можно ли считать раздвоением личности? Тело не

ответственно за грехи сознания. А всемогущее сознание вольно не признавать навязанного ему тела. Сегодня большая часть испорченного цивилизацией человечества испытывает дисгармонию между телом и сознанием. Мы только пытаемся установить равновесие.

Зрителя, способного к сопереживанию, несомненно, привлекает тот факт, что Арто в переосмыслении Макарова не считает себя побежденным, не признает сумасшедшим. Ведь сознание невозможно победить как тело, которому врачи вынесли вердикт. Потому Арто и задумал индейский ритуал «Тутугури» – ритуал встречи солнца, с которым должен наступить вечный свет. Если считать его безумным, то это месть злых сил за его стремление к гармонии, за желание познать истину. Таким предстает Арто в постановке якутского режиссера. Не зря в народе говорят, что не бывает худа без добра. А тьма рождает свет, из которого сама и выходит. Макаров открывает зрителю, что идея Антонена Арто направлена на опровержение противостояния добра и зла. Нарушение норм и приличий для Арто, создавшего теорию «Театра жестокости», норма, а не аномалия. В процессе спектакля идет освобождение от жестокости, преодоление трагического. Арто безжалостен, прежде всего, к себе. Для него крик яв-



Кормилица – В.Николаева

ляется тем, из чего может родиться смысл. То, что он заставляет кричать своего невидимого собеседника, означает, что он жаждет высвободить какой-то смысл, зачатый в лабиринтах его сознания некими силами, родить его и тем самым придать ему ясность. Его крик – это энергия, как и всякая мысль; это подтверждение того, что он не отрицает жизни. А то, что он поедает собственную плоть, означает принятие страдальцем физической смерти, победу сознания над телом, вместилищем его грешного тела в утробу земли.

Арто оправдывает свое существование через творческий акт,

реализуя свои идеи, родившиеся после посещения тонкоматериального мира. Его реализация – это органическая утрата оболочки, всех тех форм, в которые он вынужден облачиться в момент рождения. Утрата форм составляет творческий акт. Конечная цель – наполненная пустота, где нет противоречий и собственного мнения. Арто, возможно, придерживался того взгляда, что тело, которым мы обладаем, – это духовное тело склонностей, даже убитое и изрубленное на куски оно не может умереть.

Ритуал Арто – это посвящение в загробный мир, который не является миром умерших, а являет переворот в его взглядах и стремлениях, искупление мирских соблазнов



Арто – А.Евсеев

и грехов. Искушение есть отвержение и избавление от неведения и мрака, движение к просветлению, освобождению и выходу за пределы всяких условностей. Таким образом, ритуал Арто – это посвящение с целью вернуть душе божественную сущность, утраченную с физическим рождением, его возрождение уже без бренного тела, как он того и желал. Если принять во внимание, что любая мысль, пришедшая из подсознания, выходит за рамки данностей и переходит в категорию общечеловеческого, здесь можно провести параллель с шаманским этэйтии, то есть посвящением неофита. Суть переживаний, связанных с путешествием шамана, заключена в сопри-

косновении со смертью на глубинном уровне, происходящем по типу ритуального уничтожения и воскресения или возрождения. Шаманы по-разному описывают детали испытаний. Но во всех описаниях присутствует нечеловеческое страдание. Попытки включают в себя расчленение, соскабливание плоти с костей, вырывание глаз из глазниц, использование испражнений, что, видимо, было лично испытано Арто. То, что он имеет опыт мистического переживания реальности, зрителю становится ясным из его речей. В результате посещения виртуального мира у Арто исчезло привычное восприятие смерти как конца всего. Кончина понимается им как движение в сфере сознания, пе-

реход в иную форму жизни. Он обрел способность воспринимать форму как пустоту и пустоту как форму и в состоянии наблюдать за собственной судьбой со стороны. Чтобы облегчить его уход в желаемую Пустоту, к нему, по воле драматурга Ермолаева, являются посланники небесных сил в облике шаманов. Якутским зрителем это воспринимается как уход шамана в Дьябын – в Вечность.

Арто ратовал за реальное проживание на сцене, чего придерживается и режиссер Макаров в маленьком театре на краю Земли. Его актеры на сцене не играют, а живут жизнью образов Арто, осмысливая его переживания, выставляя перед прозорливым зрителем откровения великого мистика. Театр Арто стремится преодолеть театральную условность, к процессу чего приобщаются все участники спектакля, в том числе и зрители, овладевшие тайной некоего ритуала. Весь зал проникается единым состоянием. К этому в своем творчестве и стремится нюрбинский режиссер.

Антонен Арто привлекает внимание людей искусства одаренных, с неординарным мышлением, с собственным мироощущением. Нюрбинский театр не стал исключением. Восприятие личности Арто и его творчества якутским драматургом в трактовке нюрбинского режиссера несомненно вызывает интерес. Зрители, знакомые с предыдущими постановками Юрия Макарова, могут проследить нить, ведущую в настоящий спектакль. Думается, «Тутугури» не стал для них полной неожиданностью.

*Галина Томская
Нюрба*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Спектакль «Дядя Ваня», который режиссер Андрей Щербан поставил в Александринском театре, обладает какой-то мистической способностью. Чем больше о нем думаешь, чем больше проходит времени с момента премьеры, тем больше он заставляет находить в себе остроумных решений и простроенных конструкций, более осмысленным кажется.

Хотя, уж чего-чего, а осмысленности в нем хватало с первого дня премьеры. Ее в этом «Дяде Ване» столько, что за ней пропали напрочь все человеческие чувства. Остались страсти. О них и поставил свой спектакль режиссер из Америки, успевший поработать с великим Питером Бруком (так его аттестовали в Александринском театре). Вообще, Щербан – выходец из Румынии, откуда бежал, не оглядываясь, спасаясь от социалистического режима. Родину вспоминает до сих пор с содроганием, хотя и приезжает ее навестить раз в год.

«Дядя Ваня» в Александринском театре – третья редакция этого спектакля в творческой биографии Андрея Щербана. До того он ставил эту чеховскую пьесу в Венгрии и Японии.

Щербана в Петербург пригласил Валерий Фокин. И если до премьеры можно было задаваться вопросом, почему именно этого режиссера выбрал мэтр, то после вопросы подобного толка отпали. Холодная отстраненность, нежелание включаться в вопросы русской ментальности, отгадывать загадки русской души – все это было в спектакле гостя из Штатов и, более то-





го, отчаянно напоминало почерк самого Фокина. Щербану все наши русские выходки, рефлексия, несобранность – откровенно чужды. Он мыслит по-американски. Слово – реакция. Поступок – ответ. Никаких полутонов. При такой трактовке не стоило ждать сантиментов. Их и не случилось. Режиссер в истории про дядю Ваню увидел почти притчу о пропавшей жизни никчемных людишек, ковыряющихся в непролазной грязи русских дорог и собственных эмоций. Оттого на авансцене во втором акте вывернет

сценограф **Карменчита Броубоу** несколько ведер настоящей грязюки, а режиссер заставит Астрова (**Игорь Волков**), стоя в ней по щиколотку, пережить объяснение с Еленой Андреевной (**Юлия Марченко**). Какая уж тут любовь? Страсть, физическое притяжение, которое подается лобово: Астров натягивает на лицо ярко-алые стринги Елены Андреевны – и только. Любви в этом имении места нет. При всей своей прохладце, Щербан прекрасно поработал с артистами, каждому из которых обо-

значил его функцию. Вот «старая галка тамап» (**Светлана Смирнова**) – местная сумасшедшая. То научные труды, накинув на плечи соболя, читает, то впивается яростным засосом в узкий рот Серебрякова. Серебряков же (**Семен Сытник**) – стареющий бонвиван. Его здесь, в этой уездной дыре, считают центром земли, и он, как может, старается этому «званию» подыгрывать. И нет-нет, да и сорвется на горячее танго посреди своего же собственного монолога. Закружит в танце то фригидного вида жену, то сутулую закорючку Соню (**Янина Лакоба**).

В одной из сцен, когда разговаривают Астров с дядей Ваней (**Сергей Паршин**), один другого называет пошляком. В такой тоске, что творится в доме Серебряковых, и правда, можно ополшиться и, забыв стыд и воспитание, хватать напуганную этим порывом Елену Андреевну за ноги и заваливать ее на кожаный диванчик, как это делает у Щербана дядя Ваня. Нет у режиссера никакого сочувствия к нему. Сам виноват, что жизнь профукал и к 50 годам больше похож на бабу, в своем растянутом дырявом свитере. Только шумит и устраивает пальбу из, кажется, бутафорских пистолетов.

Сыплет иностранными словечками профессорша, Елена Андреевна. Художца до сухости дамочка в пижамного вида белом брючном костюме. Скучает и непонятными прислуге «chatmap» или «how are you» подчеркивает свою нездешность. Мол, я тут временно.

Зрительный зал Александринского театра отражен на сцене. Прием простой и тоже недвусмысленный. В спектакле Щербана люди играют в чеховскую пьесу «Дядя Ваня».



И только дважды режиссер позволяет пробиться в свою жесткую конструкцию чему-то человеческому. Первый раз – в сцене Елены Андреевны с Соней, когда обе напиваются пьяными, мირятся, целуются, жаждают музыки. Соня летит, окрыленная вниманием мачехи, по лестнице вверх, в коморку-скворечник, где мучается подагрой ее папаша, испросить разрешения на пианино поиграть и... получает отказ. Как трагично ее разоча-

рование! Не дал! Эти вновь опущенные плечи, вытянутая по-жиряфы вперед шея девочки-подростка. Злиться не имеет права – родной отец. Перечить – тоже невозможно. Но ведь и у Сони в этот момент «пропала жизнь». А второй раз (и это гениальное решение Щербана) – в самом финале. Когда та же Соня-Лакоба, которую уже успели окрестить молодой Инной Чуриковой, не произносит знаменитый монолог про небо в алмазах, а

распекает его на манер псалма. В этом много силы. Она отмаливает и свои смешные, детские грешки, и просит за всех погибающих рядом с ней от отчаяния людей: дядю, отца, мачеху... Небо в алмазах в спектакле Андрея Щербана Соня просит не столько для себя и неуклюжего дяди Вани, сколько за все-все-все человечество. Которое опошлилось, лишилось чувств и тонет в непролазной грязи страстей. Как возможен такой перевертыш? Весь спектакль руководить актерами-марионетками, без души, куколками, и вдруг – неприкрытое человеческое чувство, сдобренное здоровым юмором. Из страстей человеческих – в недра человеческой души. Слово, вдруг прозрев, Щербан разглядел в ней не только провинциальную скуку и пошлость, но несметные богатства.

Катерина Павлюченко

Санкт-Петербург

*Фото предоставлены
Александринским театром*

САРАТОВ

Дипломники театрального факультета Саратовской государственной консерватории им. Л.Собинова разыгрались. И не просто, а по классическим сюжетам. Недавно в Саратовском ТЮЗе прошли сразу две премьеры курса **Юрия Ошерова**. Любовь легче играть смолоду. Когда еще энергия бурлит, страсти клопочут, и это состояние так похоже на состояние влюбленности. Если не в конкретный «объект», то в жизнь вообще. Так получилось с «**Барышней-крестьянкой**» **А.С.Пушкина**. Во-первых, она из самых «легких» повестей Александра Сергееви-



«**Барышня-крестьянка**». Саратовский ТЮЗ. Настя – **Ю.Мещерякова**, Лиза – **А.Богданова**

ча. Без тайной грусти «Метели» и трагических глубин «Выстрела». И кому еще играть первую любовь, смятение чувств, пу-

таницу, недоразумения и счастливое их разрешение, как не сверстницами Лизы Муромской и Алексея Берестова?



«Барышня-крестьянка». Саратовский ТЮЗ. Настя – Ю.Мещерякова, Степан – М.Селиванов

Сей бурлящий, как игристое вино, сюжет так и просится в оперетту. Тюзовский спектакль поставлен по музыкальной комедии **Н.Адуева** и **И.Ковнера** «**Акулина**» (режиссер **Александр Соловьев**, художник **Ольга Колесникова**). Когда-то такой дипломный спектакль уже шел у нас, и тоже в ТЮЗе. Постановщики стиль начала XIX века выдерживают точно: в черно-белых графичных декорациях, в афишах, программках, да и в самой манере держаться и общаться между собой героев. Никаких «новоделов»: историческая точность в сюртуках и юбках. Но молодые пары так самозабвенно играют в любовь (как написал кто-то о дипломниках театрального, они влюблены в саму любовь как таковую), что нам уже почти безразлично, что там за эпоха у них на дворе. Застарелые враги мирятся, все пьют, пляшут и поголовно женятся в финале. Даже суровая англичанка Жаксон. И ее, и кузнеца, и настоящую, рябую Акулину очень смешно играют **Е.Кутенева** и **Т.Филатова**, **А.Корнев**, **М.Лучкова**.

Вторая пара влюбленных – слуги главных героев – кое-где да-

же переигрывает своих господ. Служанка у барышни, конечно, была хорошенькая, но не настолько. Лизу Муромскую она не затмевала. Может, и хорошо, что в другом варианте спектакля актрис, исполняющих роли Лизы и Насти, поменяли местами. То же своего рода сюжетный поворот. Спектакль идет легко, смотрится взахлеб, прямо как свежий ветерок с цветущего летнего луга.

Совсем в иной манере решена «**Дама с собачкой**» по рассказу **А.П.Чехова** в постановке



«Дама с собачкой». Саратовский ТЮЗ. Анна Сергеевна – А.Богданова, Гуров – А.Корнев

режиссеров-педагогов все того же ошеровского курса (**Елена Краснова** и **Виктория Самохина**). По Пушкину – буйство ритмов, быстрая смена картин. По Чехову – на фоне выцветшего гобелена неспешный рассказ о событии, которое уже, видимо, в прошлом. О совсем маленьком событии – двое встретились на юге, разыграли курортный роман, расстались и только в холодную русскую осень поняли вдруг, что немного они поспешили с расставанием.

Не превратить эту историю в банальную помогает безукоризненный чеховский текст, прочитанный героями спектакля на два лица бережно и даже как бы нежно. За автора они тоже читают «на два лица». Это настоящий литературный театр, который сейчас, к счастью, снова возвращается на сцену, но театр, пропущенный через призму психологических переживаний. Поэтому так важен тут каждый жест, любой эмоциональный оттенок. Он (**Артем Яксанов**) победительно дотрагивается – пока только до белого шлица. Она (**Ольга Самохина**) испуганно... перекладывает шлица в другую



«Дама с собачкой». Саратовский ТЮЗ

руку. Он оживлен и боек в ожидании скорой виктории. Она внутренне паникует и оживления его не поддерживает. Смотреть зрителю такие тонкие вещи – одно удовольствие.

Когда хорошо донесен текст и акценты расставлены точно, начинаешь понимать и то, что прошло мимо тебя как читателя. Почему снова и снова возвращается неотразимый сердцеед Гуров к простенькой Анне Сергеевне, ищет ее в провинциальном городе, поджидает у этого ужасного забора? Она у писателя Чехова и у актрисы Самохиной так юна, чиста, не испорчена, так стыдится своей связи с женатым мужчиной. Гуров не встречал раньше подобных женщин.

Муж и жена героев, как лица эпизодические, появляются только на заднем плане, за занавесочкой. И сразу становится безмерно, невыносимо скучно. Все про них давно ясно. Однако постановщики, не совсем доверяя нашему умению слушать и слышать, прибегают к помощи киноплёнки. Оператор **Андрей Лапшин** снял в манере немного кино городскую набережную, пляж, старые дома (массовка – актеры ТЮЗа и их дети). Стилизовано

и смонтировано все так, что порой от «синематографа» не отличишь.

И женская фигура в прологе спектакля как бы из прошлого столетия. Напомнив нам о технических свершениях своей эпохи (аэропланы, эдисоны, телефоны), предупреждает о вреде для театра наших. Пожалуй, это самое остроумное предупреждение о мобильных звонках, какое можно услышать в театре.

К грядущему юбилею классика «Даму с собачкой» поставили сразу несколько российских театров. Из самых заметных – по-

становка в БДТ. Про питерскую зубастая критика писала, что собачка там переиграла всех героев. У Камы Гинкаса в ТЮЗе главным «действующим лицом» стала любовь. Та искра, что пробежала между курортным донжуаном и петербургской скромницей. Вот этой искры – при всем изяществе изложения материала – не хватило в студенческом саратовском спектакле. Было чуть ироничное, немного лиричное, слегка отстраненное (гобелен выцвел, краски потускнели), но все же литературное исполнение. И главным героем стал не стареющий Гуров, не нежно-воздушная Анна Сергеевна. Главным героем здесь стал сам Антон Павлович. Его текст, его интонации, как бы даже его голос слышатся со сцены. Возможно, именно этого и добивались молодые режиссеры.

Одна из последних премьер на сцене **Саратовского академического театра драмы** – дипломный спектакль на современные темы. «Иллюзион». Поставлен спектакль по пьесе молодого и уже достаточно раскрученного белорусского автора **Андрея Курейчика** режиссе-



«Иллюзион». Саратовский академический театр драмы. Фэтч – Е.Фетисова



«Иллюзион». Саратовский академический театр драмы

ром **Эльвиры Данилиной**, педагогом актерского курса Григория Аредакова. Мы уже видели ее удачный режиссерский опыт – постановку Островского с предыдущим курсом мастера. Теперь для камерной сцены драмы выбрана современная пьеса о молодых ребятах, почти сверстниках начинающих артистов. В одном очень закрытом английском колледже, где слезка за воспитанниками практически тотальная, те решили устроить большое цирковое представление с жонглированием, акробатикой, с эффектным иллюзионном.

В пьесе в конце все ясно до невозможности. Постановщик изменила финал, сделав его более открытым.

«Когда читаешь и находишь драматургический материал для дипломного спектакля, вдруг понимаешь: он чем-то тебя берет. Эта пьеса про молодых людей. Как мне показалось, на сегодняшний день, при дефиците хорошей современной драматургии, «Иллюзион» – это именно тот материал, над которым мож-

но размышлять. Тем, с какой любовью относится автор к своим героям, он симпатичен. Как мне кажется, в финале пьесы существует загадка. Вроде уже отменили цирковое представление во втором акте. И вдруг, ни с того ни с сего, в третьем оно начинается. Нет того мостка, который объяснил бы нам, по каким причинам герои отказались от своего прежнего решения. Такой сюжетный поворот дает простор для наших версий. Мы очень подробно об этом говорили с ребятами и решили, что цирковое представление может иметь место... но только в чем-то воображении. «В противном случае Сандерс выглядит очень мелкой фигурой», – рассуждает об авторском высказывании Эльвира Игоревна.

Спектакль с цирковыми номерами, идущими весь третий акт, однако, очень далек от «циркизации» (которая охватила сейчас некоторые театры) и использует яркую внешнюю форму для дальнейших серьезных, возможно, даже философских размышлений. Молодой человек – и мера его свободы, мера ответственности, мера «игры в жизнь», если допустить, что играем в той или иной мере мы все. Пока исполнителям не хватает раскованности, но это придет, а «меру игры» они уже сейчас чувствуют. Дипломники-кукольники художественного руководителя **Саратовского «Теремка» Геннадия Шугурова** взяли за зару-

бежную классику – сказку **Гоцци «Король-олень»**.

Написанная в жанре фьябы (от итал. *fiaba* – сказка), пьеса впервые была поставлена в нашей стране Сергеем Образцовым. И хоть бывало потом немало постановок «Короля-оленья» «взрослыми» театрами, не надо забывать, что кукольники были первые. И новации в постановке этой сказки у группы «Корабль дураков» Н.Рощина, и пение детского «Карамболя» в «Короле-олене» в режиссуре Ю.Александрова, и даже версия Г.Дитятковского в самом Театре им. Е.Вахтангова (ее уже успели окрестить «Антитурандот») имеют к фьябе весьма отдаленное отношение. Созданный самим драматургом жанр итальянского театра, полемически направленный против бытовой комедии Гольдони и Кьяри (сказочный сюжет сочетается с импровизацией и буффонадой комедии дель арте), как нельзя лучше накладывается на условность именно театра кукол. Саратовская постановка получилась довольно любопытной.

Режиссер Шугуров больше известен в кукольном мире своими работами для взрослых – по Шекспиру, Мольеру, Коллоди, Уильямсу. Очень сплоченная, как бы монолитная актерская группа в массовых пластических и танцевальных сценах, усиленная мимика, явная клоунада – это уже авторский шугуровский почерк. Живой план актеров всегда здесь доминирует над кукольным.

В дипломном спектакле играют студенты и артисты театра «Теремок». Площадной рассказчик Чиголотти со своей мужижкой основательностью и непроходимой дремучестью (артист **Алек-**



«Король-олень». Саратовский театр кукол «Теремок»

сей Грызунов) внезапно выходит на первый план, затмевая собой пока и ловкого пройдоху Тарталью (в трактовке студента **Антон Черепанова**). Здесь «победили» и... кукол – общими усилиями актеров. Те-

атр теней в сценах превращений Дерамо и Тартальи выглядит бледнее – и в прямом, и в переносном смысле слова. Но все и вся побеждает безусловная, нарочитая театральность Гоцци. Философские же глубины, видимо, проявятся позже, в новом «Короле-олене», которого

Геннадий Игоревич уже готовит со своей труппой.

Как не вспомнить тут неувыдающий фильм Павла Арсенова с Олегом Ефремовым, Олегом Табаковым, Сергеем Юрским, Юрием Яковлевым, Валентиной

Малявиной, Еленой Соловей! Там было все, и в «одном флаконе»: сказка и импровизация, театральность и философия, и любовь, без которой немислим тайный романтик Гоцци.

У Шугурова финал еще более трагичный, чем у Арсенова. Тот отказался от благополучного возвращения короля из образа оленя, положившись на интуицию прекрасной Анджели. И не ошибся. Дерамо в «Теремке» (студент **Роман Сопко**) пока даже не знает, «вычислит» ли его любимая жена. Зритель оставлен в ожидании и раздумьях.

Все наши дипломники сделали хорошую заявку. Мы – в ожидании.

*Ирина Крайнова
Саратов*

*Фото Алексея Леонтьева,
Василия Зимина*

САРОВ

Нижегородский областной драматический театр – таково официальное название театра в закрытом городе **Сарове** – открыл театральный сезон 17 октября премьерой и празднованием **60-летнего** юбилея. Родившийся в 1949 году еще даже не в городе, а на «объекте» п/я 49 в разгар работы ученых над созданием первой атомной бомбы в СССР, театр давно уже стал «выездным». Участник и лауреат многих фестивалей, саровский театр и сегодня по-прежнему работает прежде всего для своих, саровских зрителей, которые переполнили зал нарядного здания (в него театр въехал три года назад), чтобы поздравить юбиляров. Была зачитана телеграмма от Председателя СТД РФ **А.А.Калягина**, с теплыми словами выступили

представители **Нижегородского отделения СТД**, свои подарки театру и созданному недавно театральному музею преподнесли мэрия и главный институт города РФЯЦ-ВНИИЭФ...

Праздник состоялся, конечно, прежде всего потому, что веселой и умной оказалась премьера. Стремясь развлекать публику в кризисное время, но развлекать высокой комедией, саровцы поставили «**Плутни Скапена**» **Мольера**. Режиссер **А.Кладько** (Санкт-Петербург) определил жанр представления как «театральное хулиганство на неаполитанской почве» Художник **В.Ширин** создал полное воздуха, светлое и в то же время ироничное пространство городской площади, превратив задник в море, по которому то и дело «проплывает» лодка, в во-

ду которого то и дело прыгают и падают герои, заливая сцену искрящимися брызгами.

А.Кладько не впервые работает в Сарове, хорошо знает прекрасную труппу, и его распределение оказалось точным. Это во многом определило успех спектакля. Актеры радостно пошли на сговор с режиссером, играя свое объяснение в любви Театру, рассказывая о его праздничной стороне, связанной с выдумками, хохмами, импровизацией, словом – театральным хулиганством. Режиссер начинает действие с общей спевки, дает на зал внутреннюю трансляцию и выводит на сцену не только всех исполнителей в костюмах и изящную женщину-дирижера, но и помрежа, которая собирает у нерадивых артистов мобильники. Таким образом сразу



Скапен – А.Рудченко, Сильвестр – К.Алексеев

задается праздничный и дурашливый тон игры в игре, который поддерживается на протяжении всего спектакля. Сразу же заявляется и откровенная игровая условность существования персонажей-актеров. В финале же следует «разоблачение магии» – круг поворачивается, и зрители воочию видят мешки и маты, на которые прыгали падавшие «в воду» актеры, и совсем небольшую емкость с настоящей водой, создававшую эффект моря.

«Хулиганство» играется скорее не как французский фарс, а как комедия дель арте, Скапен уподобляется Труффальдино, что применительно к Мольеру не ново, но работает отлично. Соб-



Жеронт – В.Баханович, Скапен – А. Рудченко

ственно, режиссер не грешит и против исторической правды, ведь именно в Париже скрылся Гольдони, признавший поражение в споре с Гоцци, принесая на французскую сцену традиции масок. Особенно хороши комические мужские пары. Есте-

более меланхолический, нерешительный, оппонировавший приятелю, однако в нужную минуту оказывающийся не менее инициативным, включаясь в рискованную игру, увлекаясь ею и чуждая на славу. Вторая блестящая пара – отцы влюбленных, почти клоунски сыгранные Жеронт – **В.Баханович** и Аргант – **А.Наумов**, толстый и тонкий. Заданный стиль хорошо чувствуют и молодые (но опытные) актеры, играющие обычные мольеровские влюбленные пары, которые стремятся к воссоеди-



Аргант – А.Наумов, Скапен – А.Рудченко

ственно, центральная пара слуг, которые ведут нескончаемый спор, но и подхватывают проделки друг друга: сам Скапен – **А.Рудченко** – самоуверенный, мужиковатый, ленивый, но неожиданно начинающий буквально фонтанировать выдумками, проявляющий неистощимую энергию, и Сильвестр – **К.Алексеев** –

нению: **Р.Бельский** (Октав), **И.Аввакумова** (Зербинетта), **М.Солнцев** (Леандр) и **А.Файзуллина** (Гиацинта).

Карнавальное действие с гэгами, переодеваниями, драками, падающими от страсти статуями и даже стенами домов, с искусными стилизациями и залихватскими импровизациями на современные темы, с музыкой и танцами пролетает незаметно. И грустно становится лишь в финале – оттого, что театральные праздники не могут длиться вечно. В отличие от самого театра.

Александра Лаврова

Фото Андрея Синельщикова

ТАМБОВ

Столь долгожданная премьера спектакля «Горе от ума» А.Грибоедова наконец-то состоялась. Она открыла 223-й сезон Тамбовского драматического театра. Зрители, наслышанные об этой постановке режиссера К.Панченко еще в начале прошлого театрального сезона, так и не дождались ее ни зимой, ни весной. Репетиции затянулись. Но перешло ли их количество в качество? И поставлена ли премьера финальная точка? Ответить весьма затруднительно. Что хотел донести до нас режиссер-постановщик, берясь за бессмертную комедию Грибоедова, уяснить не удастся и по прошествии нескольких дней после просмотра спектакля.

Моя настойчивость объясняется не тем, что спектакль зацепил, а лишь профессиональным долгом. Будь я рядовым зрителем, оставила бы «милльон терзаний» в тот же вечер. Ну, получилось, как по Грибоедову: «Шел в комнату, попал в другую». Хотелось посмотреть комедию, а в результате увидела водевиль. Бывает. Можно было бы отшутиться словами Репетилова: «Да, водевиль есть вещь, а прочие все гиль». Но, с другой стороны, как-то обидно за Грибоедова. Все-таки его произведение куда как глубже. Хотя некоторым зрителям, по их словам, было достаточно и того, что они встретились с произведением детства, многие цитаты из которого помнятся до сих пор. Сидя в зале, они с удовольствием нашептывали фразы, ставшие афоризмами, опережая актеров. Недаром Пушкин после первого же чтения предсказал грибоедовским стихам дол-



«Горе от ума». Чацкий – Е.Харитонов, Софья – А.Тимошина, Лиза – К.Гричаникова

гую жизнь в языке народа: «Половина войдет в пословицу». И радость узнавания, может быть, не такой уж малый результат появления «Горя от ума» вновь на тамбовской сцене, спустя десятилетия.

Но сердца зрителей спектакль не затронул. Мы стали сторонними наблюдателями всего происходящего в фамусовском доме, так как К.Панченко вместе с художником-постановщиком Н.Гайнуллиной предложил нам театр в театре. Действие разворачивается в соответствии с шекспировскими словами: «Мир – театр, а люди в нем актеры», декорации решены как две уменьшающиеся вглубь театральные сценические рамы. Явления пьесы разыгрываются то на первой, то на второй, то на третьей площадке. Впрочем, персонажи появляются не раз и из зрительного зала или уходят в него. И тогда, например, между рядами самоуверенно вышагивает Скалозуб (С.Ильин), бегают визжащие княжны или же Чацкий (Е.Харитонов) вместе с публикой наблюдает то за у-

ренними нравочениями Фамусова (В.Голобородов), то за бальными перипетиями. Хотя тут же ловишь себя на мысли, что если Чацкий своими глазами видел все объятья Софьи (А.Тимошина) и Молчалина (Н.Логинов), то к чему потом его долгие и мучительные терзания по поводу отношения к нему Софьи?

По воле режиссера Чацкий (а вместе с ним и зритель) вообще нередко оказывается в достаточно затруднительном положении. Мизансцены столь для этого персонажа невыгодны, что важные монологи актеру Евгению Харитонову приходится говорить или в пол, или чуть ли не от кулис. А так как Чацкий перед нами предстает не привычно нервно-громким персонажем, а чаще уставшим от всей окружающей нелепицы и жутких людей человеком, то голос его тих и порой надломлен, а следовательно, и часть фраз в этих мизансценах теряется. Хотя образ Чацкого все-таки интересен, и Е.Харитонов – точное попадание в него. Правда, горе приклю-

чилось с ним, скорее, не от ума, а от сердца. Режиссеру ближе трактовка Немировича-Данченко: «Влюбленный молодой человек – вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии. Остальное – от лукавого».

К.Панченко отчасти уходит от ставшего привычным в XX веке общественно-политического звучания пьесы. Чацкий, как правило, произносил пламенные монологи и воспринимался как будущий декабрист.

Сейчас иные времена, и революционности режиссеры сторонятся, как черт ладана. Ныне революционность – плохой тон. От-

того Чацкий в постановке К.Панченко произносит знаменитый монолог «А судьи кто?» так безнадежно устало, понимая, что невозможно бороться против тех, кто «грабительством богаты», кто «защиту от суда в друзьях нашли, в родстве, великолепные соорудя палаты, где разливаются в пирах и мотовстве». Сегодня царствуют фамусовы. Этот персонаж у режиссера самый колоритный и яркий. Зачастую он затеняет Чацкого. И не только речами. Но даже тем, что говорит их на авансцене, прямо в зал. **В.Голобородов** лепит сочный образ жестокого деспота, рука которого частенько тя-

нется к палке. И бьет он ею не только слуг. Они что, они крепостные. Фамусов крепко поколачивает и Софью. После того, как примеру, как утром застаёт около нее Молчалина.

Такое не снилось и Мейерхольду. Даже у него Фамусов был таким милым, очаровательным, хотя и чуть суетливым старикашкой, ласково принимающим гостей и заботливо относящимся к дочери. Позже, правда, Мейерхольд подправил образ Фамусова, сделав его символом барства и воплощением подлейших черт «прошедшего житья». Вслед за ним таковым рисовали Фамусова и другие режиссеры советского периода. Им и не снилось, что Россия вновь вступит в капиталистические отношения, и сегодняшние фамусовы, новорусские, окажутся куда самоувереннее, всевластнее, а поэтому страшнее. Образ московского барина-воротилы – неосомненная удача и режиссера, и актера.

А вот с Софьей вышла незадача. Ее образ в спектакле вызывает не только вопросы, но и явное недоумение. Характер девушки и раньше был не вполне ясен режиссерам, поэтому так много совершенно разных трактовок этой героини. То она порождение, то жертва реакционной дворянской среды. То эта героиня приходит в конце концов к нравственной катастрофе, то – к запоздалому раскаянию. А вот у К.Панченко Софья вообще никакая. Она подобна аморфной массе, которая приобретает те или иные качества в зависимости от происходящего на сцене. В ней не чувствуется ни личности, ни внутреннего стержня, ни, тем более, внутреннего мира. Софья бесконечно проливает слезы, падает в обморок, иногда, прав-



Фамусов – В. Голобородов, Скалозуб – С. Ильин



Сцена из спектакля

да, как-то неумело показывает зубки, притворяясь хищницей, то вдруг надувает губки, как манерная барышня. Но самое неприятное ощущение остается от того, что режиссер Софьей постоянно «протирает пол». Девушка, похоже, лучше ползает или лежит, чем ходит и стоит. При такой режиссерской трактовке всех усилий молодой талантливой актрисы **А.Тимошиной** не хватает, чтобы сделать образ Софьи более-менее внятным.

Кстати, столь непонятное поведение, то бишь ползание по полу, присуще и дочерям князя Тугоуховского. На бале одна из княжон, чтобы разглядеть, насколько Чацкий одержим сумасшествием, подползает ему под ноги. Такой вот «революционный» взгляд на поведение девушки из высшего света в XIX веке. Бал в доме Фамусова выполнен в водевильном варианте. До театра в театре эти сцены не дотянули. Да, картинные позы есть, имеются и пафосные фразы, жеманничество в поведении, кликушество в суждениях. Но при этом все чрезмерно, преувеличенно... и как-то не страшно, а по-опереточному. А тут еще постоянно визжащие шесть кня-

жон, носящиеся по сцене и зрительному залу в платьях, подобных ночным рубашкам. Надо отметить, что костюмы вообще – полная эклектика. Можно сказать, из каждого века по одной части гардероба. Похоже, авторы спектакля таким образом показывают, что пьеса «Горе от ума» на все времена. Но как-то не воспринимается это ни умом, ни сердцем.

Из многоликой толпы гостей Фамусова выделяются, конечно же, Скалозуб, такой нестрашный, недалекий, но милый полковник, князь Тугоуховский (**Ю.Томилин**), тоже очень милый шалун, и пьяненький говорун Репетилов (**С.Левандовский**). Эти персонажи – несомненная удача для водевильного варианта «Горя от ума». У С.Левандовского монолог Репетилова – просто блистательный концертный номер. Все фразы четко проговорены, образы сочны и колоритны. Зритель настолько упивается речью Репетилова, что перестает замечать и пытающегося что-то ему возразить Чацкого, и вообще остальных действующих лиц на сцене.

А вот образ Молчалина вплетен в действие вполне удачно.

Режиссер и актер нашли замечательную мягкую пластику и в движениях, и в речах этого персонажа. Молчалин воспринимается как весьма современный и не совсем водевильный образ, хотя **Н.Логинову** тоже приходится поползть по сцене. Молчалин – такой обтекаемый, всепроникающий, точно и тонко понимающий, как приспособиться к хозяину и жизни чиновник-слуга. Навидавшись таких молчаливых, так и хочется посочувствовать Чацкому, который восклицает: «Молчалины блаженствуют на свете». И больно от слов одной из зрительниц, вздохнувшей неподалеку в зале: «Ничто не изменится на свете».

Огорчили в постановке и световое, и музыкальное решения. Со светом постановщики поступили элементарно. Его просто включили: ни тебе теней, ни полутеней. А вот зато с музыкой намудрили. Поначалу все шло как по Чехову: есть на сцене ружье – оно выстрелит; присутствует в декорациях «Горя от ума» рояль – значит он зазвучит. Хотя, надо признаться, музицирование концертмейстера театра **Е.Литвиновой** в первом действии органично вписывалось в происходящее на сцене и было даже мило. Во втором же действии зрителей ждала музыкальная солянка. Рояль замолк, ему на смену пришло скрежетание каких-то засовов, звучание маловразумительных, надоедливых, как осенние мухи, мелодий. «Горе от ума» завершилось таким водевильным дивертисментом гостей Фамусова, что в нем утонул и финальный монолог Чацкого, да и сам Чацкий.

*Мargarita Матюшина
Тамбов*

*Фото В. Васильева,
газета «Тамбовский курьер»*

ТОЛЬЯТТИ

Вспомнилась довольно древняя реклама с Михалковым в космическом корабле, где он рассуждает о том, что самые красивые девушки живут в Тольятти. На девушек я, понятное дело, особенно не заглядывалась, но сам город оказался чрезвычайно симпатичным. Город молодой, строился людьми взрослыми и разумными. А посему не имеет, конечно, древней печальной истории и различных исторических же мест. Зато удобен, просторен и позитивен. Здесь намеревались хорошо зарабатывать и хорошо, с комфортом жить. Сколько-то воды в Волге утекло, я сама лично пару-тройку «Жигулей» извездила, «ВАЗ», говорят, то ли закрывают, то ли сильно сокращают. Возможно, он свою задачу и вправду выполнил. А городок продолжает жить позитивно. У театра «Колесо» есть уже и история, и два хороших здания, и активная, работающая труппа. И нельзя не заметить красоту директора театра **Татьяны КорABELЬНИКОВОЙ**, помимо ее исключительных деловых качеств. Вниманию критиков были представлены три спектакля в городе и один «на выезде» в Москве, где в театре «Et cetera» в связи с юбилеем мэтра **Петра Львовича Монастырского** была дана «Варшавская мелодия» в его постановке. В зале присутствовала первая исполнительница роли Гели – **Юлия Борисова**, ее приветствовали стоя, что было и трогательно и торжественно. Тем более приятно отметить, что Юлия Константиновна прекрасно выглядит: стройна, свежа. Остается только посоветовать, что она так редко радуется своим при-



«Варшавская мелодия»

сутствием и поблагодарить театры «Колесо» и «Et cetera» за эту приятную встречу. Постановщик на торжестве не присутствовал, но обратился к залу с экраном и выглядел, надо отметить, тоже очень хорошо. Программку предваряет пространное обращение Петра Монастырского к зрителю – размышление о времени, о политике, о нравственности и, собственно, о пьесе. Мэтр неоднократно обращался к ней на протяжении своей творческой жизни. В данном случае ему, кажется, захотелось новизны, вследствие чего из спектакля практически исчез политический аспект. Этому тоже дано объяснение в обращении: «Никакой репрессивной политики, только два обнаженных сердца на ладонях. Только он и она!». Что получилось в этом случае? Лишенная политической причины расставания героев трагическая история превратилась в тривиальную любовную, достаточно долговременную интрижку, где герой поматросил наивную польскую девушку, да и бросил. Героиня (**Ирина Малыше-**

ва) чрезвычайно трогательна и женственна. В ней присутствует, помимо акцента, очень уловимая «иностранность», именно как странность, непохожесть на всех, почти сказочность. Как бы скромно не была одета – все равно чужеземная принцесса. Герою (**Олег Ринге**) было труднее: надежный, хороший, искренне любящий парень оказался или тряпкой или подлецом, что в жизни случается сплошь и рядом, но пьеса все же была не про то, что сплошь и рядом, а про настоящую любовь, убитую извне. Даже не убитую, а запрещенную, но сохраненную на всю жизнь. И если «хороший парень» дается Олегу легко, то перестроиться в «подлеца» или «тряпку» удается не очень. Проверенные временем кадры выступления Булата Окуджавы в Политехническом музее, которые транслировались с экрана в левом углу сцены, никак не вплелись в ткань спектакля. И по причине разной стилистики, и потому, что, как было известно многим зрителям, выступление это происходило гораздо позднее

обозначенного в пьесе времени. Пусть бы просто звучали его песни, но сам Булат Шалвович с экрана слегка «переиграл» героев.

Следующий спектакль «Колесо» показал нам уже дома, на большой сцене – «Свадьба Кречинского» **А. Сухово-Кобылина** под названием «Картины прошедшего. Эпизод I». Таким образом, надо полагать, что предстоят еще два эпизода для завершенной трилогии. Постановка **Михаила Чумаченко**, который носит в этом театре солидное и несколько загадочное название «консультант» (не будь я знакома с этим милейшим человеком, подумала бы о мессире Воланде). Спектакль яркий, шумный, противоречивый, стремящийся к новизне, современности, смене стереотипов. Особую нагрузку несут сценография и костюмы (художник-постановщик **Максим Обрезков**) – они тоже очевидно стремятся, и за этим стремлением не всегда успеваешь. И думаешь, что по сравнению с «Делом» и «Смертью Тарелкина» пьеса достаточно традиционна и реалистична, а уже столько странностей – что же будет в «Эпизоде II» и «Эпизоде III»? Ближущий задник черного стекла, обычная мебель. Сцену посередине делит пополам вращающаяся арка, вроде бы каменная. Не сразу понимаешь, что сама сцена является миллиардным столом, судя по лузам в углах и ударам кия в звуковом оформлении (композитор **Алексей Пономарев**). Отчего бильярд, если речь идет об игре в карты? Наша жизнь, конечно, игра, но бильярд ли? Девушки под русский народный напев лужают семечки. Стало быть, пасторальные воспоминания о



«Картины прошедшего. Эпизод I»

деревне. Но одеты деревенские девушки в стиле первого бала Наташи Ростовый. Эти девушки-лацци будут впоследствии переодеты гимназистками следующей эпохи. Первая сцена, знакомящая нас с Кречинским (**Юрий Ганюшкин**) и его верным камердинером Федором (**Евгений Быков**). Федор заботливо ухаживает за баринем и ностальгически вспоминает те далекие годы, когда барин учился в университете, и вообще молодость, как это свойственно старикам. В то же время артисту на вид лет двадцать – не странно ли? Привлекает внимание обилие часов на сцене, больших и маленьких. Это должно как-то привлечь нас к теме времени, но, кроме волшебного юного Федора, на быстротечность или наоборот вечность ничто не намекает. Является Расплюев (**Виктор Дмитриев**) – проигравшийся, избитый. Очень хороший артист – убедительный, острый. Но в таком растерзанном виде, с подбитым глазом он останется на протяжении почти всего спектакля. И ему доверяют не только отнести дорогой букет приличной барышне, но и доставить туда-сюда немислымым

ценности солитер (здесь он для понятности называется бриллиантом), значительные суммы денег. Ей-богу – странно. Положительных персонажей здесь нет. Муромского (ремарка – жилищный ярославский помещик, деревенский житель) прекрасно играет **Евгений Князев** – видна мастерская школа, опыт, талант. Но разве это деревенский житель? Ни в коем случае. Вальжный городской барин. Юная, любящая, обманутая Лидочка (**Ольга Шкрыль**) более всего напоминает циничную Липочку из «Банкрота» Островского. В тексте таких ассоциаций не найти, но, чтобы не было сомнений в сущности ее истинной натуры, на званный вечер к возлюбленному, где ей предстоит стать (или не стать) невестой, девушка является в донельзя обтягивающем все, что можно, костюме для верховой езды со стечом. Фигурка хороша – просто загляденье (девушки в Тольятти действительно на славу), но такую и обмануть не грех. В чем же будет состоять вина Кречинского? Тонкая, красивая, женственная актриса **Наталья Дроздова** является нам Тетушкой сексуально озабоченным



среднего возраста ему еще рано. Была жизнь. Вот он проснулся один в квартире в резиновой лодке от очередных звонков будильников, спрятанных в разные места, вплоть до холодильника. Придумано здорово, но, думаю, не тот человек Зилев, чтобы так просчитывать



«Утиная охота»

монстром, задирая юбку и совершая соответствующие телодвижения. А костюмы меняются с зеленых на синие, а в музыке явственно проступает «Мурка», одно зло борется с другим, и если один порок наказан в лице разоблаченного Кречинского, то он был далеко не последним. Просто бал у сатаны какой-то.

Может, Вы и вправду Воланд, господин консультант?

Нет, не Воланд, а большой фантазер и разноплановый режиссер, что стало видно из спектакля «Утиная охота» на малой сцене театра «Колесо». Прежде всего, этот спектакль показался мне светлым и позитивным, как ни странно это по отношению к пьесе. Молодая в основном команда, не считая Кушака в прекрасном исполнении уже знакомого опытного актера **Виктора Дмитриева**, очень осознанно, очень «ансамбле-

во» сыграла нам небольшой отрывок из жизни хорошего парня Вити Зилова (**Олег Ринге**) и его настоящих друзей. Снова были некоторые нестыковки в оформлении (художник **Николай Бобров**), досадные, но не мешающие. Не буду и останавливаться на мелочах. Не было трагедии, не было беды, да и до кризиса

свое утро с похмелья. Конечно, не тот. Это друзья позаботились. Проснувшись, он вспоминает, что предшествовало этому одинокому пробуждению. Да, он дурил, он метался, обманывал жену, издевался над начальником, хамил друзьям, обидел хорошую девушку, получил за дело по морде от единственного напарника по любимой охоте. И дело в том, что друзья у него настоящие. Кузаков (**Максим Мельников**), Саяпин (**Алексей Бурцев**) и Зилев кажутся ребятами из одного двора – они с детства вместе, все знают друг друга, и дружить им еще долго-долго, возможно, всю жизнь. В спектакле из-за молодости исполнителей есть очень важное ощущение продолжаемости жизни. Кто знает, вернется ли к герою жена Галина (**Анастасия Павлова**) или простит его Ирина (**Екатерина Бешанова**), а скорее всего, будут другие встречи. И поедет с Димой (**Евгений Фарапонов**) на охоту. Дима, кстати, тоже не однозначный подлец, не «черный человек», каким его обычно играют. Он выглядит постарше остальных, настолько же мудрее и основательнее. Возможно, его не ждет столь инте-



«Кровавая свадьба»

решное будущее, но у него, безусловно, есть интересное прошлое. Он мягко двигается, негромко говорит, сдержанно улыбается. И, согласитесь, кто-то же должен был остановить не в меру разбушевавшегося Виктора. А на охоте он, очевидно, незамечен. Вероятно, не с тем посылом писал Вампилов, но сколько же воды утекло в Байкале, сколько всего случилось с нами – приходится вносить коррективы в прочтение. **Михаил Чумаченко** очень точно и тонко это почувствовал и воплотил со своими артистами.

Завершала знакомство с театром постановка **М.Фейгина** «Кровавой свадьбы» Лорки в немыслимо красивом оформлении художника **О.Кулагиной**. На сцене просто большой белый прямоугольник, функционирующий всеми гранями и сверху и внутри. От этого белого цвета, от света есть ощущение Испании, ощущение зноя, иссушающего и воспламеняющего все вокруг. В кадрах сохнут деревья. На авансцене большая бочка с водой, к которой так и хочется припасть и освежиться. Завораживающе красивы, пастельно размыты цвета костюмов и вообще

всех тканей, которым отведено большое место в спектакле. Колористика очень высокой культуры. Вспомнился рассказ, как Вячеслав Зайцев никак не мог добиться необходимого оттенка белого платья у героини Анастасии Вертинской в фильме «Безымянная звезда» и, наконец, придумал продержать его ночь в молоке. В чем держала эти ткани художница, даже представить невозможно, но эффект удивительный. Гармонично музыкальное оформление **Д.Капырина**. И работа балетмейстера **Т.Борисовой** выше всяких похвал. Артисты играют прекрасно прак-

тически все. Чувствуют ритм и музыку Лорки, чувствуют Испанию, чувствуют друг друга. Нельзя не выделить великолепную работу **Ольги Самарцевой** в роли Матери. Она как точнейший камертон в самом начале задает нужный тон, и ее нота звучит над всеми пронзительно и точно. Отменно хороша собой (и все-таки в Тольятти!) и нежна Невеста (**Светлана Левичева**), покояет испанским темпераментом Леонардо (**Олег Ринге**).

Есть некоторые затянутости, возможно, действие перегружено дополнительными стихами, которые прекрасны, но их обилие иногда несколько убаюкивает и снимает необходимое напряжение. В целом же спектакль очень и очень хорош и вернул мне несколько подзабытую любовь к Лорке.

Сами видите, как было интересно и разнообразно в этом красивом, добром, гостеприимном городе. Желаю театру процветания и движения, исходя просто даже из его названия.

Анастасия Ефремова



«Кровавая свадьба»

ТЮМЕНЬ

Жизнь Тюмени пронизана мифом о Медеде.

Есть аптека «Медея», есть магазин. Говорят, есть еще детский магазин с таким названием, но это уж верх цинизма (согласно одной из версий, Медея убила своих детей). На окраине можно встретить магазин «Колхида» (Медея родом с Колхиды). Косвенное отношение к мифу имеют магазины «Пеплос», а также многочисленные и разнообразные «Арго» и «Золотое руно».

Притом большинство посетителей магазинов и прочих заведений вряд ли знают историю колхидской колдуньи, взятой в жены древнегреческим героем Ясоном. Только знающему кажется, будто эта история известна всем и каждому, будто все поголовно познакомились в детстве с книгой «Мифы Древней Греции». Нет, невежество не имеет границ.

Создатели спектакля «**Медея**» в **Тюменском театре драмы** могут надеяться на интерес: сюжет в сочетании со смутными ассоциациями привлечет зрителей, и в особенности зрительниц, они будут сочувственно следить за историей женщины, брошенной мужем. Вздохнут, что «мужики – сволочи», и всплакнут в финале. Так всегда происходит в театре. На то и расчет: на бесконечную, безбрежную наивность публики. Наивные зрители не задумываются над вопросами, зачем режиссер поставил этот спектакль, что он этим хотел сказать и зачем этот спектакль репертуару. Таких вопросов не возникает, достаточно сюжета, чтобы удовлетворить любопытство. А вот если сюжет известен изначально... Хо-



Медея – Т.Пахомеева, Хор – Р.Ишимов, А.Сигитов

тя и в этом случае такие вопросы излишни. При условии эмоциональной вовлеченности в действие: когда сопереживаешь, негодуешь, возмущаешься, восхищаешься.

В других случаях ответы бывают примерно следующие: это спектакль для кассы. Или – значительно реже – для фестиваля. Это спектакль для актерского роста; он вернул на сцену актера N; открыл новые возможности актрисы NN; это эксперимент, апробация методов и моделей, освоение незнакомых театру территорий... Ну и так далее.

Простите, предисловие к премьере «**Медеи**» затянулось, и разговор уходит в сторону. Потому что в течение всего действия я думала: зачем это? Ответа не нашла. Спектакль совсем не плох. Актеры играют прилично. Видно, что не новички в профессии. Старательно выговаривают слова, чтобы их было отчетливо слышно, текст звучит, не пропадает. Оформление лаконичное, финал эффектный.

На сцене – театр. Обычный, традиционный, стабильный драмтеатр областного центра. С привычными интонациями и типажамы. Скучный театр.

Галина Домникова и **Сергей Кутьмин**, актеры опытные и безусловно талантливые, вышли на сцену в ролях Старухи и Старика. Было ощущение, что они вышли из «Кадрили» или из какой другой деревенской комедии, продолжая играть давно начатое, по накатанной. Теоретически эта пара оттеняет главную пару, Медею с Ясоном, у Старика со Старухой в прошлом похожая история, но лишь поверхностно похожая, они смотрят на жизнь снизу, с позиции простого человека: когда муж завел любовницу, жена пригрозила убить детей, он испугался и вернулся.

Старик и Старуха – носители обывательской морали, которую они пытаются навязать Медеде. Это понятно по тексту. Но не по стилю игры. Простецкие Старик и Старуха выглядят неуместно комедийно. Вместо игры на контрасте – небрежный монтаж античной трагедии с деревенскими прибаутками.

Ясон Геннадия Баширова появился только во втором действии, после многочисленных упоминаний о нем, его выход был подготовлен, его ждали. Каков мужчина, которого любят, о котором столько говорят?



Медea – Т.Пахомеева, Старик – С.Кутьмин, Старуха – Г.Домникова

Ясон выскочил легкомысленным плейбоем в белом костюме и белой шляпе. На замусоренном пляже, где происходит действие спектакля, наконец-то материализовался курортник. И в нем, как и в Старике со Старухой, просвечивает знакомый по другим спектаклям персонаж, неста- рующий романтик, тридцать лет в одном образе. Он тоже из параллельного пространства, с которым Медea не совпадает. Это понятно, это прочитывается. Однако прочувствовать трагизм несовпадения невозможно из-за пародийности Ясона.

Царь Афин Эгей – самый современный по манере игры, а не только по костюму, персонаж. Он воспринимается современным благодаря **Сергею Оленбергу**, явно герою нынешних, а не старых драм. Единственный раз на протяжении спектакля в Медее видна женщина, которую жаждут, и это играет Сергей Оленберг. Но все же остается впечат-

ление неуместности персонажа. Эгей, подобно прочим, – из другой оперы.

Медea в спектакле **Александра Цодикова** по пьесе **Людмилы Разумовской** – цельный характер, монолит, осколок древнего мира. Человек сильных страстей, глубоких чувств, силу ко-

торых не способны выдержать обычные люди. По сравнению с Медеей они конформисты, приспособленцы, мелочь недостойная. У них плутающий ход мысли и дробные чувства. Но они такие, как мы, нам близок их опыт. По идее, спектакль должен привести нас к осознанию трагического разрыва, ошеломить, если не потрясти потерей: погибла античная героиня, которая одна только и умела любить – слепо, верно, до конца.

Медео играет **Татьяна Пахомеева**, вернувшаяся на сцену после долгого перерыва. Хорошая актриса. Все делает правильно. Но ей не хватает силы и магнетизма, чтобы вытащить на себе спектакль, оправдать неувязки, оживить идеи. Вдобавок против актрисы работают костюм и свет.

Так зачем?

*Елизавета Ганопольская
Тюмень*



Медea – Т.Пахомеева, Ясон – Г.Баширов

Фото Сергея Киселева

ЧЕЛЯБИНСК

Таинственный полумрак, серые неприглядные стены, сваленные вдоль них доски, странная трехэтажная металлическая конструкция в центре. С удивлением рассматриваю свой входной билет – я точно попала в театр? Прохожу в «зрительный зал», усаживаюсь на шаткий стул и понимаю, что качается он, потому что стоит на ничем не покрытом бетонном полу... Да нет, вроде все правильно – я нахожусь в **Новом художественном театре** на «Панночке» **Нины Садур**. Вот и казаки «мирно спят» на импровизированной сцене (художник-постановщик **Вячеслав Харюшин**). Этой премьерой 30 октября театр открыл новый сезон.

Окружающая обстановка, похоже, настраивает на восприятие очередной «страшной-престрашной» истории. Мы стали забывать, что вообще-то **Н.В.Гоголь** вовсе не собирался пугать «малых детушек» страшными сказками, а стремился запечатлеть в своих произведениях живую атмосферу народного фольклора. Для этой цели собирал он по всей Малороссии забытые обряды и обычаи. В примечании к «Вию» он писал: «Вся эта повесть есть народное предание».

Но начинается спектакль, и... вдруг оказываешься в том самом забытом светлом мире, который был так дорог Гоголю и который бережно перенесла в свою пьесу «Панночка» **Нина Садур**. Это было именно то, по чему давно истосковалась душа, уставшая от всевозможных модных «пугалочек». Малороссийский хутор, безмятежные казаки, блаженное ничегонеделание.

Дорош, Явтух, Спирид (Петр Оликер, Александр Майер, Павел Мохнаткин) словно сошли со знаменитой картины Ильи Репина, иллюстрирующей написание запорожцами письма турецкому султану. Мирно потягивают они панский самогон и рассуждают о том, осталось ли еще на земле чудо... Теплым украинским летом, на-

родной душой веет от всей этой сцены. Вот только с купанием задним местом в бочке постановщики несколько переборщили (есть в спектакле такой эпизод).

Но бочка забыта, лишь только на сцене появилась **Хвеська (Наталья Шолохова)**. Есть такой обаятельный персонаж в пьесе **Нины Садур**. Простая деревенская баба **Хвеська**, что называется, пришла и озарила! В ней искрится настоящее тепло. Солнышко играет в ее рыжих волосах, веселой улыбке, горячем деревенском характере. Даже brave казаки побаиваются ее, хоть и командуют: «Подсыпь галушек, баба!». Вся она – **Любовь**, излучающая счастье. **Любовь-жизнь**. Она рождена, чтобы любить, рожать детей – «впустить их в православный мир».

Ее антипод – **Панночка (Марина Оликер)**. Красота воистину сверкающая! В ней тоже сия-



Хвеська – Н.Шолохова, Хома – А.Пименов

ет **Любовь**, но совсем другая, страшная. Та самая, что вползает в сердце как скользкая змея и холодным огнем сжигает душу. **Любовь убивающая. Любовь-смерть**.

Несомненным козырем спектакля можно считать ночные «свидания» **Панночки** с **Хомой (Алексей Пименов)**. Они завораживают тонко и точно переданной поэтической атмосферой народной сказки. Невероятной красоты волшебное пение, пластические образы нереальных фантастических существ, переходы таинственных звуков и света проникают в душу и «страшно душе это счастье, не можно очам человеческим зреть живое это в тумане кипящем». **Хома Брут** попадает в сложную ситуацию противостояния, к которой совершенно не готов. Мир раскалывается надвое, **Хома** обретает «второе зрение» и «второй слух». Он живет поперемен-

но то в одном мире, реальном, то в другом – фантастическом. Природа этого противостояния темная, смутная, пугающая, но она одновременно и страдающая. По Садур. И по Гоголю. Но не по спектаклю **Риммы Щукиной**. В ее «Панночке» не хватает страдания. Трагизма. Пьеса дает гораздо более глубокие возможности для воплощения противостояния живого и мертвого как темного и светлого, божественного и дьявольского начал в мире.

Режиссер изначально и целиком на стороне Хвеськи как жизнеутверждающего начала, но именно это «целиком» как раз и обедняет спектакль, делает его слишком ровным. Панночка прекрасна, но ее так мало! Роль выстроена практически без слов. Ей не оставили ни малейшего шанса на победу, а ведь читая повесть Гоголя или пьесу Нины Садур, мы до последней секунды финальной сцены решающего боя кусаем от волнения ногти и надеемся, что все еще может закончиться благополучно и Хома выйдет из церкви победителем – живым и



Панночка – М.Оликер

невредимым. Из спектакля Риммы Щукиной выброшена даже сама эта финальная сцена! Для режиссера важно было вы-

светить в первую очередь жизнеутверждающее начало пьесы. Это ее право. И, кто знает, может быть, она и права, потому что в итоге получилась просто добрая светлая история. Ее хочется смотреть снова и снова. Приходить в театр всей семьей, отдыхать душой и уходить с огромным желанием жить и дарить любовь тому, кто рядом. Хома Брут погибает затем, чтобы спасти этот прекрасный и такой противоречивый мир. Жизнь продолжается, добро торжествует, и счастливые дети в финале спектакля радостно бегут в объятия Хвеськи, излучающей бесконечное обаяние и материнскую любовь...

*Юлия Клепикова
Челябинск*

Фото Владимира Чернева



Хома – А.Пименов, Панночка – М.Оликер

ЮЖНО-САХАЛИНСК



Для художественного руководителя театра «Эжен Ионеско» (Кишинев) **Петру Вуткарэу** уже давно не вопрос провести девять часов в самолете, чтобы, появившись в **Южно-Сахалинске**, воплотить в жизнь очередную идею. На Сахалине П.Вуткарэу узнаваем зрителем как автор «Страстей по Андрею», вошедших в прошлом сезоне в репертуар Чехов-центра, и «Ревизора», показанного Мытищинским театром «Огниво» в рамках Международного фестиваля кукольных театров «Ковчег» в сентябре 2009 года. Так что он не просто приезжает – он уже сюда возвращается. П.Вуткарэу для Сахалина открыла руководитель островного **Сахалинского театра кукол Антонина Добролюбова**. И на сцене этого театра он поставил первую в этом сезоне премьеру – «**Одержимая любовью**».

Адресованный лицам «после 16», спектакль будоражил умы зрительской общественности уже на стадии анонсов. Притом, что стереотипы в отношении театра кукол медленно, но неуклонно ломаются. Ведь в последние годы театр, позиционирующий себя как «дело семейное», активно нарабатывает вечерний репертуар. С тем, чтобы, взрослея, доверчивые друзья репок, гусят и принцесс, не забывали сюда дорогу. «**Одержимая любовью**» – третий спектакль в копилке «взрослого» театра, наряду с «Обыкновенным концертом» и «Линиями судьбы», исправно собирающими награды на российских и международных фестивалей.

Оттолкнувшись от романа **Брайана Маккавера «Женщины Пикассо»**, П.Вуткарэу сфокусировал внимание на одной

истории любви – русской женой великого испанца, балерины **Ольги Хохловой**. Для самого режиссера постановка, помимо удовольствия работать с тонко чувствующей и фонтанирующей идеями труппой островного театра (не смотри, что малочисленная), принесла новый опыт – не просто сочинить спектакль, который бы соединил драматический сюжет с немалыми способностями артистов-кукольников, но найти решение посредством приемов черного кабинета. В этом театре интерес вызывает и что сделано, и в не меньшей степени – как. А иногда совершенство формы определяет вкус «букета». Над ним в «Одержимой» азартно колдовали художники-конструкторы **Олег Бывалин** и **Дмитрий Добролюбов**, бутафоры **Елена Огаркова** и **Ирина Белокосова**. Для работы

над спектаклем привлекли хореографа **Дмитрия Предко**, а в роли создателя картин Пикассо, на фоне которых разворачивается бурное действие, выступил художник **Вильдан Макуев**, обогативший постановку своими идеями. В эту симфонию света, цвета, музыки, пластики режиссер не побоялся ввести наряду с опытными мастерами сцены совсем юных выпускников Сахалинского театрального колледжа. Что вряд ли удивительно – в таком театре актеры воспитываются не только посредством сыгранных ролей, но и самой атмосферой театрального дома.

Но, конечно, главным условием победы стала исполнительница главной роли, без которой едва ли стоило вообще браться за покорение «Одержимой любовью» – спектакля-портрета, спектакля-судьбы. «Я уверен, что она достигнет еще больших высот, чем показала премьеры. Ее таланта хватит на большее», – сказал П.Вуткарзу. **Антонина Добролюбова** – неугомонный лидер театра, выведший свой коллектив на новые рубежи, автор стильных и остроумных постановок, заставляющих возвращаться к ним мыслью и душой. Но то, что она большая драматическая актриса, было сюрпризом и потрясением премьеры. Между тем, роль Ольги Хохловой-Пикассо для нее стала дебютной – роль (говоря банально, но верно), о которой каждый артист мечтает, да не всякому судьбой дается.

Из бездны забвения, из мрака черного кабинета возникает пленительная красавица – знаменитый «Портрет Ольги в кресле». Впрочем, видение не-

медленно разрушается, и на узкой полоске прибрежного песка остается убогая, растрепанная, полубезумная старуха. Она здесь – один из элементов странного сценического натюрморта наряду с чемоданом, бутылкой и башмаком. К бутылке она часто прикладывает, из чемодана вынимает фото мирной, дореволюционной российской жизни и погружается в идиллические воспоминания. С башмаком у нее сложные отношения – то она нежно баюкает его, талисман ее романа с Пикассо, и лицо ее становится прекрасным. А то закапывает в песок в порыве ярости, и от ее испепеляющей нежности по коже бегут мурашки. С этим, уже практически легендарным башмаком, выйдя на поклон, П.Вуткарзу поделился цветами – заслужил... У героини Антонины Добролюбовой есть только одиночество и неотпускающие воспоминания, в которых оживает история ее мучительных взаимоотношений с Пикассо. А мир вокруг нее густонаселен и полнокровен: невидимые люди в черном – актеры театра – материализуют его самым волшебным образом. Вот в тисках картинной рамы по холсту бежит кисть и появляются шедевры Пикассо, вот нежно воркуют голубки, вздыхает прибой, летают-танцуют балетные тупельки – из беззаботной юности Ольги, вот пренебрежительно хмурится шляпа (хотя и лица-то у нее нет), и плывут осенним листопадом обрывки газет, пережевывающих ее жизнь с Пикассо... В этом дивной красоты пространстве, переливающимся всеми цветами радуги, старуха явно забыта временем. Что держит ее на земле, когда душа мерт-

ва и время только множит потери? Монолог Добролюбовой-Хохловой льется раскаленной лавой, прожигая песок: жизнь брошена под ноги гению и цинику, тридцать лет войны, любви и исступленного ожидания уничтожили ее красоту и женственность, но – «Пабло не пришел...». На фоне нынешнего торжествующего прагматизма романтика, пусть и со смертельным исходом, заявленная театром, не может не вызвать симпатии. И когда опустился занавес, казалось, еще долго опустевший зал хранил жар речей и пережитых страстей.

Вместе с актерской командой П.Вуткарзу сочинил не спектакль, а настоящий «коктейль Молотова», где любовь переплавляется в ненависть равнозначной силы, а ненависть не остывает с годами. Но кажется, что без таких бесчеловечных жертв в угоду великому художнику – вот неизбежность! – невозможно триумф искусства. Можно в жизни не слышать о Хохловой и краем уха, но новинка театра явно обречена на стойкое внимание, потому что в спектакле, как в зеркале, отразилась модель отношений мужчины и женщины. Один из зрителей подошел после премьеры к Антонине Добролюбовой с признанием-покаянием: я увидел в этом спектакле свое отношение к жене, и это ужасно...

Нет спектаклей плохих или хороших, убеждена А.Добролюбова: либо они становятся событиями, либо не о чем говорить. В Сахалинском театре кукол взяли очередную высоту и снижать планку не намерены.

Ирина Сидорова
Южно-Сахалинск

ЯКУТСК

Общим местом театральной критики давно стало утверждение, что сколько режиссеров, столько и вариантов прочтения текста и подтекста пьес **А.П.Чехова**, а его персонажи говорят на сотне языков, в том числе и на якутском.

«**Дядя Ваня**», поставленный на сцене **Государственного театра юного зрителя Республики Саха (Якутия)** молодым режиссером **Динисламом Тутаевым**, на мой взгляд, получился гораздо более чеховским, чем «Три сестры» у главного режиссера Саха театра **Сергея Потапова**, бывшего наставника Динислама по Якутскому колледжу культуры и искусства.

Однажды на фестивале в Тюмени, где Якутский ТЮЗ (тогда еще Театр юмора и сатиры) получил «Золотого конька» за спектакль «Захотевшие ребенка», я услышал из уст Юрия Михайловича Барбоя, профессора СПбГАТИ, президента Санкт-Петербургской гильдии театральных критиков, четкую формулу: у театра только две группы крови – он либо игровой, либо психологический. С группой крови своих «Сестер» Потапов, похоже, так и не определился, что и повредило цельности восприятия спектакля.

Его ученик по смелости и оригинальности режиссерского мышления от учителя старается не отставать, что уже успел доказать своей первой самостоятельной работой – андеграундным спектаклем «Звезды». Но в «Дяде Ване» он пошел по простому и торному (что, однако, не значит неверному) классическому пути, чем сразу решил если

не главную, то очень важную просветительскую задачу: познакомил якутского зрителя с произведением **А.П.Чехова**. Текст пьесы не претерпел практически никаких изменений, а о добротном качестве перевода свидетельствовала реакция зала.

Если попытаться определить суть спектакля в трех словах, то слова эти будут: логичность, лаконичность, ритмичность.

Темпоритм, заданный с первых минут, словно по метроному, держался до самого финала, даже когда Тутаев, отдавая дань своим «игровым» пристрастиям, добавлял в действие водевильные акценты. Такое далеко не всегда удается даже более опытной труппе, а для молодого актерского ансамбля ТЮЗа это тем более удивительно, если учесть, что работа над спектаклем была закончена еще в феврале 2009 года и с тех пор Динислам, ныне студент Московского института культуры, к нему не прикасался. Помогает еще и то, что спектакль идет без антракта – у ТЮЗа, не самого богатого театра в республике, своя демократичная публика и семейная атмосфера в зале, только тюзовский зритель способен без ропота высидеть два часа на жестких и неудобных стульях. Подобных жертв искусство дру-



Елена Андреевна – А.Иванова, Серебряков – П.Андреев

гих театров давно не требует.

Термин «лаконичность» относится, прежде всего, к сценографии **Прасковьи Павловой** – на сцене ничего лишнего: стол, стулья и обязательный для дачной пьесы былых времен самовар. Ключевой символ – увитое лампочками дерево – до поры не заметно. Оно загорается и гаснет вместе с надеждами героев. Оформление спектакля монохромное: черно-белое. Его герои – шахматные фигурки, которые передвигает по доске сцены гроссмейстер Время.

Логичность спектакля вытекает из логики поведения персонажей, и спектр психологичности здесь, что называется, от Павлова до Фрейда, как если бы оба великих старца взялись по очереди толковать слова и поступки чеховских героев. За них это пы-



Астров – Д.Семенов, Войницкий – Ф.Львов

таются делать режиссер и актеры. Иногда убедительно, иногда не очень.

Я вообще стараюсь как можно реже критиковать актеров, разве что за откровенную халтуру. Они люди зависимые и выполняют режиссерский замысел. В случае с «Дядей Ваней» замысел режиссера угадывается в достаточно очевидном намерении создать хороший актерский спектакль, который интересно не только смотреть, но и играть. А играют все с удовольствием! Якутские актеры не изображают вымирающих представителей русской интеллигенции начала прошлого века, а живут их жизнью, живут так, как жили бы сами в предложенных обстоятельствах. Этим, собственно, спектакль и интересен. Отсюда его подкупающая наивная искренность. Появляясь на сцене, как ряженые, актеры буквально за пару минут вовлекают зрителя в свой мир, ты уже внутри спектакля и не обращаешь внимания на плохие парики, дикие буденовские усы и клееные бороды.

Очень хорош весь актерский ансамбль. **Петр Андреев** в роли профессора Серебрякова подчеркнута дряхл и являет собой некий антипод Дориану Грею – все его бывшее величие осталось только на портрете, украшающем правый просцениум. Он по-водевильному смешон, его жалобы жалки и отвратительны не только жене – красавице Елене (**Анна Иванова**) с замороженной мимикой и душой, но и трепетной, любящей дочери Соне. Соню играет молодая артистка **Ай-талины Ильина**, играет с большим подъемом и чувством. Я бы даже назвал ее первой скрипкой в этом спектакле, который по раскладу ролей в пьесе скорее мужской.

Войницкий в исполнении **Федота Львова** – фигура донельзя противоречивая – смесь водопада с фонтаном: то вниз, то вверх. Такое впечатление, что он лопается от избытка – то ли чувств, то ли желчи. При этом о своей любви к Елене он говорит не с восторгом, а с ноткой брезгливости, зато сколько неподдельной страсти в истерической ненависти к ее мужу. Степень накала и громкости в сцене с объяснением и стрельбой из револьвера (сто раз смотрел, и все равно вздрогнул) почти за пределом разумного.

Доктор Астров – центральный и любимый во все времена герой – здесь, пожалуй, не совсем привычен. **Дюлустан Семенов** играет не спивающегося умницу и добряка, в котором злодейка-жизнь сгубила высокие помыслы и таланты, а человека сильного, немного циничного, еще



Соня – А.Ильина, Войницкая – М.Корнилова

способного на любовь и поступки, но идущего на поводу у обстоятельств то ли от душевной лености, то ли из ложно понимаемого чувства долга.

Нельзя не отметить и игру актеров, как сейчас говорят, второго плана. Старая барыня Войницкая (**Марина Корнилова**), повернутая на новомодных теориях, «голуба душа» няня Марина (**Мария Данилова**), нелепый и никчемный Телегин (**Павел Ченянов**), вдруг обнаруживающий

тонко чувствующую, ранимую душу, – персонажи такие яркие, что без них не было бы такого цельного и сильного впечатления от всего спектакля.

Очень важна даже бессловесная роль работника (**Владислав Портнягин**), которого режиссер сделал колченогим горевестником грядущей революции. Отнюдь не случайно он первым появляется перед зрителями и в финале выметает «осколки старого мира».

На самом деле у спектакля два финала: один типично чеховский – отъезд и долгие проводы, другой режиссерский – праздничный салют, которому радуются все герои – и уехавшие, и оставшиеся. Только зрителю отчего-то не радостно – грустный какой-то салют получился. И героев Чехова жалко, даже будущего гегемона.

*Александр Ксанф
Якутск*

Фото Сергея Саркисова

ЮБИЛЕЙ

Исполнилось 85 лет Каменск-Уральскому театру «Драма номер три» (Свердловская область). Юбилейная программа началась премьерой, сыгранной на открытие сезона: «Тевье-Тевль» по пьесе Г.Горина «Поминальная молитва» в постановке художественного руководителя театра **Людмилы Матис**.

В «Драме N 3» (это историческое название театр вернул себе в декабре 2006 года) премьеры следуют одна за другой с удивительной скоростью, так как ставит спектакли не только худрук, ставят и директор, **Федор Чернышов**, и приглашенные режиссеры, и актеры театра, однако «Тевье-Тевль» выделяется среди прочих размахом и массовостью: занята вся труппа плюс участники театральной студии и привлеченные артисты.

Примечательно также, что сценографом выступил один из лучших театральных художников Уральского региона **Виктор Моор**, главный художник и директор Ирбитского театра драмы.

Торжественный вечер по поводу 85-летия назначили на пятницу, 13-е. До этого провели благотвори-



Юбилейный баннер на фасаде «Драмы Номер Три»



«Тевье-Тевль». Финал

тельный театрально-эстрадный марафон в пользу дома ребенка, платой за вход служила пачка памперсов; помимо памперсов для детдома собрали подарки в виде бытовой техники и 24 тысяч рублей.

Свердловский театр музыкальной комедии подарил юбиляру спектакль «Парк советского периода». А юбиляр затем выступил на сцене музкомедии со спектаклем «Между нами, девочками...».

Светлана Самойленко

Тюмень

«ЧУЖИЕ» СРЕДИ «СВОИХ»

Нынешний фестиваль «Александринский», проходивший с 11 сентября по 25 октября, оставил более скромное впечатление, чем, например, прошлогодний. Звучное эхо гастролей Дойчестра со спектаклями Михаэля Тальхаймера тогда еще долго разносилось по Петербургу. неброскость IV «Александринского», думается, не имеет прямого отношения к «сложной экономической ситуации». Просто в его афишу, помимо московских «Короля Лира» («Сатирикон») и «Бесприданницы» (Мастерская Петра Фоменко), по совместительству участвовавших в гастрольной программе «Золотой Маски», на этот раз вошли театры и спектакли, которые смело можно назвать «средним» классом европейской режиссуры. В таком определении нет ничего уничижительного. Венгерский Театр им. Йозефа Катоны, разместившийся в центре фестивальной афиши, – это театральный «хлеб», не пряный, не жирный, не перченный, искусство на каждый день, простое и здоровое.

Видимо, это редкое сейчас свойство спектаклей Тамаша Ашера настолько покорило год назад Москву, что «Золотая Маска» сочла необходимым отметить его «Иванова» как «Лучший зарубежный спектакль». Изящная простота «Иванова» – великое, понемногу утрачиваемое искусство. Отсутствие сложных формальных приемов здесь смело компенсируется мастерством изящного, содержательного мизансценирования, непринужденной ансамблевой игрой артистов.



«Иванов». Венгерский Театр им. Йозефа Катоны

Действие спектаклей Ашера происходит в полу-условном, полу-реальном прошлом, в тусклой среде, обстановке, стертой до того, что однотонные серые заборы и стены издали кажутся абстрактными супрематическими фигурами. В «Иванове» – это застойная провинция начала 70-х, где усталый, ко всему безразличный Иванов (Эрнэ Феке-

те) мучается вроде какого-нибудь вавилонского Зилова. Одна из лучших сцен спектакля – день рождения Сашеньки, больше похожий на вечер отдыха в доме престарелых. Здесь режется в карты группа стариков-приживалов. Сбоку с тупыми напряженными лицами застыла на своих стульях «молодежь» – какие-то нелепые кукольные де-



«Иванов». Венгерский Театр им. Йозефа Катоны

вицы и их одеревеневшие уха-жеры с прилизанными волосами манекенов. «Праздник» оглашают редкие всхрапы молодящейся femme fatale Авдотьи Назаровны (**Эва Ольшавски**) и шаркающие проходы к выключателю (Зюзюшка экономит электроэнергию) какого-то совсем ветхого старичка. Под финал это сонное царство взрывает пиротехническое шоу энергичного Боркина (**Иван Феньоу**), красавца и идиота в пронзительно-бирюзовом костюме.

Окружение – тупое, назойливое, агрессивное – играет «короля». У Ашера Иванов в финале не стреляется, а умирает от сердечного приступа прямо на свадьбе. Его, как говорится, «доводят». Эта негероическая, некрасивая смерть – единственная возможность вырваться из среды, где даже любовь репрессивна по отношению к человеку. Потому что когда в голосе Сашеньки (**Адел Йордан**) вдруг слышатся глупые, злые, истерично-требовательные нотки Зюзюшки – это по-настоящему страшно.

Что касается «**Варваров**», то впервые за всю новейшую историю театра **Горький**, поставленный Тамашем Ашером, не кажется наглой карикатурой на Чехова, а скорее его скромным младшим братом. Актерской эксцентриады здесь, в отличие от «Иванова», гораздо меньше. Невзрачная верхопольская тусовка, потеющая на местном речном пляже, лузгающая семечки и прихлебывающая пиво, отличается от столичных инже-

неров разве что покроем платья. В невыразительной компании пьющих и потеющих граждан выделяется разве что колоритный бомж с лицом, отливающим знакомой купоросной синевой и разукрашенным «фонарями» (**Золтан Райкаи**). Ашер намеренно снял социальный пафос Горького и стер различия между развратной «цивилизацией» и наивными «аборигенами». Гневные вопли городского главы Редозубова, обвиняющего инженеров в разрушении патриархального уклада, звучат совершенно бессмысленно. Потому что разрушать здесь совершенно нечего. Ашеровская провинция – «на все времена», унылое болото, где воруют, пьют, развратничают



«Варвары». Венгерский Театр им. Йозефа Катоны



«Варвары». Венгерский Театр им. Йозефа Катоны

звероподобные персонажи, вроде похожего на хорька Притыкина (**Петер Такачи**) или глупого недоросля в медвежьей шкуре – Редозубова-младшего (**Ференц Элек**).

Музыкальная тема «Нет любви», лейтмотивом проходящая через спектакль, равно относится ко всем – и к «элите», и к «народу». В этом неярком спектакле Ашер покоряет зрителя не наивной социологической группировкой лиц в «классы», а индивидуальной расстановкой акцентов. В многофигурной композиции «Варваров» два центра. Первый – инженер Черкун (**Эрвин Наги**), юный, злой, высокомерный кра-

савец, на котором скрещиваются взгляды сразу трех женщин – робкой Анны, насмешливой Лидии и чувственной Монаховой. Второй – сама Надежда Монахова, объект желания всех верхопольских самцов. **Эстер Оноди** играет какое-то фантастическое существо, невозможно безмятежное, вроде Покахонтас российской глубинки. В цветочном платье, с красными губами и нарисованными черными дугами бровей, она похожа не то на экзотический цветок, не то на перезрелый плод с едва уловимым запахом тлена. И если в финале моральное падение «нищешанца» Черкуна, зверски-похотливо

швыряющего Надежду на стол, явлено во всей красе, то наивная идиотка Надежда, возвращенная макулатурой дамских романов, погибает с достоинством трагической героини. Потому что понимает – любви, и правда, нет. Или же есть, но такая робкая, некрасивая, униженная, как у Анны или у Монахова.

Деликатная режиссура Тамаша Ашера расставляет оценки точные, осторожные и при этом нетривиальные. Кажется, будто у него есть какой-то особый ключ для иггранных-переиггранных пьес, да так, что кажется, будто «читаешь» их впервые. Некоторые из сцен его спектаклей резко впечатываются в память. В «Иванове» – та, где Иванов долго-долго держится, а потом кричит Сарре (**Ильдико Тот**) в лицо, что она скоро умрет. А та как-то вдруг обмякает – не потрясенно, а успокоенно, и просит у него прикурить. После оба долго сидят рядом, молчат, застывшаясь, передавая друг другу одну на двоих сигарету. В «Варварах» – как Надежда хватается за бутылку водки, чтобы продезинфицировать рот, оскверненный поцелуем Доктора. И то, как сжавшись в комок, затыкая беззвучный крик кулаком, трясется на табуретке Монахов (**Эрнё Фекете**), оказавшийся нечаянным свидетелем измены жены. Действительно «особым» событием фестиваля на этот раз стали не приглашенные гастролеры, а премьеры самого **Александринского театра**. К «**Дяде Ване**» румынского режиссера, космополита **Андрея Щербана**, открывшему «Александринский», это относится в меньшей степени. А к «**Изотову**» **Андрея Могуچه**, закрывшему фестиваль, – в гораздо большей. Политику Валерия Фокина как ху-



«Изотов». Фото Олега Кутейникова

дожественного руководителя театра смело можно назвать «западнической». Каждый год он приглашает на постановку в театр того или иного «знакового» режиссера, который может дать актерам Александринского своего рода мастер-класс. Три года назад их учил «дыхательной» системе Теодорос Терзопулос. Два года назад они получили урок театрального сюрреализма от Кристиана Люпы.

В этом году «Дядю Ваню» поставил Андрей Щербан, профессор Колумбийского университета. К пьесе Чехова он не единожды обращался и прежде. И этот факт во многом определил свойства петербургского спектакля. Множественность обращений к одному и тому же драматическому тексту закономерно переносит текст сценический из пространства жизненных ассоциаций – в пространство ассоциаций культурных, театральных. Видимо, поэтому эффект вторичности, некое «общего места» чувствовался во всем: от принципов рабо-

ты с пространством до решения образов героев.

Щербан сделал сцену Александринки зеркальным отражением зрительного зала. На ней аккуратными рядами расставлены стулья – точно такие же, как в партере театра. Отсюда персонажи с вежливой скукой выслушивают надрывные монологи Войницкого, становясь вроде бы как зрителями его и собственной драмы. Отсюда иногда совершают вылазки в зрительный зал, то раскланиваясь, как чета Серебряковых, откуда-то, едва ли не из царской ложи, то выкрикивая текст с самой верхотуры, как работник, приехавший пригласить Астрова к больному, а то и суматошно носясь между зрительскими рядами с пистолетом в руке – как Войницкий в 3-м акте. Местами этот спектакль чрезвычайно напоминает «Дядю Ваню» Люка Персеваля, три года назад показанного на Балтийском Доме. Здесь герои так же уныло таскают друг друга в «зажигательном» танго Карлоса Гарделя. Пьяный Астров эпатиру-

ет зрителей, скача в натянутых на голову красных стрингах Елены. И почти все (за исключением Вани и Сони) то и дело переходят на тарабарскую смесь английского, французского и немецкого (у Персеваля бельгийка Соня буквально не могла найти общий язык с англичанкой Еленой).

Однако художественный мир Персеваля брал своей «натуральностью», каким-то отчаянным, страдальческим физиологизмом душевных отравлений героев, безобразных, пьяных, злых. Уничтожив текст пьесы Чехова, пере-

писав его заново, режиссер парадоксальным образом вдохнул в него новую жизнь. Щербан не порывает с Чеховым, а скорее выколачивает его. Приемы, вроде бы напоминающие персевалевики, у него работают по-другому. «Английский» Елены или «немецкий» маман – не столько знак некоммуникабельности, сколько лакмус, проявляющий «пустотность» проносимого текста, смерть смыслов. Энергичные возгласы профессора и болтовня Елены звучат так же абсурдно, безлико, как реплики «Лыской певицы».

Действуют в спектакле Щербана не столько люди, сколько «типы», причем из какой-то дочеховской драматургии. Их отношения банальны, а попользования на «исключительность» – смехотворны. Простак Войницкий (**Сергей Паршин**) сердит на весь свет и завидует профессору. Циник Астров (**Игорь Волков**) даже не пытается притвориться, что хоть сколько-нибудь увлечен возрождением лесов или столичной куколкой Еленой. Супермодель Елена (**Юлия Мар-**



«Изотов». Фото Олега Кутейникова

ченко сверх меры утомлена поползновениями мужчин. Соня (**Янина Лакоба**) – едва ли не юродивая. Ярче всех – «маман», фантастическое, впавшее в детство существо в рыжих мехах, по-детски влюбленное в профессора (**Светлана Смирнова**).

На мой взгляд, запрограммированное Щербаном соединение «театральной реальности, которую исповедовал Мейерхольд», с игрой актеров, которую «мы попытались настроить по камертону Станиславского, для которого жизненная достоверность была принципиальна», не очень-то удалось. Потому что оказалось,

что чеховские персонажи выродились в амплуа, запрограммированные на определенный набор действий. Изысканная «картинка» ожила только в последнем акте, где персонажи мокнут под нескончаемым осенним дождем, в клетках томятся голуби, а Елена наконец-то падает вместе с Астровым в родную нечерноземную грязь. И именно потому, что здесь нет ни проблеска «неба в алмазах» и персонажи однозначно обречены влачить унылую, тусклую жизнь у конторки, в финальной молитве Со-ни наконец-то звучит смиренное понимание своей скромной роли

в этой немилосердной по отношению к человеку «божественной комедии».

Если режиссура Щербана в каком-то смысле прошла поверх актеров, то «**Изотов**» **Андрея Могучего** оставил впечатление удивительной слаженности действий всей постановочной группы. Это уже четвертый спектакль режиссера в Александринке, но первый – на ее большой сцене, яркий, праздничный, но в чем-то – очень личный спектакль-синтез. Потому что исследуется в нем та же эфемерная субстанция, что и в «Школе для дураков» по Саше Соколову. А именно – человеческая память. Текст пьесы **Михаила Дурненкова** разворочен в тексте сценическом – емком и ассоциативном. Фабула пьесы, которая изначально называлась «**Заповедник**», разобрана по кусочкам, на цирковые номера, кино- и видеопроекции, а потом – переплавлена в новое целое. Главный герой – модный московский писатель Изотов (**Виталий Коваленко**), переживая кризис среднего возраста, мчит на такси сквозь ночь, прихватив случайную подругу, в свое «родовое гнездо», заповедный поселок детства под названием «Часовая гора». Здесь он встретит странноватых персонажей – суетливого астронома Сергея Сергеевича, молчаливую библиотекаршу Ольгу, фальшивого голландца, попытается договориться со своей совестью, а потом, кажется, умрет.

В начале спектакля двое пожилых ангелов – белый и черный (**Рудольф Кульд** и **Николай Мартон**) – показывают фокусы скучающему мальчику в панамке – тоже с крыльями. На лицах ангелов – лучезарные улыбки, на ногах – кеды. В ошалело-



«Изотов». Фото Олега Кутейникова

бравурных звуках расстроеного фортепиано – хаотичный набор музыкальных тем от **Олега Каравайчука**. Фокусы – самые настоящие – с летающей тростью и исчезающей сигаретой, платком и волшебной шляпой. Эта ангельская «прелюдия» – ключ ко всему спектаклю, в котором мир явлен в качестве волшебного иллюзиона, где все – чудо, и все – шарлатанство. Подлинный его сюжет – трансформации пространства, неожиданные комбинации фактур, изображений, предметов. Живые актеры, картинки, видеопроекции на равных помещены художником **Александром Шишкиным** в белый лист бумаги, выгнутый дугой, как если бы он был вставлен в пишущую машинку. Экранное изображение спорит с живым планом.

С киноэкрана, где только что произошла авария, прямо на зрителя, как в страшном сне, вываливаются, громяхая, старенькие «Жигули» (правда, картонные).

Трехмерные персонажи с забавным упорством пытаются встроиться в «картинку», стать частью графической иллюзии. Так, например, Лиза (**Юлия Марченко**)

в вечернем платье упорно карабкается вверх по белому листу (он же – заснеженная гора), чтобы справиться естественную нужду в деревенском сортире, чьи контуры весьма схематично обозначены на бумаге. Причем делает это героиня с таким пьяным старанием, что кажется, будто еще немного, и изображение «впустит» ее в себя.

Сверху, похожая на стаю мертвых птиц, летит одежда – наследие давно ушедших обитателей дома Изотова. Лиза их аккуратно раскладывает на сцене, над каждой вещью высвечивается порядковый номер. Последней, под номером 8, ложится сама героиня, как забытая, брошенная вещь, как пронумерованный музейный хлам.

Понятно, что в свою поездку Изотов, скорее всего, отправляется, так и не встав из-за письменного (или компьютерного) стола. И что его путешествие в прошлое – акт творческий, умозрительный. В итоге потерянный рай писателя окажется путешествием в страну мертвых. А сюжет его так и недописанной повести – частью другого, более глобального сюжета, а если точнее – музыкальной темы. Один из

«закадровых» героев спектакля – музыкант-затворник, дядя Изотова, которого все ждут, как беккетовского Годо, и который, разумеется, так и не появляется. Но Могучий замечательно точно, очень скупыми, ненавязчивыми средствами обнаруживает присутствие незримого Творца. В финале Изотов сдирает белую материю, в которую упакована сцена – как будто комкает черновик. На угольно-черной сцене останется – языком пламени – маленькая фигурка Ольги (**Наталья Панина**) в красном платье. А под траурным облачением сцены окажется внутренность старинного бехштейновского рояля. И пока звучит музыка Шопена, лицо Изотова горит, плавится, вместе с лицами других, давно ушедших героев, как старая фотография. А потом ангелы встают молчаливыми стражами по обе стороны героя, и он уходит, растворяется в призрачной материи кино.

На то, как точно, энергично, «мускулисто», без суеты и нервного дребезжания в «Изотове» работают актеры – Мартон и Кульд, Коваленко и Марченко, Панина и Семен Сытник – любодорого глядеть. Их игра оставляет ощущение цирковой эквилибристики, когда одно неверное движение – и вся композиция рухнет. Но она держится. И хотя в визуальном избыточном, многослойном спектакле Могучего нет ничего специфически «мейерхольдовского», способ существования актеров очень точно обозначает скромное место человека – марионетки, статиста, фигуранта – в театре всемирной игры.

*Татьяна Джурова
Санкт-Петербург*

*Фото предоставлены
Александринским театром*

ПОСЛЕВКУСИЕ.

«Дягилевские сезоны: Пермь-Петербург-Париж»



Открытие фестиваля. «Русские сезоны». Большой театр. Фото Юрия Чернова

Международный фестиваль «Дягилевские сезоны» прошел в мае в четвертый раз. Этот гигантский мегафестиваль является одновременно главным брендом пермской культуры, головной болью и сильным раздражителем для краевых властей.

Напомню, идея его создания принадлежит художественному руководителю Пермского академического театра оперы и балета Георгию Исаакяну. Пермь, где Сергей Дягилев сформировался и откуда уехал восемнадцатилетним, Петербург – город, где он превратился в крупную фигуру художественного мира, и Париж, покоренный русским искусством благодаря ему, раз в два года должны каким-то образом объединяться вокруг этого легендарного имени на пермской земле.

Фестиваль с самого начала развивался как **мультикультурный**. На Дягилевском фестивале всегда находится место и художественным выставкам, и музыкальным концертам, и научному симпозиуму «Дягилевские чтения», и фильмам, связанным

с русскими сезонами, и выставкам фотографий. И в этом году все было в привычном формате. Дягилевский фестиваль, как гигантская воронка, затягивает в себя самые разные культурные институты России и Европы. Но год нынче необычный: испол-



Вечер современной хореографии. «Два поезда». Эстония. Фото Юрия Чернова



«Один день Ивана Денисовича». Пермский театр оперы и балета. Фото Юрия Чернова

нилось ровно сто лет с того момента, когда Париж был буквально захвачен русским искусством. Когда имена русских танцовщиков антрепризы Дягилева, художников, композиторов, оперных солистов потрясли тогдашнюю столицу европейского искусства. Поэтому в юбилейном году культурных событий на фестивале оказалось намного больше, даже, кажется, с избытком.

В 55 мероприятиях фестиваля приняли участие 200 гостей из 14 стран, 250 пермских участников и более 15 тысяч зрителей. Невозможно было охватить все. В рамках фестиваля прошли 4 художественные выставки, концерты органной, камерной, этно-джазовой музыки, творческие встречи, круглые столы по проблемам оперного и балетного искусства. Прекрасную программу документальных

фильмов Франции, Швейцарии и Германии представила Пермская синемаатека, были задействованы несколько сценических площадок города.

Но, пожалуй, впервые в программе фестиваля оказались и досадные недоразумения, чтобы не сказать больше. Совершенно не вписался в концепцию главный теперь в Перми галерист Марат Гельман со своими «Синими носами», которые будоражили общественное мнение лет «надцать» назад, а сейчас просто слегка покоробили церемонную пермскую публику, и яростно бьющимся за популярность Олегом Куликом. На приглашение «человека-собаки» были отданы немалые деньги, но желающих посмотреть на него оказалось не более тридцати человек.

Да и не надо бы смешивать так называемое актуальное искус-

ство, которое, как его ни назови, искусством от этого не становится, и искусство подлинное. Пермский губернатор Олег Чиркунов и нынешний пермский министр культуры Борис Мильграм страшно увлечены сейчас актуальным искусством. Ничего страшного в этом нет. Ну, открыли его люди для себя, и лучше поздно, чем никогда. Кроме того, Гельман действительно превосходно владеет искусством пиара. И уже неоднократно прославил пермскую власть с помощью актуального искусства. Но Дягилевский-то фестиваль благородной породы, и не надо бы позиционировать его таким образом.

Конечно, главной площадкой и центром всех событий был Пермский театр оперы и балета им. П.И.Чайковского. На открытии в исполнении пермской балетной труппы был показан

балет «Половецкие пляски» в хореографии **Михаила Фокина**, перенесенной педагогом-репетитором Мариинского театра **Галиной Рахмановой** (реконструкция сценографии **Н.Рериха** и костюмов сделаны **Вячеславом Окуневым**), и два современных балета **Большого театра: «Русские сезоны» Алексея Ратманского** на музыку **Л.Десятникова** и «**В комнате навер-ху**» на музыку **Филиппа Гласа** в хореографии **Твайлы Тарп**. Это было наслаждение. Молодые солисты труппы Большого театра продемонстрировали прекрасную танцевальную технику, умение работать в разной стилистике, необычайно тонко ощущать и передавать современную хореографическую лексику.

Вообще, на этом фестивале было много современных балетов и современного танца. Не всегда это было удачно. Но диапазон эстетических возможностей был продемонстрирован сполна. От старинной романтической «**Жизели**» **Адана**, где партию Жизели исполняла уже известная пермской публике этуаль Парижской Оперы **Клэр-мари Оста**, до группы современного танца **Нидерландов**, весьма наивной и корявой. От «**Балета Евгения Панфилова**» до танцевальных трупп **Эсто-нии** и **Испании**.

Кстати, нельзя не упомянуть настоящий артистический подвиг молодого солиста пермского балета **Роберта Габдулина**. В «**Жизели**» ему внезапно пришлось заменить получившего травму в первом действии солиста Парижской Оперы **Николя Ле Риша**, исполнявшего главную роль графа Альберта. В чуть затянувшемся антракте его нашли, одели, и... он достойно провел свою партию с незнакомой для себя партнершей – Клэр-мари Оста. Надо признать, это был один из самых волнующих моментов «**Жизели**».

Художественный руководитель театра **Георгий Исаакян**, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии и свежеспеченный лауреат «**Золотой Маски**», стал ключевой фигурой фестиваля. Традиция «**Дягилевских сезонов**» – мировые премьеры опер, поставленных в пермском театре. Сейчас это были духовная опера **Антон Рубинштейна «Христос»**, найденная в Германии потомком композитора **Антоном Шаровым**, спасенная от забвения и поставленная Г.Исаакяном, и «**Один день Ивана Денисовича**», опера **Александра Чайковского** по одноименной повести **А.Солженицына**. Конечно, перед премьерой было много опасений. Трудно бы-

ло представить себе сочетание простой и суровой прозы великого скитальца и оперу, которая по определению условна и никак не имитирует жизнь.

Г.Исаакян и А.Чайковский взяли в основу либретто подлинный текст повести. А в основу сценарного плана положена ее структура: один день обычной лагерной жизни. Текст Солженицына, ставший когда-то первым словом правды о страшной трагедии, постигшей наш народ, воспринимается сейчас как слово летописца. Уже невозможно разбирать художественные достоинства повести. Она читается как исторический документ, в котором невозможно ничего изменить. Правда, в нашей стране прошлое изменчиво, оно зависит от настоящего, которое склонно переписывать историю бесконечно. Но с Солженицыным так не выйдет. И спектакль Исаакяна – еще одно подтверждение того, что не все еще умерли из тех, кто может сказать правду.

Георгий Исаакян – человек иного поколения, нежели уходящие очевидцы ГУЛАГа, но он художник, для которого важна историческая память. В спектакле сошлось все: глубокая образная сценография **Эрнста Гейдебрехта**, музыка Александра Чайковского, пронизанная ме-



«Христос». Пермский театр оперы и балета. Фото Юрия Чернова



Открытие выставки Субботина–Пермяка. Фото Владимира Герасимова

людьями и ритмами эпохи, прекрасная работа хора и оркестра (хормейстер-постановщик **Владимир Никитенков**, дирижер **Валерий Платонов**) и режиссерский замысел, претендующий не на рассказ об одном дне заключенного, а на бытийную, экзистенциальную трагедию. В ней нет трагического героя в его обычном понимании. В ней трагическим героем является огромная масса людей, полуживых, почти потерявших человеческий облик и мечтающих только о том, чтобы выжить.

В сценографии Гейдебрехта показан один из кругов ада. Причем не первый. Черное небо, ряды колючей проволоки, ненавязчиво, не буквально, но где-то наверху, опутывающей все и всех. Замерзшая, неживая фигура часового. Человеческая масса, которая каждодневно проходит жизненный цикл: рождение – муки – смерть. Подъем – работа – отбой. В первом действии еще встречаются моменты быта: мытье полов, медпункт, шмон. Во втором действии работа, бессмысленная и бесчеловечная, означает строительство

нового лагеря. Разговоры, которые ведут зеки, – абсурдное напоминание о прошлой жизни, к которой, как из ада, нет возврата. Кажется, что это уже не люди, а души людей. Кажется, что жизнь на земле вообще закончилась, и это какое-то безобразное и расчеловеченное существование. **Павел Брагин** – исполнитель роли Ивана Денисовича Шухова сумел показать судьбу любого из безвестно канувших в ГУЛАГе миллионов. Этот спектакль хочется пересмотреть и обдумать. Он того стоит. На ночной генеральной репетиции и на премьере присутствовала **Наталья Дмитриевна Солженицына**. Она была очень взволнована. На открытии фестиваля она зачитала письмо, в котором Солженицын разрешил Исаакянчу работу над оперой. Изысканно-старомодный строй письма напомнил об ушедшей эпохе, о какой-то другой человеческой породе. И еще вспомнилось: «...нету их, и все разрешено». Но нет. Все-таки не все!

Фестиваль закончился большим подарком пермской публике. На закрытии было настоящее ба-

летное пиршество: спектакль пермской труппы «**Видение Розы**» (**Мария Белоусова** и **Роберт Габдулин**), «**Там, где висят золотые вишни**» в хореографии **Уильяма Форсайта** (**Мариинский театр**) и выступление солистов **Баварского государственного балета Северин Ферролье** и **Лукаша Славицки** в балете **Джона Ноймайера**. А в официальной части церемонии закрытия было подведение итогов фестиваля и традиционного (по-прежнему единственного в России) **конкурса продюсерских проектов**. Два главных приза получили московский драматург **Алексей Казанцев** (посмертно) и создатель фестиваля «Реальный театр» **Олег Лоевский** (Екатеринбург). А среди проектов Пермского края жюри отдало пальму первенства **Наталье Шостиной**, создательнице **этно-футуристического фестиваля «Камва»**. Правда, денежного приза она не получила. Но фестиваль она создала уникальный. И все у нее впереди.

А будущее «Дягилевских сезонов» внушает тревогу. Краевые власти считают, что фестиваль недостаточно «раскручен», недостаточно «пропиарен». В этом году из Москвы прибыл целый десант журналистов, которые перепутали в своих текстах все, что могли. Но написали все, что им было указано. И если так пойдет дальше, то красиво придуманный и правильно развивающийся фестиваль превратится в «бренд». А это ведь игрушки для властей. Известно, что с ними происходит, когда они наскучивают.

Татьяна Тихоновец
Пермь

ПРИВЫЧКА К СЛОВУ

Международный фестиваль невербального театра ЛИЧНОЕ ДЕЛО – (проект Агентства театров танца ЦЕХ, стартовавший в 2006 году) – это ежегодная встреча российских и зарубежных хореографов, профессиональные дискуссии, столкновение творческих идей и концепций, которые расширяют географию российского пластического театра и contemporary dance. Основная программа фестиваля ЛИЧНОЕ ДЕЛО № 4 состояла из «личных дел» (спектаклей) хореографов Бельгии, Дании, Израиля, Сербии, США и Швейцарии. Начнем разговор с России...

В рамках OFF-программы «Сделано в АКТОВОМ ЗАЛЕ» зритель увидел восемь спектаклей и перформансов разного зрелищного и содержательного уровня, созданных московскими хореографами в течение сезона 2008/2009 гг. Заметим, участники российского contemporary dance немногочисленны, но все крепкие профессионалы. Однако это еще не гарант качества спектаклей, сочетающих первичные и вторичные языки невербальных средств коммуникации.

Фестиваль открыл Московский театр форм и фигур спектаклем «Старуха и...» по повести Д.Хармса (хореограф Александр Пепеляев). Заранее оговорив в программке, что произведение 1939 года «не поддается пересказу», а «либретто весьма относительно связано с происходящим на сцене», режиссер, тем не менее, поставил «пиковую даму» Хармса 2000-х годов, создав аномальный «ко-

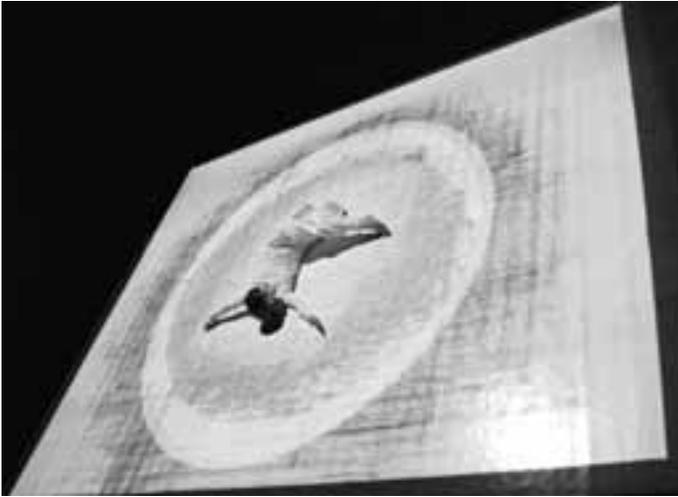


«Старуха и...». Московский театр форм и фигур

микс и линди-хоп» в соответствии с прозой известного обозревателя. Взяв за основу постановки абсурдную повесть о живой смерти, постановщик, используя современные технологии и показывая нам рабочую «кухню», шаг за шагом добивается нужного результата: сценическое пространство спектакля у нас на глазах существует в двух вариантах – реальном и абсурдистском. Так, например, играющая на гармонике героиня, что возлежит на столе, в экранном ва-

рианте оказывается сплюсненной и втиснутой в портфель, где, словно зародыш в утробе, пытается вырваться из тесноты, которая оказалась огромным желудком, переваривающим жертву... В итоге все живое поглощает кинетическое пятно. Одним из героев становится экран.

Предлог «и...», добавленный режиссером в название спектакля, предполагает самые неожиданные сопряжения. Живые фигуры среди передвигающихся одинаковых «клонов» анимационно-



А. Абалихина. «OUT / IN». Проект Asymmetrique Answer (Москва). Фото Марии Кантор

го городка выглядят элементами «динамичного» видеоколлажа. Раздвоение Старухи (**А.Пепеляев** и **Ольга Цветкова**) наглядно демонстрирует сразу и дихотомию, и синтез полов. «Эдемский» пейзаж навеивает «Сон» Анри Руссо, пока идиллию счастья и благоденствия не разбудят маски-черепа различных существ. В финале действие остановится неподвижной пляской Смерти. В конце концов, ей подчиняется не только жизнь человека, но и само пространство бытия. И хотя интеллектуальные провокации Хармса мало поддались адаптации, сценическая иллюстрация (пусть и упрощен-

ная) считывалась легко, преодолев пути слова. Выступление **Ирины Деминой** и **Лины Лангнер** в спектакле «Завтра. Go.Dot» по мотивам драматургии **С.Беккета** (хореограф **И.Демина**; Москва), не прояснив замысел ирландца, познакомило нас с постановочными фантазиями в разной исполнительской пластике. Обрисованные мелом тела – как из криминального сюжета, синхронность заученных кукольных движений, выхваченный из квадрата света стул, на котором проигрывается некое эротическое изнеможение... Видеоколлаж, анимация, светопись, звук сливного бачка,

биение сердца и прочий сонорный спам были необязательны и помогали слабо. Ибо пластический, шумовой и визуальный тексты существовали не в контрапункте со-смысла, а каждый сам по себе. К тому же «**В ожидании Годо**» (1952) или «**Эндшпиль**» (1957), пожалуй, не нуждаются в коррекции даже спустя полвека. Между тем, по утверждению хореографа, «дотошно отшерстив текстовый материал», она нашла в постмодернистском абсурде «благодатную почву для экспериментов». Однако семена в этой удобренной пластикой почве не дали ожидаемых всходов – «попытка интерсемиотического перевода» не удалась. Но и простенький сюжет не спас спектакль, речь о постановке «**Когда собака не слушается**» (**Дарья Бузовкина, Инна Асламова; Москва – Гомель**). Долго-долго всматриваясь в каждого зрителя, проверяя публику на наличие зверя в каждой душе, хореографы не уч-

ли, что дрессировка – процесс очень долгий и утомительный, особенно в сочетании с квантовой механикой и богословскими сентенциями. Интерактивность на «подручном» уровне (зритель порой что-то держит), позы животных, смех, некий рев или храп накладывались на агрессивную пластику и рваную жестикуляцию. Долго вслушиваясь и всматриваясь в свое исполнение, хореографы не заметили, что задуманное «улетучилось». Присутствие зверя в каждом человеке – тема интересная, но режиссура и исполнение (а в данном случае и фрагменты текста) оста-

лись в посыле, не обрели плоть смысла.

Философская эссеистика, «приписанная» в программках к постановкам, оказывается сценически бессодержательной, когда не связана с воплощением, а словесный аккомпанемент только подчеркивает ненужность озвученного. У невербального театра иные задачи в пространстве, чем иллюстрация внешних идей.

Пожалуй, это понимает **Татьяна Гордеева**. Словесный минимум и строго заданное передвижение героини в «**Правилах веревочки**» (Проект **Move Dev Gor**; Санкт-Петербург – Москва) принесли только пользу. Среди белых смятых абажуров или воздушных бумажных шариков, где одна веревочка контролирует свешивающиеся предметы, монотонно шуршали камешки по плоскости, звучала «кошачья симфония». В программке была упомянута Алиса из Зазеркаля, но объектом для обобщенных рокировок мог стать любой. И хотя упрощенность «танцевальной» артикуляции вызывала вопросы, профессионализм высказанного и грамотность построения спектакля умеряли скепсис.

Похоже смотрелась композиция «**M23**» (**Александра Конникова, Альберт Альберт. Танцевальная компания По.В.С.Танцы**; Москва) – некий вариант отстраненных взаимоотношений молодой пары. Но странно, техническая отлаженность элементов казалась затянущимися экзерсисами в репетиционном зале и никоим образом не единым целым. Контраст богатых пластических (у А.Конниковой) и мимических (у А.Альберта) решений едва-едва объединял разброс фрагментов, лишь

бесстрастно акцентируя мастерство танцовщиков.

Зато следующий номер «**Made for Russia**» (**Андрей Андрианов, Олег Сулименко**; Москва – Вена) не обладал даже скудным запасом приемлемых средств и уместных приемов. Зрителям предложили представить, что на их глазах здесь, на сцене, встретились... Дэвид Линч и две девушки из группы «Тату», или столкнулись нос к носу Дарья Жукова и Адриано Челентано. Мы представили... нас тут же урезонили: «Но это невозможно, т.к. более чем скромное финансирование не позволяет пригласить их, и мы недостаточно из-

вестные перформеры». На четвертом примере интерес сменился зевотой. Квентин Тарантино, Борис Валуев, Питер Брук, весь Мариинский балет в пачках, Михаил Горбачев... Тридцать минут нам перечисляли известные имена. Уже сам их звездный состав обнажал бедную претенциозность спектакля ли, миниатюры ли, перформанса. Неудивительно, что одна из зрительниц, сидящая чуть поодаль от меня, во время бурных аплодисментов (были и такие) бросила слишком довольной публике: «Нужно чаще ходить в театр!».

Дело в том, что небольшая площадка Актного зала (где-то 9-10



А. Абалихина. «OUT / IN». Проект Asymmetrique Answer (Москва). Фото Марии Кантор



С. Левин. «THE SUPERMAN'S LAST SUPPER»
(Москва). Фото Кати Григорьевой

рядов) порой с трудом выдерживала зрительский вал желающих (в большинстве своем тех же участников фестиваля или его гостей), которым приходилось сидеть на полу или стоять в проходе. «Скученность» и неудобства придавали особую атмосферу и – парадокс! – видимость ажиотажа. Это были блюда для своих – за две недели среди фестивальной аудитории рядовых зрителей оказались считанные единицы. Вспомним, каким успехом у родителей пользуются выступления своих детей. Тут примерно то же. Узкое субкультурное общение contemporary dance сообщества чревато застоем. Некоторые исполнители перестают замечать, что, позиционируя новые процессы, они на самом деле создают «междусобойчик», порой слабо решая даже мелкие задачи, свои чисто внутренние проблемы, лишь прислушиваясь к телу и его состоянию, слыша только себя, путая сферы чувствования со зрелищными искусствами.

Не стала исключением в этом плане и репетиция со зрителем «Порядок вещей» (Тарас Бурнашев. Танцевальный проект

Онэ Цукер; Москва), режиссер которой поведал нам, что именно факт зрительского равнодушия (из 70 анкет заполнили только 7) сподвиг его на диалог с публикой. Суть вопроса – «как поставить хороший спектакль»? Не удалось – одна зрительница (активная, заметим) демонстративно

покинула зал: это ваша проблема, а не моя. Показали что-то на экране, затем часть публики пересаживали напротив. Зрительская пассивность и недоуменные улыбки только добавляли энергии Бурнашеву: хореограф без устали переставлял с места на место свой стул, изредка подтанцовывая. Включили запись разговора, далее танцевальную музыку: так доморощено-риторический вопрос постановщика завершился жестом диск-жокея, тут же удалившегося с площадки. А публика превратилась в неорганизованную массу, которой предложили танцевать. Все как-то в момент охладели к этому выбору – зрителям хотелось внимать, видеть, постигать чужое зрелище, их же предоставили самим себе. А сами себе в роли самих себя мы далеко не всегда интересны.

И лишь проект **Asymmetrique Answer «OUT/IN»** (Анна Абалина; Москва) мощно выделялся на общем пластическом фоне. При работе с телом в пространстве, светом, звуком в проекте использовалась технология motion tracking (фиксация движения исполнителя, преобра-

зующая его в режиме реального времени в графическое изображение). На полу, ставшем световым экраном, возникла игра оппозиций (свет/тьма), «рисующая» колеблющуюся графику из световых и теневых лучей/линий или образующая «паутину» из световых нитей. Широкая световая полоса помещала танцовщицу в центр, разрезав сцену на два пространственных прямоугольника. Светотеневой рисунок (слепающий круг), образовывал «кольцо Сатурна» и усиливал темп импульсов потока светолучей, к финалу обессилев лежачую героиню поглощала тьма. Эта светотеневая коммуникация (вписываемые изгибы тела в компьютерную графику) – игра внешнего рисунка и внутреннего образа противостояния / слияния эффектно рождала хореографический мондриановский неопластицизм.

Безусловно, с такой четкой скрупулезностью исполнением и геометрической красотой рисунка спектаклю скорее следовало бы войти в основную программу фестиваля, где Россия была представлена двумя работами – «Дождь» (Компания Оксём; хореограф Александр Гурвич; Екатеринбург) и «THE SUPERMAN'S LAST SUPPER» (София Левин; Москва).

В строгом и одновременно лирическом танце «Дождь» передается состояние души. Наталья Брик была отстранена и одновременно нежна и ранима. С легкой изломанностью она то скользила мимо партнеров, одетых в дождевики (Александр Фролов, Илья Романов и Александр Гурвич), то контактировала, оставаясь чужой и тяготясь своей отвергнутостью. В финале герои успокоенно затихали, превратившись в капли и раство-

рившись среди города, звуков, шорохов и механических движений. Непогода и грусть превратились в музыку дождя.

Светозвуковая партитура из мигания и хруста почти двадцати лампочек на изогнутых проводах удачно дополняла движения Сони Левин, напоминающих череду оживших фотоснимков. Диссонанс фантазий (гангстерские жесты, модельные позы) и реальности (огромный размер пиджака с не застегнутыми пуговицами, как рассеченный панцирь, открывающий обнаженные прелести хрупкой девушки) рассказал скорее о маленьком чело-вечке, считающем себя суперменом. Неслучайно, набросив красную накидку на плечи (вовсе не победителя) в финале, героиня устремилась за своими мечтами, забираясь по канату вверх.

Обе работы были достойными. И все же зарубежные участники фестиваля продемонстрировали и более высокий класс, и более серьезный и глубокий пластический поиск в танце: от формы высказывания до использования материала. Не вполне традиционный для сцены материал оказался в «SERIE» (Перрин Валии. Ассоциация Sam-Hester; Швейцария). Из обычной туалетной бумаги на черном полу раскладывался квадрат (в рост человека), чтобы в танце постепенно расширить границы очерченного пространства а, выйдя за него, замереть по диагонали фигурой, напомнив знаменитый рисунок Леонардо да Винчи к трудам Витрувия о пропорциях: человек, раскинувший руки в центре круга. Разрушив гармонию Ренессанса, XX век разомкнул идеальный круг и ломаной линией образовал квадрат, который теперь разъял век нынешний.



Ф. Эгнер, Г. Шенкер. «THROWING ROCKS». Компания Busy Rocks (Бельгия) Фото – Maria Soares

В другой миниатюре бумагой раскатывались беговые / пешеходные дорожки. Ступая по ним, танцовщица разрывала линии на обрывки, перекатываясь по полу и уменьшая или раскручивая радиус квадратной спирали, одновременно рукой сдвигая слои обрывков. Тело перестало быть объектом, становясь случаемой массой, среди которой в формах расположения бумажных лент порой проступали геометрические абстракции Орели Немур и Веры Молнар.

Удивительно, но пластические движения в сочетании с бумажной трансформацией оказались интереснее компьютерного финала спектакля «JUGO DE LIMON» (Лазаро Годой; Израиль). За 15 минут нам составили натюрморт из туфель и маски Вольто, сыграли на гитаре, показали видеопейзаж из голых стволов деревьев, прочитали записки, стоя вверх тормашками на голове, пробежали длинную дистанцию на месте, продемонстрировав шарнирную работу рук. Экспрессия и темперамент кружащегося на сцене танцовщика завершились его «переходом» на восьмиметровый экран

в знакомый пейзаж компьютерной графики лишь с одной разницей – на экране исполнитель был обнаженным. Судя по всему, кислота в экспериментальном перформансе растворила все живое, переместив «жизнь» в электронную среду.

Жанр ню продемонстрировали на экране и **бельгийские хореографы**, показав мастерское владение определенными частями своего тела (в данном случае интимными), превратив любые участки обнаженного тела в инструменты для совершенствования не свойственных им движения – в том числе и фаллос, который карандашом что-то рисовал в воздухе. Воочию же зритель увидел номер «THROWING ROCKS» (Франциска Эгнер, Габриель Шенкер. Компания Busy Rocks; Бельгия). Согнутые туловища, образовав некую геометрически единую ломаную линию, создавали ритм только мышцами, напрягая или ослабляя их. Мышечный танец-движение ягодичной области и ног завершился перекатыванием под музыку двух тел в лиловом трико, где скорость движения живого шара «зародышей»

зависела от музыкального темпа саундтреков к фильмам «Пираты Карибского моря» и «Крестный отец». Столь подробная пластика порой шокировала, порой завораживала.

Если бельгийские артисты «колбком» катились по полу, апеллируя к техническому владению своим телом, то почти часовая хореографическая «Непри- нужденная беседа»/»A LIGHT CONVERSATION» (Волли Кардона, Рахель Вонмус; США – Великобритания) шла под звуковое сопровождение британского ток-шоу «В наши дни с Мэлвином Брэг», где обсуждалась философская система Кьеркегора. Беседа хореографическая под беседу философскую оказалась схемой отношений, слегка согретой плотью и тут же охлажденной разумом. Когда наслаждением для героя становится только философия, он не отдается желаниям до конца и лишь на мгновение, коснувшись женского тела, застынет, подарив поцелуй (на прощание или извиняясь?).

Согрела юмором, подарив зрителям невероятно позитивный душевный настрой, исполнительница «FORESTALLINGER» (Компания Club Fisk, хореограф – Каспер Даугаард Поулсен; Дания). Нарисовав схему своего передвижения и объяснив цель – «перенести различные части тела – как внутренние, так и внешние – от центра тела» – она перевоплотилась в некоего тинэйджера с неуправляемыми движениями рук и ног. Попытки удержать равновесие вызвали горячий прием зала. Причем муки марионетки потребовали виртуозного мастерства. Отсутствие опоры и напрасные попытки вернуть самоконтроль и удержать равновесие танцов-



Dieter Hartwig Casa Асентик. «MY PRIVATE BIO-POLITICS». Компания Per. Art (Сербия)

щица показала еще дважды, переодевшись в эстрадно-эротический костюм, а затем в костюме очаровательного лохматого мишки. Одно и то же движение в трех разных образах вызвало совершенно разные эффекты. Мы увидели неожиданное – телесное! – исследование природы смеха.

Больше иронии, нежели юмора, сквозило в «MY PRIVATE BIO-POLITICS» (Casa Асентик. Компания Per. Art; Сербия). Натянутые веревки разделили сцену на две части, где в одном пространстве на полу оказались предметы материальной культуры (кувшины, пачки сигарет, стопки бумаг), а в другом – духовной (икона, картина). Танцую, боксируя, изображая позу вестника Меркурия, герой иллюстрировал обыденность. Машина превращала бумагу в полоски, а тропка из рассыпанных обрезков напоминала конфетти на «звездной» дорожке. В ироничном рассказе Сасы Асентика о себе главным оказалось резюме – абсурд приглашений танцора на фестивали и успех его «критики» на сложившуюся систему вкусов За-

падной Европы.

Специальный проект – танц-инсталляция «РАБОТА» (Концепция, хореография, сценография: Мартин Форсберг; Швеция) – был показан в Зале «ОЛИВЬЕ» и стал финальным аккордом фестиваля. Танцовщики-профессионалы и дамы пенсионного возраста (не имеющие актерского опыта и специально отобранные для проекта). На сцене сосредоточенно переставлялись с места на место столы, стулья, книги, цветочные горшки, пустые емкости и, разумеется, матрешки (деревянные болванки). После бесконечных вопросов-ответов: «Как тебя зовут? Чем ты занимаешься?», – старшее поколение уселось за стол. Включили электрический чайник. (Ждем-с, погружаясь во дрему.) Молодая парочка зрителей позади прошептала: «Они смерти нашей хотят». Закипевшей воде публика на радостях зааплодировала. Последующее чаепитие, оживленные разговоры, чтение писем, периодические возникающие интересные танцевальные фрагменты и Шостакович...

Однако Форсберг, утверждающий, что в музыке Шостаковича «всегда есть сложная игра с сентиментальностью, находящаяся иногда даже на самой границе с кичем» (!), не предполагал, что именно аудиоплан сразу отделит органику танца от невнятно артикулированного действия, придуманного режиссером. Ведь заявив: «Я не хочу заниматься театром, я хочу работать с реальностью, документальным опытом. Это жизнь, это реальная история, в ней должны оставаться спонтанность, импровизация», – режиссер не учел, что дух музыки математически сурового гения разрушит все попытки про-

стака жеста фокусника подчинить себе чуждую стихию.

Стихия пластической энергии сродни волшебству, вызвав из тьмы эту силу и освободив ее от оков слова, пластический театр – пока – не смог подчинить себе музыку сфер. Привычка к вербальному взяла верх – пластика все еще в плену слов и в сетях «говорящей» драматургии. А ведь именно невербальный театр с уникальными языками программирования сейчас активно расширяет территорию своего присутствия.

По скромным подсчетам весь Фестиваль невербальных театров шел немногим больше 9

часов (средняя продолжительность спектаклей была от 15 до 50 минут), т.е. почти столько же – сколько, например, «Липсинк» Робера Лепажа, показанный на Международном Чеховском фестивале. Однако всего в один спектакль канадский режиссер сумел вместить целый океан жизненной философии, а вот среди двухнедельной россыпи хореографических спектаклей-«раковин» пришлось долго искать хотя бы несколько жемчужин. Хорошо, что они есть, жаль, что их до обидного мало...

Ирина Решетникова

Фотоматериалы представлены организаторами фестиваля

IN BRIEF

МОСКВА

ТЮЗ – театр особой породы. И истину эту еще раз подтвердил **Московский областной театр юного зрителя**, отметивший свой 79-й день рождения премьерой «**Не считай рубли, а считай песенки!**» М.Бартенева, сыгранной на сцене Культурного центра ФСБ.

Родился ТЮЗ в 30-м году, когда главной задачей театра было воспитание детей-сирот и беспризорников. В годы войны прошел фронтowymi дорогами, вдохновляя и поддерживая бойцов. Спектакли театра воспитали несколько поколений детей в духе патриотизма, взаимовыручки и любви к Отечеству.

Распахнулся занавес, и большой торжественный зал будто залил свет солнышка-колоколнышка, радующегося озорным проделкам «удалой скоморошины», враз принявшеяся куролесить, петь, плясать, добрых людей уму-разуму учить (режиссер – **Александр Калашников**, художник – **Наталья Авдошина**). Завороженно смотрели дети (да и взрослые) на это действие, пронизанное русским духом, сыгранное сочно, азартно, с той долей доброй подначки, без которой сказка не складывается. Тут и добрый юмор, и дерзкая сатира, все перемешано. Органичности актерского существования в немалой степени способствует и тот факт, что основу труппы театра составляют выпускники Ярославского театрального института, а ярославские ребята всегда славились своей бойкостью и удалью.

Главная мысль спектакля: слово свое держать надо. Не худо бы эту мысль уяснить тем, от кого зависит судьба театра, его нынешнее бездомное существование. Шесть лет кочует он без своей сцены, ожидая окончания капитального ремонта здания в Царицыне. Сколько атак отбито от владельцев ресторанов, ночных клубов и прочих увеселительных заведений – уж больно место привлекательное, хлебное: рядом роскошный музейный комплекс, да и само здание – особняк с парадным портиком, колоннами – так заманчиво. А пока ТЮЗ не отказывается от выступлений на любых площадках.

Нелли Ончурова



ГОРОД ПОСТОЯННОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

IV фестиваль «Театральные встречи на древнем Волоке» вновь стал частью грандиозного **Культурно-туристского форума «Времен связующая нить»**, по традиции проходящего осенью в Вышнем Волочке. Сам форум, с его яркими акциями – торжественными богослужениями, фотовыставками, пресс-конференциями, фестивалем краеведческой литературы и межрайонными краеведческими чтениями, всевозможными литературными встречами, открытием венециановской арт-галереи под открытым небом, круглым столом по проблемам Вышневолоцкой водной системы, а также конкурсами детского творчества и спортивными мероприятиями, – знаковое событие, делающее маленький город **Вышний Волочек Тверской области** крупным культурным центром России. И, конечно же, театральные фестивали, шедший нон-стопом всю неделю, стал центром этого праздника.

В **Вышневолоцком областном драматическом театре** в настоящее время два постоянно действующих фестиваля: **Фестиваль театров малых городов «Надежды России»** и «Театральные встречи на древнем Волоке». Ежегодно чередуясь, они сделали Вышний Волочек «городом постоянного фестивального движения». «Надежды России» прошли уже шесть раз, а «Театральные встречи на древнем Волоке» состоялись в четвертый раз. Создателем же их, директор

Вышневолоцкого театра **Геннадий Закаряевский**, давно считается «отцом фестиваля малых городов» и крупной фигурой в фестивальном мире.

Идея «Театральных встреч на древнем Волоке» интересна и красива: этим фестивалем, собирающим на вышневолоцкой сцене самый широкий круг друзей, театр по традиции открывает свой сезон. Таким образом превращая открытие театрального сезона в масштабный праздник для всего города. И осуществляя собственную, внутреннюю миссию по привлечению зрителя к театральному искусству, а также укреплению его авторитета среди вышневолочан.

И, конечно же, сам Вышневолоцкий театр драмы выступил широким фронтом в фестивальной программе, показав целую обойму своих спектаклей, абсолютно разных, представляющих этот коллектив во всевозможных ипостасях. Главный режиссер театра **Владимир Коломак** показал свой спектакль «**Балда**» по пушкинской «Сказке о попе и работнике его Балде», поставленный в жанре «народной потехи». В контексте современных пушкинских трактовок эта – одна из очень любопытных, осуществленная в стиле русских ярмарочных гуляний и с равным эффектом способная жить как на сцене, так и на городской площади. Эта лубочная зарисовка, где все крутятся, вертятся, игра-



Вышневолоцкий областной драматический театр



Г. Закаряевский

ют и смеются, способна увлечь и взрослых и детей, а милейший чернокудрый «дядька Пушкин», кукольная фигура которого выезжала на деревянном шесте, объединял век постмодернизма со старорусскими площадными увеселениями.

В водевиле **В.Соллогуба «Беда от нежного сердца»**, поставленном **Анатолием Абрамовым**, Вышневолоцкий театр вновь блеснул всей своей труппой, имена актеров которой мы давно и хорошо знаем, а также явил публике новые молодые таланты. **Федор Комаров**, исполнивший здесь главную роль, делает свои первые шаги на сцене так ярко, что успел уже стать ме-

стной знаменитостью, имеющей в городе целый клан фанатов.

Два детских спектакля показал сам директор театра **Геннадий Закаржевский**, руке которого принадлежат, кажется, все здешние сказки и который давно уже носит звание «доброего сказочника Вышневолочка». «Красная Шапочка» и «Пойди туда, не знаю куда...», показанные на фестивале, – лишь малая часть сказочного эпоса, созданного Закаржевским на этой сцене. Красивый, мягкий и бесконечно обаятельный человек, он любит «нежной любовью» театр, где он не только директорствует, но и ставит детские музыкальные спектакли. Эта влюбленность возникла в тот самый момент, когда шестилетним мальчиком он впервые увидел на вышневолоцкой сцене сказку «Аленький цветочек».

Он местный уроженец, коренной вышневолочанин. Его собственная театральная биография началась в семилетнем возрасте, когда он создал свой первый дворовый театр, объединивший всю соседскую детвору, а декорации которого состояли из табуреток и домашних штор. С первого класса начал серьезно заниматься в театральном коллективе местного клуба имени Карла Маркса. В четвертом классе уже серьезно увлекся кукольным театром, сам делал кукол и формировал собственную труппу из малышей-второклашек. И всю жизнь практиковался в режиссуре на школьной сцене, ставя кукольные спектакли вперемежку с новогодними представлениями. В 1975 году закончил режиссерское отделение Московского государственного института культуры, в дипломном спектакле «Храбрый портняжка» воплотил свою любовь к сказке, кото-



«Балда». Вышневолоцкий областной драматический театр



«Беда от нежного сердца». Вышневолоцкий областной драматический театр



«Ребята нашего двора». Театр «Маленький принц»

рой остался верен на всю жизнь. В детскую фестивальную программу вошел и спектакль театра «Маленький принц» под названием «Ребята нашего двора» в постановке Людмилы Чемерицкой – повесть о бло-

кадном Ленинграде, сыгранная юными актерами и посвященная 65-летию Великой Победы. Азарт этих студийцев, участвовавших, кстати, в ежедневном ходе фестиваля (неутомимо затевавших театрализованные иг-



«Примадонны». Кимрский театр драмы и комедии

ры в фойе, опросы зрителей и сборы отзывов на спектакли), демонстрировал нам все тот же серьезный интерес города к сценическому искусству.

Тверскую область на фестивале представлял и **Кимрский театр драмы и комедии**, привезший, кроме сказки «**Братец Кролик и Братец Лис**», спектакль для взрослых «**Примадонны**» по пьесе **К.Людвига** в постановке **Олега Лаврова**. Лавров с легкостью доказал нам, что по-настоящему стильные вещи создаются не только в столицах. Его спектакль единодушно покорила всех изысканностью режиссуры европейского уровня. Этот изящный фарс, поставленный для светского отдыха, был, между тем, продуктом трудоемким, в который был вложен изрядный труд. Вся команда исполнителей напоминала хорошо натренированных циркачей, способных на любые трюки и дивертисменты, идущие безудержным потоком. Сам же спектакль был веселым и захватывающим приключением с таким количеством сценических приемов и находок, что к финалу у вас начинала кружиться голова. А сам постановщик завоевал в наших сердцах авторитет неистощимого кудесни-

ка и мистификатора.

Жаль, что Тверской театр драмы на фестиваль не приехал. Мы увидели лишь воспитанников **Тверского училища имени Н.А.Львова**, сыгравших сказку **Г.Полонского «Рыжий, честный и влюбленный»** и давших

нам представление о подрастающей театральной смене Твери. Зато из соседней, Ярославской области, приехал **Рыбинский драматический театр** в лице своего молодежного состава, показавшего «**За закрытой дверью**» **Ж.-П.Сартра** в режиссуре **Антоня Неробова**, вновь явив нам незатухающий интерес к западной экзистенциальной драме, увлекающей своими загадками не одно поколение молодых лицедеев.

Москва — постоянный участник Вышневолоцких театральных встреч — в этот раз явилась в составе трех театров: **Московского театра Иллюзии, Театра од-**

ного актера Юрия Тузова и Театра на Перовской. Юрий Тузов сыграл спектакль «**Шукшинские чудики**», посвященный 80-летию Шукшина, а Театр на Перовской показал своего знаменитого «**Тараса Бульбу**» в исполнении **Виктора Никитина**. Это редкий случай исполнения повести Гоголя одним актером, «поднявшим» весь объем уникального текста и не побоявшимся «сразиться» с ним один на один, не прибегая к сокращениям и купюрам. Он прочел его так смело, серьезно и страстно, достигая такой трагической силы, что повесть о легендарном украинском атамане воспламенила патристическими чувствами весь зрительный зал, долго не отпускавший Никитина со сцены. Он, конечно, стал героем фестиваля, и именно о нем говорили все последние фестивальные дни.

Прибыл на театральные встречи и **Санкт-Петербургский Театр на Васильевском** с «**Причудами любви**» **А.Николаи** — максимально раздвинув географию фестиваля и явив круг его друзей самым внушительным образом.

Ольга Игнатюк



«За закрытой дверью». Рыбинский драматический театр

ИЗ ЧИСТОГО ИСТОЧНИКА

Бурная стихия фестивалей вовлекла театральный мир в свое кружение. Посмотришь – и голова кругом... Кто барыню отплясывает, кто рэг-тайм вспоминает, кто в менюэте прохаживается... И в этом пестром вихре спокойно и достойно вальсирует (вот уж седьмой год) **омский фестиваль «Молодые театры России»**, основанный **Пятым театром** во главе с **Александрой Юрковой** при поддержке местной администрации. Наверно, не случайно гимн фестиваля написан как вальс – танец на все времена.

И не случайно, верные идеи, выраженной в названии фестиваля, его создатели открыли фестивальную программу спектаклем **«Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого** в постановке **Московского государственного драматического Ведогонь-театра**. Боль за Россию, дума о России... Великий историк Н.М.Карамзин писал: «Из такого чистого источника, какова любящая душа Федора, истекает страшное событие, разразившееся над Россией долгим рядом бедствий и зол».

Аутентичная музыка, свечи, стилизованные под эпоху костюмы на молодых актерах... Ничто не предвещает потрясения. И тут на сцене появляется царь Федор... Доверчивый, незащищенный, бесконечно добрый и всепрощающий. И приступы гнева, унаследованные от великого отца – Ивана Грозного, не добавляют воли этому не созданному для бремени власти, нежной души человеку. «Какой я царь, по совести судить...»



«Царь Федор Иоаннович». «Ведогонь-театр»

Да, **Павел Курочкин** – большой артист, настоящий (о ныне живущих не принято говорить «великий»). Увидеть его царя Федора – это пережить художественное потрясение, которое уже не забудется. Конечно, *лучшая мужская роль фестиваля* (и не только этого). Конечно, рядом с ним померкли другие крепкие актер-

ские работы (**А.Ермаков** – Годунов, **В.Стужев** – Луп-Клешнин). Конечно, режиссура спектакля, осуществленная **Александром Кузиным**, выдает руку мастера. И все же – Павел Курочкин... Н-да...

Замечательный режиссер и педагог **Александр Кузин** показал на фестивале еще одну



«Дульсинья Тобосская». Ярославский институт

свою работу: спектакль студентов Ярославского театрально-го института «Дульсинея Тобосская» по пьесе А.Володина. Нелегка судьба деревенской девушки Альдонсы, вынужденной нести непосильный нравственный груз, – ведь она была «прекрасной дамой» великого Дон Кихота. Присутствие Альдонсы-Дульсиении возбуждает в односельчанах отнюдь не лучшие чувства: они завидуют, сплетничают, преследуют девушку. Практичный жених хоть и ставит под сомнение девственность Альдонсы, но готов смирить свою ревность при мысли о хорошем приданом. Убедить из родительского дома, конечно, можно, но попадешь прямоехонько в публичный дом. Торговать именем, если не телом, – вот удел и Дульсиении, и бывшего оруженосца Санчо Пансы. История бескорыстного рыцаря Дон Кихота становится рыночным товаром – парадокс времени. Создать культ Дульсиении – и быть готовыми убить ее, ежели что не так, – парадокс толпы. «Храм оставленный – все храм», – это не о них. Не о нас, сегодняшних.

И все же – юноша, похожий на Дон Кихота лишь внешне, пытается достичь и его нравственной высоты. И все же – Альдонса хочет быть Дульсиенией вопреки всему. И все же – Санчо остается верен идеям своего господина. «Драгоценнее всего на свете свобода». И любовь. И благородство. Именно об этом – чистый, живой, искренний спектакль молодых артистов.

«Учитель, воспитай ученика»...
Режиссерско-педагогическая деятельность Александра Кузина была отмечена специальным призом жюри.

Волгоградский Молодежный

театр действительно совсем молод: он создан в 2006 году. «На щите» театра начертан девиз: «Любовь без ханжества, сила без агрессии, сострадание без снисходительности, откровенность без пошлости, юмор без цинизма».

И, кажется, театр верен своему девизу. По крайней мере, спектакль «У войны не женское лицо» по пьесе С.Алексиевича, привезенный на фестиваль, говорит об этом. Светлане Алексиевич принадлежит точные строки: «Воспоминания – не пересказ исчезнувшей реальности, а новое рождение прошлого».

Режиссеру **Алексею Серову** и семи молодым актрисам, занятым в спектакле, удалось соединить несоединимое: страшный, реалистичный до натурализма документальный материал о том, что есть женщина на войне и после нее, – и надбытовую, динамично-условную, изысканную ткань спектакля.

Продуманная, изобретательная, тонкая режиссура нашла в лице «великолепной семерки» актрис адекватное воплощение. Как быстро и четко перестраивают девушки сценографический антураж! Каким наглядным предстает постулат о войне как непосильном ежедневном труде! И на фоне смерти и страдания, ставших обыденностью, убедительно звучит мысль о вечной женст-



«У войны не женское лицо».
Волгоградский молодежный театр

венности, неразрушаемой и непобедимой. Ансамбль актрис, создавших собирательный образ женщины на войне, был отмечен наградой жюри в номинации «За лучшую женскую роль».

В программе фестиваля были интересные мастер-классы отечественных мэтров: **Анолия Праудина, Иосифа Райхельгауза, Александра Кузина**. Но, как известно, «нет пророка в своем отечестве», и на фестивале был представлен финский проект «Семена воображения», цель которого – «содействовать развитию культурных (в частности, театральных) связей между Россией и ЕС» (в лице Финляндии). В рамках этого проекта финские гости проводили на фестивале семинары по менеджменту в сфере исполнительских искусств. Пятым театром были представлены и твор-



«Тверской бульвар». Омский Пятый театр

ческие результаты взаимодействия: два спектакля по пьесам финского автора **Бенгта Альфорса**, пишущего на шведском языке (перевод **М.Людковской**). Первый из них – моноспектакль «**Лифтоненавистник**», пронзительно сыгранный ведущим актером Пятого театра **Владимиром Остаповым**, был отмечен *специальной наградой жюри*. Живет на свете одинокий немолодой человек. Давно нет на свете его матери, погибла любимая собака, умерла Грейс Келли – кумир всей жизни, и даже недруг школьных лет, по иронии судьбы ставший знаменитым скульптором, тоже умер, и каждый день приходится смотреть на его мемориальную доску. Ходить некуда, разве что на похороны и свадьбы; разговаривать не с кем, разве что с лифтом. Бесхитростная, трогательная, порою смешная исповедь... И когда кажется, что хождение по адскому кругу одиночества уж совсем безвыходно, жизнь размыкает круг. Всегда впереди есть что-то, пока жив человек. А жив человек, когда он кому-то нужен.

Второй спектакль – «**Иллюзионисты**», написан **Б.Альфорсом** как комедия, но замечательный

актер Омской драмы, приглашенный Пятым театром, **Валерий Алексеев** (режиссер и исполнитель главной роли) внес в нехитрый сюжет ошутимую трагическую ноту. Его персонаж – старый актер, который соглашается послушать пьесу начинающей драматургессы (**Елена Заиграева**) только потому, что там есть роль для него. И не какая-нибудь, а роль Бога. На меньшее он, черт возьми, не согласен... Получилась трагикомедия – размышление о театре и его людях.

Талантливую **Елену Заиграеву** жюри не обошло вниманием, но не в этом спектакле (он был заявлен как внеконкурсный), а в «**Тверском Бульваре**» по произведениям **И.Бунина**. Актриса была на-

граждена в номинации «*Лучшая роль второго плана*» за образ Поли в сценической новелле «**Мадрид**».

Восемнадцать спектаклей, каждый из которых мог бы стать предметом отдельного разговора, вошли в фестивальную афишу. И закончился этот праздник театра внеконкурсным спектаклем **Новосибирского городского театра под руководством С.Афанасьева** «**Ханума**». Искрометная комедия **А.Цагарели**, отлично поставленная и прелестно сыгранная, стала удачным восклицательным знаком в конце фестивальной программы.

Нина Мазур
Ганновер



«Ханума». Новосибирский городской драматический театр

КАВКАЗ – ТЕРРИТОРИЯ ИСКУССТВА

Город **Махачкала** в последнее время довольно часто упоминается в выпусках новостей, но отнюдь не в связи с искусством. Может возникнуть ощущение, будто жизнь **Дагестана** состоит из кратких передышек между стрельбой и взрывами. Тем не менее трехмиллионная республика живет главным образом повседневными заботами, а порой и праздниками, среди которых не последнюю роль играют встречи с театром.

Праздники на Кавказе любят, а гостеприимством эта земля славится испокон веков. Вот и **Фестиваль русских театров Северного Кавказа и стран Черноморско-Каспийского региона**, состоявшийся в Махачкале уже во второй раз, стал настоящим интернациональным праздником. У истоков фестиваля стоял художественный руководитель Русского театра Махачкалы **Скандарбек Тулпаров**, но его идея нуждалась в поддержке из столицы. Самое активное участие в ее воплощении в жизнь принял художественный руководитель Малого театра **Юрий Соломин**. Разумеется, фестиваль не мог бы состояться без внимания и помощи со стороны руководства республики, министра культуры **Зумруд Сулеймановой** и председателя СТД Дагестана **Айгума Айгумова**. Они буквально день и ночь опекали участников и гостей этого театрального форума, создавая ту праздничную атмосферу, без которой немислим хороший фестиваль.

На Северном Кавказе веками бок о бок сосуществуют десятки народов. В Дагестане одиннадцать государственных театров, из них восемь национальных. Но для всех языком межнационального общения является русский. Когда видишь, с какой любовью и радушием здесь встречают артистов из Москвы, Петербурга, Калуги, приехавших на Кавказ со спектаклями и мастер-классами, понимаешь, что единое культурное пространство – это не миф. А уж о дагестанском зрителе можно слагать легенды! Какие овации махачкалинская публика устраивала гостям, как чутко она улавливала юмор, как эмоционально переживала все происходящее на сцене!

Московский театр «Модернь» представил мелодраму **«Петля» Рустама Ибрагимбекова**. Этот спектакль, поставленный **Светланой Враговой**, идет в столице уже не первый год, но на Кавказе он прозвучал абсолютно по-новому. Открытая эмоциональность и даже некоторая наивность этой истории любви, свершившейся в эмигрантском Париже, была воспринята публикой Махачкалы с восторгом. Для актеров **Олега Царева** и **Елены Стародуб** спектакль стал прекрасной возможностью развернуться в изображении страстей и страданий, и даже неумеренно злоевавшая тень Григория Распутина (**Олег Масленников**), время от времени проступавшая на стенах, не поколебала восторженных настроений зрительно-го зала.

Еще одним гостем фестиваля стал **Калужский драматический театр**, который показал музыкальное ревю **«Если любишь – найди»**. Может быть, этот прием не так уж и нов: представить историю XX века через песни, музыку и танцы разных лет. Но он беспробитен при условии наличия хорошего вкуса и чувства юмора у создателей спектакля. А эти замечательные качества, безусловно, присутствуют у режиссера-постановщика **Александра Плетнева**.

Махачкалу и Калугу связывает еще одно историческое обстоятельство: именно в Калуге окончил свои дни герой Кавказской войны XIX века Шамиль. И это стало еще одним поводом для артистов и зрителей, чтобы побрататься.

Особенно важно, что русский язык сегодня является для многих народов связующим звеном между национальной и мировой культурой. Без него стало бы затруднительным обращение театров и к зарубежной классике, и ко многим современным произведениям. В фестивале приняли участие коллективы из **Северной Осетии, Калмыкии, Карачаево-Черкесии, Ингушетии** и самого **Дагестана**.

Русский театр им. Е.Вахтангова из **Северной Осетии** открыл фестиваль лирической комедией **«Очень простая история» Марии Ладос**. Эта пьеса, в которой принимают участие ангелы, животные и люди, пленила публику своей добротой и безыскусностью и вошла в репертуар многих театров России. Соз-

датели спектакля и, в первую очередь, режиссер **Модест Абрамов** сумели сделать его теплым и искренним, и это стало главным залогом успеха. Актеры, игравшие животных, отказались от подражания их повадкам – оно, пожалуй, было и к лучшему, иначе все свелось бы к студенческим этюдам на заданную тему. Пес был суетливым и восторженным, Корова – доброй, Свинья –



романтической. Мы увидели души животных, и они были красивее, чем людские души. «Очень простая история» рассказана с помощью минимальных выразительных средств. Быть может, именно это родило некую евангельскую торжественность, приблизив комедию к мистерии.

Русский театр драмы и комедии из **Карачаево-Черкесии** обратился к западной литературе, поставив пьесу **Артура Миллера «Спуск с горы»**. Выбор пьесы мог вызвать удивление многих – это не лучшее произведение известного драматурга, и тема его исчерпывается минут через двадцать после начала представления. Однако достоинство этой пьесы заключается в подробной, тщательной, точной разработке характеров трех главных персонажей – любвеобильного мужчины и двух его жен. Жаль лишь, что этим преимуществом смогли воспользоваться не все артисты. Если талант ведущего артиста театра **В.Вартанова** раскрывается в полной мере, то исполнительницы двух главных женских ролей, **Е.Козел** и **О.Ивашова** – безусловно, одаренные актрисы, –



вынуждены следовать несколько упрощенному, схематическому рисунку, заданному режиссером. Искренний, добрый, живой и страдающий герой живет как будто в другом мире, чем его эгоистичные женщины.

Неоднозначную реакцию критиков вызвал спектакль **Калмыцкого театра «Дело 389»** по **гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»**. Не всякое новаторство можно считать приемлемым и оправданным, и в то же время творческий поиск всегда заслуживает ува-



жения, а потому мнения об этом спектакле разделились. Режиссер-постановщик спектакля **А.Кочкянян**, изображая неказистое житье обитателей Миргорода, уходит далеко в сторону от гоголевского текста, и даже высокопрофессиональные работы актеров не всегда в состоянии оправдать режиссерские решения.

Российский музыкально-драматический театр из **Ингушетии** представил на фестивале классику XX века – пьесу **Григория Горина «Забывать Герострата»**. И оказалось, что горинский



юмор стал еще злободневнее, чем тридцать лет тому назад. Его афоризмы приобрели какую-то особенную меткость, а Герострат – мастер сенсации – представляется одним из наиболее типичных персонажей нашего времени. Ведь в горинское время, а тем более в Древней Греции, еще никто не употреблял словечка «пир», а его Герострат – специалист именно в этой области. Спектакль поставил **Ахмет Льянов**, он же сыграл главную роль. Нужно заметить, что ингушские артисты очаровали публику своей органичностью и темпераментом. Кажется, что даже чисто внешне они похожи на уроженцев Эллады – статные, черноволосые мужчины и женщины с гордой осанкой словно сошли с росписей античных амфор. Лаконичные декорации, непритязательные, но соответствующие эпохе костюмы также послужили тому, что максимальное внимание было уделено тексту. Не так давно здание театра в Ингушетии сгорело, подобно храму Артемиды, подожженному Геростратом. Артисты, продолжавшие работать даже в таких трудных условиях, вложили в эту древнюю историю собственные чувства, отчего она и прозвучала столь убедительно. Что же касается самого Дагестана, то особый успех у зрителей и специалистов имел **Дагестанский Кумынский музыкаль-**

но-драматический театр, участвовавший в фестивале с мюзиклом «**Человек из Ламанчи**» (режиссер-постановщик **Ислам Казиев**). Этот спектакль возник в фестивальной афише неожиданно: дело в том, что некоторые коллективы отказались от участия в фестивале буквально за несколько дней до начала, а причиной стало раздувание средствами массовой информации любого криминального эпизода в Дагестане до размеров политического события. Освободившееся место было занято Кумыским театром – коллективом с замечательными традициями и сильной труппой. Разумеется, жанр мюзикла весьма непросто, и для его воплощения у театра порой не хватает технических возможностей, однако все возмещалось искренней и убедительной игрой исполнителей ролей Дон Кихота (**И.Акаутдинов**) и Санчо Пансы (**П.Ихивов**). Испанская романтика и благородство оказались созвучны душе Кавказа. Завершил фестивальную программу спектакль **Русского театра Махачкалы «Сосед и соседка»** по пьесе **В.Чодорова**. Эта легкая, непритязательная комедия о взаимоотношениях мужчин и женщины поставлена режиссером **Владиславом Константиновым**. К сожалению, профессионализм режис-

сера и актеров не мог скрыть уроженность созданных драматургом характеров.

В работе фестиваля принимала участие группа критиков из Москвы и Германии, после каждого спектакля проходили обсуждения с участием актеров и прессы. Для актеров и студентов педагогами из Москвы и Санкт-Петербурга были проведены мастер-классы по сценическому движению, речи, актерскому мастерству. Все эти события вызвали огромный интерес у театральной общественности Дагестана.

Еще одним новшеством этого фестиваля стала программа моноспектаклей, в которой приняли участие артисты из Москвы, Петербурга, Германии и Франции. Всех покорила своим блестящим чувством юмора немецкий актер **Алекс Борис**, представивший аристофановскую «**Лисистрату**». Он один изображал всех персонажей этой знаменитой комедии, и это было настолько пластически выразительно, что даже не зная немецкий язык публика была в восторге. Заметным событием стал моноспектакль артиста петербургского Большого драматического театра им. Г.А.Товстоногова **Михаила Морозова «Хаджи Мурат»** по знаменитой повести **Льва Толстого** о драматических событиях истории Северного Кавказа. Сегодня она звучит как нельзя более современно и своевременно, напоминая, что понятия чести, храбрости, благородства равно дороги всем народам, что человеческая сущность куда важнее любого деления по национальному или религиозному принципу.

Ольга Буткова

ПРЕДЪЮБИЛЕЙНОЕ НАСТРОЕНИЕ

В следующем году фестивалю «Балтийский дом» исполнится 20 лет. Много ли это? Мало? Для человеческой жизни, конечно, это очень юный возраст. Для театрального фестиваля – солидный.

За 19 лет существования «Балтдом» стал для города чем-то вроде приметы осени. Проходит месяц после открытия сезонов большинства театров, и театр «Балтийский дом» принимает гостей из самых разных уголков земного шара. Если по рождению фестивалю была уготована судьба форума стран Балтии, то, взрослея, он проявил собственный характер, пригласив в Россию театры, находящиеся и за пределами карты балтийского региона.

Так, к примеру, на «Балтийском доме»-2009 присутствовали театры не только из Литвы, Латвии, Эстонии или Польши, но и из Италии, Румынии, Южной Осетии и даже из Канады.



Сразу оговорим: спектакль из **Канады** заслуживает упоминания только благодаря географическому положению театра «**СТО Юнион**» из города **Уэйкфилда**. Воспоминания о хипповской молодости, курении ма-

нейшими оказались «**Бесы**» **краковского театра «Сцена СТУ»**, сдобренные церковным пением и запахом ладана, доносившимся из кадила, которым «освящали» сцену. Ожидаемого психологизма, проработки характеров персонажей не случилось. Постановка больше напоминала грустный водевиль. Второй спектакль, который показали поляки, – «**Большая проповедь отца Бернарда**» того же режиссера **Кшиштофа Ясиньского**, мне посмотреть не удалось...

Сильной тоской по канувшей в Лету эпохе был пронизан спектакль старейшего режиссера Латвии **Ольгертса Кродерса «Вишневый сад»**. Латышу Кродерсу уже за 80 (!), а он продолжает ставить свои лирические, с налетом «ретро» спектакли. Этот чеховский опус прозвучал как печальный и прощальный привет из прошлого, которого, увы, не вернуть. Юмор и печаль, так тонко и витиевато перепле-



«Идиот». Театр «Мено Фортас», Литва. Фото Дмитрия Матвеева

рихуаны, свободной любви и прочих «особенностях» 1960-70-х, рассказанные двумя артистами, были идеальным спектаклем для домашнего театра, в котором собрались бы друзья. На большее, впрочем, эта постановка и не претендовала. Симпатичным и обаявшим публику (приз зрительских симпатий) оказался спектакль «**Пинноккио**» **итальянского Театро дель Каретто**. Разочаровали артисты из **Польши**. Эта страна, славная своей театральной школой и историей, позволяла надеяться на нечто интересное. Скуч-



«Идиот». Театр «Мено Фортас», Литва. Фото Дмитрия Матвеева

тенные в латышской постановке, удивительно перекликались с иронией и тоской самого **Чехова**, создавая в итоге нужный зрителю и режиссеру резонанс. Большое политическое и социальное значение имело появление в нашем городе, в нашей стране спектакля **Тамерлана Дзудцова «Юлий Цезарь»**, поставленного режиссером на сцене Государственного драматического театра им. Косты Хетагурова Республики Южная Осетия (Цхинвал).

«Балтийский дом» от России и от себя лично делегировал спектакль «**Лерка**» в постановке **Андрея Прикотенко** по пьесам **Василия Сигарева**. Также Россию представлял другой петербургский театр – **Театр на Васильевском** (бывший Театр сатиры на Васильевском). Он показал «**Данияля Штайна, переводчика**» в постановке **Андрея Бубеня**.

Три спектакля показали выпускники курса **Римаса Туминаса** 2008 года и шесть петербургских молодых режиссеров из молодежной театральной режиссерской лаборатории «**ON. ТЕАТР**».

А хедлайнерами «Балтийского дома» стали Эймунтас Някрошюс, Оскар Коршуновас, Тиит Оясоо и Андрей Жолдак.

«Идиотом» театра «Мено Фортас» фестиваль открылся. **Някрошюс**, наконец, представил России свой новый спектакль, который он не выпустил в прошлом сезоне, перенес премьеру на год и сыграл ее летом в Италии.

За «Идиота» на мэтра литовской режиссуры посыпались не только восхищенные эпитеты, но и шишки. Восхищение вызывала «упоительная узнаваемость», у бросавших камни это называлось «самоповтором». Пра-

вы обе стороны. Някрошюс действительно соткал спектакль словно из расчлененных своих же собственных старых постановок. В нем можно было узнать ряд сцен, полностью, без купюр, перенесенных из предыдущих работ в новую. Как всегда идеально играли его артисты. Знакомые уже петербуржцам, такие как **Сальвиус Трепулис** или **Витаутас Румшас**, и новые для нашего города – например, исполнитель роли князя Мышкина, вчерашний студент мастерской Римаса Туминаса **Даумантас Цюнис**, молодой, взъерошенный как воробышек, с огромными глазами, не столько испуганными, сколько изумленными. Цюнис сыграл, «поборов» всех своих хрестоматийных предшественников, простого человека, попавшего в странную, нелепую, совершенно непривычную для него жизнь.

Не было в этом молодом актере стремления играть Миссию, не было натужного морализаторства. Этот Мышкин ошибался и совершал глупости в точности так, как и другие персонажи драмы. А именно драмой представляется Някрошюса история Рогожина (**Сальвиус Трепулис**), Настасьи Филипповны (**Эльжбетта Латенайте**) и Мышкина.

Някрошюса можно поймать только на одном: на непопадании в литературный материал. Он всегда, даже когда Отелло душил Дездемону, держался стороны Отелло. Он не оправдывал его, но понимал. Потому что любовью по Някрошюсу можно объяснить и оправдать все на свете. В романе Достоевского любви нет. Есть идеи, сверхидеи и страсти, которые, как бесы, крутят всех вокруг Мышкина, а после – и его втянут в свой безумный хоровод. Но Някрошюс словно отказывается читать то, что написано. Взяв за основу текст Достоевского, он создает абсолютно автономное произведение. И оно – посвящено любви. В финале, когда прекрасная Настасья Филипповна, кружась с повешенным к потолку зеркалом в руках, напорется на нож, напорется сознательно, от невозможности найти любовь в этой жизни, победа Някрошюса пусть даже над текстом Достоевского, становится совершенно очевидной.

Второй литовец, присутствовавший на фестивале, – молодой режиссер **Оскарас Коршунovas**, приверженец откровенной театральности, гротеска, острой формы, показал свой новый спектакль – **«Гамлет» Городского театра Вильнюса ТОК**.

Постоянные зрители «Балтийского дома» помнят «Гамлета» Някрошюса, сыгранного в 1997



«Гамлет». ТОК/Городской театр Вильнюса

году. То был спектакль-откровение, светлый, тоскливый и все-таки с надеждой на спасение душ всех убитых по велению фантазии **Шекспира**. «Гамлет» Коршунovasа эмоционально не менее силен. Но страшен как ночной кошмар. От таких спектаклей испарина на лбу. У Коршунovasа нет жалости ни к кому. За исключением Гамлета, которого он делает мужчиной средних лет, то и дело прикладываящимся к бутылке с чем-то, по цвету напоминающим виски (**Дариус Мешкаускас**). Далеко не рефлексирующим мальчишкой, коим все привыкли видеть Принца Датского. Со сценами лито-

вец обращается так же лихо, как с трактовкой образа главного героя. Легко меняет эпизоды местами, а то и вовсе пускает одну сцену по два раза. Так, только что утонувшая Офелия является жива-живехонька к Гертруде потрепаться о своем, о женском. А королеве, властной даме в чулках и кожаном платье, совсем не до девчачьих «глупостей». Она отмахивается от утопшей в прошлой сцене девушки: «Оставь меня!». И этот жест, это действие – все порождает второй смысл. Происходящее с каждым – его самые страшные упреки совести. Каждый в спектакле Коршунovasа виноват перед другими.



«Гамлет». ТОК/Городской театр Вильнюса

И это мучает их, не дает дышать, жить, любить. Оттого так истоиво они вглядываются в зеркала гримировальных столиков, ряд которых представляет собой основную декорацию к спектаклю, и пытаются ответить на вопрос, который в самом начале задает Гамлет: «Кто я?».

Ответа Коршуновас не находит. И в этом трагедия не только Гамлета, но любого, кто потерял коренное человеческое свойство самоопределения.

«Как объяснять картины мертвому зайцу» – страшно смешное театральное сочинение одного из ведущих режиссеров со-

временной Эстонии Тиита Оясоо и его театра «099». Этот трехчасовой скетч построен на импровизации. Тема – отношения художника и власти. Любого, абстрактного художника и такой же, безотносительной власти.

Особенная шутка заключается в том, что нынешний министр культуры Эстонии носит фамилию, которая в переводе на русский язык звучит как «заяц». Однако создатели спектакля настаивают на том, что «все персонажи вымышлены и совпадения случайны».

«Как объяснять картины...» сделано той же компанией, что при-

возила в прошлом году на «Балтийский дом» постановку «ГЭП (горячие эстонские парни)». В этот раз молодая команда продолжает обсуждать острые, болезненные, по большей части социальные темы. В прошлом году в поле их зрения находился демографический вопрос Эстонии, в нынешнем – что современная эстонская культура может получить или потерять благодаря своему правительству. Спектакль представляет собой ряд сцен, где из одной в другую переходит связующий персонаж – министр культуры Эстонии, симпатичная женщина с короткой стрижкой, похожая на Валентину Матвиенко и всех остальных женщин от политики по всему миру. У нее стандартная для этой должности крепкая фигура, стандартная стрижка, стандартная смена одежды (на футбольный матч – спортивный костюм, в театр – аккуратный костюм с розочкой, на политическое мероприятие национального толку – национальный эстонский костюм). И говорит эта дамочка стандартными речами (речи, кстати, подлинные, взятые с сайта правительства Эстонии). Одно только понятно, что женщине-министру порой непонятно, где она – на матче или на представлении. Начав жизнерадостно поздравлять «футболистов», она, получив намек, что дело происходит в театре, моментально и так же бодро заменяет слова «матч» на «акт», «перерыв» на «антракт», а «игроки» на «актеры». И все вроде бы нормально, актеры «съели» невнимание и вопиющее равнодушие власти. Однако финальным аккордом спектакля становится зарисовка под названием «Конкурс писунов» (на эстонском название звучит много «крепче» и беззастенчивее). Участники со-



«Как объяснять картины мертвому зайцу».

Театр «099». Таллин, Эстония

ревнования делятся на пары, с одним из молодых людей в пару становится «министр культуры». Задача – попасть струей мочи (вода, набранная в клизмы) в ведро, которое держит с завязанными глазами партнер участника соревнования, стоящий напротив него. Все с азартом принимаются попадать и ловить жидкость, летят брызги, раздается хохот зрителей и участников. Но когда дело доходит до пары «актер-министр», где с завязанными глазами и ведром в руках оказывается последний, надо видеть, с каким наслаждением молодое дарование, даже не думая попадать в ведро, направляет струю «мочи» прямо в лицо стоящему напротив функционеру от министерства по культуре. Хохот смолкает, когда, поняв ситуацию, министр стягивает повязку с глаз и пытается сохранить улыбку. Боль, обида, понимание и непонимание одновременно – все блестяще отыграно актрисой **Марикой Ваарик**. Но самое страшное, что совершенно ясно в этом смешном спектакле одно: никогда не будет найдено точек соприкосновения для художника и власти, как бы

искренне ни стремились к этому обе стороны. И еще одной болевой точкой прошедшего фестиваля «Балтийский дом» стала постановка **Андрея Жолдака** в **румунском театре «Раду Станка» «Жизнь с идиотом»**, по одноименной повести **Виктора Ерофеева**. Этот спектакль открыл для многих нового Жолдака, который, при всей своей циничности, угрожающе-агрессивном и разрушительном мышлении, оказался способным и на лирику, и на психологизм. И

никакие «примочки» современного европейского театра, подцепленные им в разных странах, приемчики вроде трансляции на экранах посредством камеры того, что в данный момент происходит на сцене, не убили в этом спектакле жизни. Подлинной, страшной, погубленной жизни трагикомического трио супругов и идиота Вовы. Даже потрясшие особо чувствительных гигантские фекалии, прилипшие к потолку квартиры, где живут герои, не помешали прозвучать теме, как ни странно, любви. Странной, уродливой, невозможно отвратительной, но любви. Жолдак неожиданно оказался большим мудрецом, который вдруг признал: «Чего только не бывает». В качестве off-program «Балтийский дом» предложил два финских спектакля, которые, как и в прошлом году, игрались для гостей фестиваля и критиков прямо в **Хельсинки**. Известный России **Кристиан Смедс** и еще не так хорошо известный **Эса Лескинен** поставили спектакли **«Сумасшедшая Финляндия»** и **«Шинель»** соответственно.



«Как объяснять картины мертвому зайцу».

Театр «099». Таллин, Эстония



**«Как объяснять картины мертвому зайцу».
Театр «099», Таллин, Эстония**

Спектакли эти сделаны совершенно по-разному. Смедс в своей привычной манере использовал экспрессивные выразительные средства, метафоры, театральные гиперболы. Эса Лескинен более сдержан. Но при этом не менее остроумен. Свой спектакль он создал как оживший комикс. Одни рассказывают, другие показывают. При всей внешней разности у обеих постановок одна тема – современное финское общество. Как говорилось на конференции, которую театр «Балтийский дом» провел с финскими коллегами в Хельсинки, театр Финляндии сегодня очень политизирован и социализирован. Острые и даже резкие критические высказывания в свой адрес финское правительство не только не запрещает, но и поощряет субсидиями. Как это возможно? По мнению финского парламента, у каждого жителя этой страны есть право на свое мнение и на высказывание его. И театр в Финляндии этим правом пользуется очень активно. Режиссер-хулиган Смедс маленькую и дикую, по его мнению, Финляндию противопоставляет всем остальным чистеньким и

аккуратненьким странам Евросоюза. Лескинен на примере голливудской «Шинели» размышляет более конкретно: не о народе вообще, а об одном из граждан Финляндии, загнанном жизнью до смерти.

«Шинель» понадобилась этому молодому режиссеру только для того, чтобы обозначить тему одиночества современного человека в быстро меняющемся мире. Современный финский Акакий Акакиевич – банковский служащий, который ради неожиданной любви отдает все сбережения на пальто от Армани (чтобы произвести впечатление на возлюбленную). Но во времена наступившего мирового финансового кризиса он теряет работу, его обирают до нитки уличные подонки, крадут пальто и как итог – он сходит с ума.

На материале русского классика Эса Лескинен придумал собственный сценический текст, где перед глазами зрителей проходит вся жизнь Финляндии в XX веке. Мы видим, как в Финляндии провели Олимпиаду, как не стоял на месте прогресс и печатные машинки заменялись ЭВМами, а затем современными ком-

пактными ноутбуками. Как менялись прически и одежда жителей этой небольшой северной страны. Как в их жизнь вошли мобильные телефоны и электронная музыка. Как начали возникать по американскому подобию финансовые корпорации. Как европейцы подсели на успокоительные таблетки, потому что психика среднего человека перестала успевать за темпом мчащейся безоглядно жизни. И как в один миг все рухнуло с силой, грохотом и пылью человеческих судеб, сродни силе, грохоту и настоящей пыли, поднятой рухнувшими башнями-близнецами. Лескинен абсолютно уверен: мировой финансовый кризис – такая же катастрофа, как сбитые террористами небоскребы. И психологические последствия обоих событий равны. Фактически, Лескинен даже не пользуется метафорами. Да, главного героя зовут чудным именем Акакий Акакиевич. Но если бы его звали Миккеле, Йозлем или любым другим финским именем, ничего бы не поменялось. Хотя чувства юмора Эсе Лескинену не занимать. Ему ничего не стоит превратить министра финансов в ночного сторожа своего же министерства. И, надо сказать, не только публика, но и сами финские власти дружелюбно и с пониманием относятся к подобным провокациям. Финская публика не только умеет смеяться и сопереживать. Она не просто терпима, а с воодушевлением относится даже к экстремистским провокациям в духе Кристиана Смедса, который позволяет себе (как сделал это в прошлогоднем спектакле «Неизвестный солдат») расстрелять портреты политических деятелей страны, от министров до президента.

В спектакле «Mental Finland» (что правильнее будет перевести как «Чокнутая...», «Долбанутая...», хотя «Сумасшедшая Финляндия» звучит, конечно, корректнее) Смедс предельно критичен по отношению к соотечественникам и Родине. Страны Евросоюза у Смедса – симпатичные мальчики и девочки в голубых трико и пачках, танцующие на небесно-голубом же фоне прелестные хореографические этюды. В один не прекрасный день небеса разверзаются, обрушив на их головы гигантский мусорный контейнер, из которого высыпаются оборванцы, помоечники и алкаши. Они и есть, по мнению Смедса, жители Финляндии. Режиссерской волей он противопоставил весь «хороший» мир плохой стране «Суоми». Год, о котором говорит Смедс, условный 2069 (то есть будущее, но не такое уж и далекое). В этом будущем (что мы наблюдаем из разрозненных театральных картин) чистенькие европейские страны «выстраиваются» с защитными щитами против «Финляндии», в дырявых колготках и с чумазым лицом, швыряющейся банановыми корками и, спустив штаны, пускающей газы. В этом будущем на пленку снимаются и транслируются в эфир страдания матери, которая пытается спасти своих тонущих детей. Крупным планом даются на экране, подвешенном на заднике сцены, ее слезы, искаженное от боли лицо. А потом надпись: «Эмоции, скорбь, любые человеческие чувства – все можно купить». Есть в этом спектакле место и волнующему современных финнов вопросу эмигрантов из так называемых стран третьего мира, и сексуальным извращениям, которым находится место в жизни кажущейся



«Сумасшедшая Финляндия».

Национальный театр Финляндии. Хельсинки

ся тихой и скромной Финляндии, и убийству, после которого Смедс направляет камеру, которую держит в руках один из актеров, в зал и на экране отражается публика, призванная в немые свидетели преступления. В жизни Кристиан Смедс – невысокий, крепкий, по-северному суровый молодой мужчина. На вопросы он отвечает настолько честно, что может даже обидеть такой своей откровенностью. Спектакли он создает по тому же принципу. Задеть что-то чувства – национальные, материнские, сыновни – он не боится. Не очень его заботит и общественное мнение. Тем более, как я уже говорила, общественность Финляндии поддерживает его театральные безобразия (правда, достаточно правдивые). Кристиану Смедсу очевидно несимпатичен этот мир, где возможна ситуация, когда детки, напив Санта-Клауса водкой и спустив с него штаны, обливают расхристанного дедулю кетчупом как кровью и распинают на кресте, оголтело хохоча беззубыми ртами. Дети с кривыми рожами, у которых нет детства, – не дети. А мир, в котором нет нормальных

детей, – не мир. Смедс в этом уверен. Он замигает на заднике сцены цифры «2069», обозначая тем самым время действия всех этих безобразий. Однако ясно, что речь идет и о сегодняшнем дне. И о том, каким будет завтра, если мы, наконец, всем миром, не переменимся, не одумаемся, не остановимся и не изменим что-то. Если мы не нажмем кнопку «стоп» – будущего у нас не будет.

Но все-таки будем оптимистами. До 2069 года у нас есть еще полвека, чтобы что-то исправить. Таким стал предъюбилейный «Балтийский дом», фестиваль, на котором гармонично поверяют алгеброй режиссерской фантазии. Он имел подзаголовок «Живой театр». И все две недели участники, гости и зрители этого форума задавались вопросами о самом живом, о самом трепетном: о том, кто мы и зачем мы. Ответить на них невозможно. Но почему бы хотя бы их не сформулировать?

*Катерина Павлюченко
Санкт-Петербург*

Фото предоставлены театром-фестивалем «Балтийский дом»

КРУГЛЫЙ «КОЛОБОК»

Начало театрального сезона в Волгограде в этом году стало особенным. Раньше остальных не просто стартовал, а сразу заявил и даже «прокричал» о себе Театр кукол «Колобок», устроив при поддержке Комитета по культуре Администрации Волгоградской области и Волгоградской областной Детской филармонии (в лице Т.П.Мироновой) уникальное для города событие – **Фестиваль камерных театров кукол «Колобок» собирает друзей**. Долго искать повод для столь крупного и значимого события (и не только на уровне Волгограда) не пришлось – в этом году Театру кукол «Колобок» исполнилось ровно **10 лет**. В 1999 г. труппа театра с легкой руки его бессменного художественного руководителя **Нины Голубевой** была сформирована на базе выпускников ее курса тогда еще филиала Самарской государственной академии культуры и искусства (ныне Волгоградский государственный институт искусства и культуры). Молодые, полные творческого оптимизма актеры легко покоряли сердца малышей и их родителей – сначала своим спектаклем-визиткой «Колобок», а позже и другими интересными постановками, среди которых **«Все мыши любят сыр» Д.Урбан**, **«Сказки Андерсена»**, **«Золотой горшок»**. После творческой адаптации в родном городе колобковцы «покатились» по миру. Их участие в Восьмом международном фестивале театров кукол в Субботице, где они получили награды сразу в трех номинациях, стало хорошим стартом для дальнейших фестивальных



«Лиса, Заяц, Петух». Калмыцкий ТЮЗ «Джангар». Элиста

побед в Воронеже, Элисте, Ужгороде. А первый осознанный день рождения – 5 лет – ознаменовал признание уже на всероссийском уровне. По специальному приглашению Ассоциации кукольников «XXI век» и известной балерины Ольги Лепешинской труппа отметила свой первый юбилей в Центральном доме ра-

ботников искусств в Москве, показав столичной публике свой, особенный вариант сказки «Колобок».

Вторая пятилетка была ознаменована выходом театра на новый уровень: постановки «Колобка» были признаны не только российским зрителем, но и на международных фестивалях в Сер-



«Клаксон и Ластик. Безумный день». Театр одновременной игры «Зоопарк». Нижний Новгород

бии и Турции. В далекой и «холодной» загранице не возникло трудностей перевода, благодаря открытой эмоциональности и доброму светлomu юмору спектакли были понятны каждому зрителю.

За время существования театра кукол «Колобок» родной город привык, что эта труппа и ее художественный руководитель Нина Голубева – команда позитивных экспериментаторов, предсказать следующий шокирующий шаг которых просто невозможно. В этот раз они решили устроить необычный юбилей. Без томных и пламенных речей, огромных букетов и продолжительных банкетов. Хотелось, чтобы особенный день рождения театра стал таким же особенным и для зрителей. Поэтому фестиваль был логичным продолжением их творческого десятилетнего безумия, которое в этот раз поддержали еще четыре театра, приехавшие на фестиваль «Колобок» собирает друзей». Список колобковских друзей очень большой. Не все, к сожалению, смогли присутствовать на самом фестивале в силу плотных гастрольных и премьерных графиков, но каждый поздравил юбиляров теплыми, добрыми словами – СТД РФ, РЦ УНИМА, Ассоциация кукольников «XX век», театры кукол «Лялька» (Белоруссия), «Теремок» (Вологда), «Скоморох» (Томск), «Играонца Биберче» (Сербия), Красноярский краевой театр и многие, многие другие.

Старт фестивалю дал спектакль «Лиса, Заяц, Петух» Калмыцкого республиканского ТЮЗа «Джангар» из Элисты в постановке Виктора Колядича. Две клоунессы в исполнении Зои Хонхолджиновой и Киисти Ка-



«Цыпленок-солнышко». Москва



«Золотые нити». Театр «Калейдоскоп». Камышин

наевой легко и «волшебно» сыграли свой вариант известной русской сказки «Лубяная избушка». Диалог двух антиподов – тети Муси и тети Дуси – стал основой спектакля, в котором мастерство актеров, юмор и постоянные забавные споры персонажей веселили публику, заставляя пристально наблюдать за действием, в котором сочетание ярких цирковых костюмов с национальной калмыцкой изящностью создавали неповторимый колорит. Продолжил маршфон спектакль

«Клаксон и Ластик. Безумный день» Театра одновременной игры «Зоопарк» из Нижнего Новгорода. Детская безудержная фантазия живет вне законов скучного мира взрослых. Клаксон и Ластик на время спектакля становятся новыми героями детских фантазий, при помощи игр, песен и скетчей они помогают малышам познакомиться с окружающим миром, разговаривая с ними их языком. Герои любопытны, активны, непоседливы, что помогает им быстро



«Колобок». Театр кукол «Колобок». Волгоград

найти контакт с публикой и стать своими, хотя и немного переросшими детьми, забавно рассказывающими о необычном распорядке дня ребенка: от утренней зарядки до колыбельной на ночь. Популярность спектакля в репертуаре театра «Зоопарк» обусловлена выбором самой темы, всегда актуальной, которой ныне, увы, пренебрегают, — помочь маленькому человеку в познании взрослого мира через доступные ему формы и язык. Клаксон и Ластик — это своеобразный инвариант полюбившейся детям в советские времена «Радионяни». Свободная шутившая импровизационная манера создает ощущение, что сюжет выдумывается на ходу, и это добавляет непредсказуемости, вовлекает зрителей в действие. Не случайно ранее этот спектакль уже был отмечен специальным детским жюри на Первом всероссийском фестивале спектаклей для детей «Вперед за синей птицей», где актерский дуэт Льва Харламова и Олега Шап-

кова наградили специальным дипломом «За фантазию и заразительность актерской игры».

Молодой, начинающий театр из Москвы, еще не определившийся со своим названием, но уже известный серьезной работой, представил на фестивале спектакль «Цыпленок-солнышко» по пьесе Татьяны Ярыгиной режиссера Владислава Костюка. Постановка изумляет мастерством актрис Алены Бродягиной и Оксаны Зиренко, моментально перевоплощающихся в разных персонажей, представляя каждого из них со свойственным герою ха-

рактером и особенными манерами: болтливая сорока, умная и практичная белка, робкий цыпленок. Основа сюжета — путешествие маленького птенца, который встречает по дороге разных персонажей, помогающих ему в познании окружающего мира. Необычная режиссерская задумка дает право зрителю, который активно вовлечен в ход действия, самому придумывать сценарий на ходу при помощи импровизированного голосования за тех или иных персонажей. Для этого Владислав Костюк продумал восемь вариантов финала, который в этот раз закончился, как говорит сам режиссер, не так, как обычно это продиктовано зрителем. Самым масштабным по количеству задействованных актеров и сценическому

оформлению предстал на фестивале театр «Калейдоскоп» из Камышина, показав спектакль «Золотые нити» по сказке братьев Grimm в постановке режиссера Нины Голубевой. Философская сказка получила оригинальное воплощение, где явное разделение королевского мира — в кукольном воплощении и мира людей — в живом плане создает определенные смысловые аллегории. В постановке сохранено главное — нет однозначной оценки действий главных персонажей, нет деления на черное и белое. Осознает ли дочь мельника, что при помощи лжи нельзя стать счастливой, или нет — каждый из зрителей решает сам. Финал остается открытым. Музыка к спектаклю, написанная композитором Евгением Бакиным, и оригинальное художественное оформление, выполненное Марией Мелиховой, создают в «Золотых нитях» нужную загадочную атмосферу настоящей гриммовской сказки.

Завершением третьего дня фестиваля стал особый подарок для зрителей города — хоззяева праздника, театр кукол «Колобок», показал свой фирменный спектакль «Колобок», но в необычном составе, где каждый из актеров дебютировал в новой роли. Ольга Никитина,



«Колобок». Театр кукол «Колобок». Волгоград

ранее с задором исполнявшая роль Матрены (а также Колобка), предстала теперь в образе степенной и умудренной жизнью Татьяны, **Василий Слесаренко**, исполняющий роль Лехи, стал главным в труппе актеров – Петровичем. Двое молодых, новых в труппе «Колобка» актеров – **Ольга Секу** и **Александр Фролов** – с успехом, хотя и преодолевая дебютное волнение, перевоплотились в Матрену и Леху. Обновленный актерский состав внес свою ноту в общую тональность спектакля, добавив в него импровизационности и спонтанности, но сохранив главное – задорный характер воплощения фольклорных элементов, юмор. Не случайно именно этот спектакль остается любимым у ма-

леньких зрителей, о чем снова свидетельствует аншлаг в зрительном зале. Итогом оригинального фестиваля стало награждение его участников особыми призами – лепными колобками, которые были специально изготовлены детьми Детского реабилитационного центра для всех театров-друзей, которых собрал «Колобок». Дополнением к этой уникальной награде были плакаты, где каждый маленький зритель выразил свое восхищение от просмотренного спектакля. Несмотря на то, что на фестивале присутствовало взрослое профессиональное жюри (**Владимир Сафонов** – директор Воронежского театра кукол «Шут» им. В.Вольховского, **Елена Ефимовская** – актриса Волгоградского ТЮЗа, **Сергей**

Федосеев – директор Детского реабилитационного центра) главными судьями все же стали дети, чье мнение всегда остается беспристрастным и справедливым.

В пикую громоздким и нарочито важным фестивалям, «Колобок» собирает друзей» отличался камерностью, а поэтому особым уютом и теплотой, каждый из приехавших гостей смог вдоволь насладиться не только искусством, но и общением, результатом которого, возможно, станут новые творческие союзы и интересные театральные работы, а сам фестиваль – хорошей ежегодной традицией.

*Ася Швецова
Волгоград*

ЮБИЛЕЙ

Бенефис заслуженных артистов России **Светланы Сергеевой** и **Михаила Стрелкова** – спектакль «Степ на фоне чемаданов» – состоялся 10 ноября. Они отметили **40-летие** работы в театре «Красный факел», а Михаилу Александровичу в этом году исполнилось **70**. В творческой биографии артистов-супругов это далеко не первый спектакль, где они играют влюбленную пару.

За 40 лет сыграно множество ролей, которые надолго запомнились старшему поколению новосибирской публики. Михаил Александрович долгое время был педагогом в Новосибирском театральном училище, им он остается и по сей день для своих учеников, теперь уже работающих с ним на одной сцене. Мастерство Михаила Александровича основано на ярком даре характерности, наблюдательности, знании жизни, на оптимизме и радости от театральной игры. Сегодня он играет в спектаклях «Амадеус» П.Шеффера, «Ночной таксист» Р.Куни. Одна из творческих удач – работа в современной драме «Саранча» по пьесе сербского автора Биляны Срблянович. Господин Йович Михаила Стрелкова большую часть времени существует в зоне молчания, но единственный его монолог в конце второго действия оказывается центральным для спектакля.

Светлана Сергеевна сегодня играет в спектакле «Девичник над вечным покоем» А.Менцелла и в комедии «Примадонны» К.Людвига. Она не боится быть на сцене резкой и смелой. Именно поэтому ее героини всегда заметны, всегда чуть-чуть выделяются из окружающей среды. Ее блестящая работа в авангардном спектакле «Президентши» (Грета) в постановке Олега Рыбкина на Международном фестивале NET была высоко оценена столичной критикой. На Национальном фестивале «Золотая Маска» в 2007 году была представлена другая работа актрисы – госпожа Пернель в комедии Мольера «Тартюф».

*Наталья Моисеева
Фото Игоря Игнатова*



ДОРОГА В БУДУЩЕЕ БЕЗ ДУРАКОВ

С 13 по 17 октября в Москве прошел I Всероссийский фестиваль творческой молодежи и юношества «В будущее с надеждой». Фестиваль был проведен Государственным специализированным институтом искусства, Театром мимики и жеста и компанией «Театр-бизнес-успех».

В Москву приехало более 200 человек из 60 регионов России. Многие из них побывали здесь впервые и были счастливы. Заявки присылали и из других стран, так что фестиваль может со временем превратиться в международный. В рамках фестиваля было показано 4 спектакля, проведена выставка, круглый стол по проблемам творческого воспитания детей с ограниченными возможностями и торжественный концерт, в котором выступили участники из разных регионов.

Однако рассказать о сути фестиваля, как можно меньше убавив и прибавив и при этом никого не обидев, непросто.

Побывавшие на Западе бывают удивлены многим. В частности тем, сколько там на улицах людей с ограниченными возможностями. Разных: слабовидящих, частично парализованных и т.д. Поначалу кажется, что там живут едва ли не одни инвалиды. Они ходят в кино, в театры, гуляют по городу, в общем, живут относительно полной социальной жизнью. В России же человека в инвалидном кресле можно увидеть разве что собирающим милостыню в метро. В чем же дело? Может быть, инвалидов в России меньше, чем в других странах? Согласно официальным данным, в Москве на 10,5 миллиона жителей приходится 1,2 миллиона инвалидов.

Как многие знают, 2009 год был объявлен Правительством Москвы «Годом равных возможностей». В Москве появилось много социальной рекламы (иногда, как ни странно, весьма удачной и стильной), несколько бесплатных туалетов «для людей с ограниченной подвижностью». Официальные сводки пестрят списками того, что было сделано для улучшения жизни инвалидов, вплоть до указания квадратного метра в больнице, где была установлена специальная койка. Но намного ли больше в 2009 году мы видели на улицах людей в инвалидных креслах? И дело не только в трудностях передвижения по городу, но и в социально-психологическом климате.

Собственно, фестиваль, да и само явление творческой реабилитации направлены именно на изменение этой плачевной ситуации.

О фестивале и об институте, его проводящем, рассказал Михаил Петрович Семаков, ректор Специализированного института искусств и главный идейный вдохновитель фестиваля.



– Михаил Петрович! Как возник ваш институт?

– Институт возник в 1991 году на базе выпуска Театрального учи-

лища им. Б.Шукина – актерского курса для Театра мимики и жеста. Курс был очень интересный, и внутри него возникла идея того, чтобы ребята с ограниченными физическими возможностями могли получать профессиональное образование в сфере искусства по специальностям вокала, инструментального исполнительства, художественного, актерского мастерства. И когда создавался наш институт, главной была идея именно обучения актерским дисциплинам, так как остальные специальности можно было получить в других вузах. Сначала институт входил в систему Международного центра реабилитации инвалидов. Затем он выделился в самостоятельную учебную организацию.

– А кому конкретно пришла в голову мысль заняться вплотную именно этим?

– Выпускникам режиссерского отделения Шукинского училища Андрею Мекке и Ольге Романовской. Это они вели тот самый специализированный курс в «Шуке». И создание этого уникального института (а такого нет больше нигде в мире) – это их идея, и они же ее воплощали.

– Как родилась идея фестиваля?

– Она родилась из разговоров. В начале этого года мы начали рассуждать с Вячеславом Владиленичем Терещенко, генеральным директором компании «Театр-бизнес-успех», о том, что есть какие-то отдельные мероприятия: выставки,

показы спектаклей, есть широкая сеть кружков, коллективов народного творчества, которые существуют сами по себе, в масштабах области, города. И тогда мы подумали: почему бы нам не сделать фестиваль творческой молодежи с ограниченными возможностями именно в Москве и при институте. Потому что для нас очень важно, чтобы наш институт знали, приезжали со всех регионов. И во время фестиваля мы могли бы отсматривать интересных ребят, помогать им реализовывать их творческие возможности.

– Как от идеи вы перешли к воплощению?

– Вячеслав Владиленич обратился в Министерство культуры, которое нас поддержало. И потом был конкурс, какие у нас всегда проводятся. Министерство выделило деньги. Мы, уже совместно с Театром мимики и жеста, разослали в регионы заявки, приглашения принять участие в фестивале. И в течение полугода нам присылали работы – по видеозаписям мы выбирали тех, кто мог бы приехать в Москву.

Во-первых, фестиваль – возможность ребятам показать себя и пообщаться друг с другом. Хотелось бы, чтобы фестиваль стал регулярным, проходил хотя бы раз в два года. Во-вторых, это непосредственная возможность заявить о нашем институте и наладить связь с регионами, что для нас очень важно.

– То есть пока фестиваль – разовая акция? Еще не налажено каких-то мостов, чтобы проводить его регулярно?

– Мы снова будем подавать заявку в Министерство. Пока они фестиваль очень поддерживали.

– Вы уже сказали, что подобных институтов больше нет. Все заканчива-

ется на кружках и коллективах самодеятельности?

– Есть центры творческой реабилитации. Они пытаются решить свою большую социальную задачу. Как и в России, так и за рубежом. Но учебного заведения, которое давало бы профессиональное образование в сфере искусств, действительно больше нет.

– У выпускников актерского курса вешего института и театр свой есть?

– Помимо Театра мимики и жеста, который берет несколько выпускников себе в труппу, есть несколько театров профессионального уровня исполнения и реализации, причем хорошего уровня. Но они не имеют статуса. Моя мечта – чтобы при институте была своя театральная студия.

– Наверное, главная цель института в том, чтобы ребята могли доказать: Бог дал им что-то взамен ограниченных возможностей.

– Что у них неограниченные возможности. И это еще большой вопрос, у кого они ограниченные.

– Это точно.

– Поэтому дело требует поддержки и понимания. Я сталкивался с людьми, которые не хотят ничего делать и вообще видеть, что вокруг них делается.

– На слишком скорую победу рассчитывать вряд ли придется?

– Скорая победа здесь невозможна. Должна быть стабильная поддержка общества и государства. Понимание важности этой работы. Важности давать людям право реализовываться. Наш фестиваль – одна из ступеней.

– А как к этому относятся на высоком уровне, тот же министр культуры?

– Не знаю, лично с ним не говорил. Но Министерство нас под-

держало и, надеюсь, будет поддерживать. Важно, что это прозвучит, Министерство культуры обещало даже сайт нам сделать. Ну а там будем смотреть. Хотя, конечно, хотелось бы, чтобы это была помощь более ощутимая. Потому что мы хоть и в центре Москвы, но здание нам не принадлежит, это все – московское хозяйство. Поэтому мы даже не можем сделать реконструкцию. И если оно кому-то очень понадобится, то мы завтра же можем оказаться на улице.

– А давно вообще это здание у вас?

– С 91-го года. И пока никому не понадобилось. Потому что все, слава богу, понимают, что здесь особые люди учатся. Но при всем при этом – это ничего не значит. Здание принадлежит Москве, а мы находимся в федеральном подчинении, и иногда создается впечатление, что мы живем в разных государствах. К сожалению.

В рамках фестиваля было представлено четыре спектакля, три из которых мне удалось посмотреть. Спектакль «И был день» томской студии «Индиго», в которой играют глухие/слабослышащие при поддержке молодых профессиональных артистов Томского ТЮЗа, представляет собой набор небольших сценок, рассказывающих о жизни некоего общества, условно суженного до размеров детской площадки. Во дворе играют дети, у них какая-то своя жизнь. Они дерутся, ссорятся, мирятся, в общем, занимаются тем, чем обычно занимаются дети. Со временем становится понятно, что дети не совсем обычные. Они не могут найти общий язык. Поиску общего языка и взаимопонимания и посвящен спек-



«И был день». Театр-студия «Индиго».

Томск

такль. Условно можно поделить его на три части: странные пластические этюды, видимо, символизирующие сам поиск; народные сказки, которые они разыгрывают; «истории из жизни», рассказываемые участниками от первого лица. Этюды и сказки служат как бы перебивками к главному. Вербатим здесь и есть главное и представлен именно так, как он задумывался изначально – «реальные истории из жизни», собранные и рассказанные артистами на сцене. В данном случае артисты рассказывают свои собственные истории. Достоинства спектакля – искренность и жажда жизни. Но хотелось бы более профессиональной драматургической основы и более подробного осмысления. Все, что происходит на сцене, без сомнения, имеет какую-то цель. Но понять, какую именно, – не всегда возможно. Например, артисты, в течение нескольких минут изображают что-то вроде морской волны под флэйдовскую Shine On You Crazy Diamonds. Это довольно эффектно, но не совсем ясно, что это символизирует. Отсутствует общий стержень, который бы мог превратить отдельные сцены и интермедии в

спектакль. Спектакль из Липецка носит загадочное название «С тобой навсегда и никогда». Как выясняется из программки, это переделка одной из пьес Марка Равенхилла (!?). История крутится вокруг бы-

товых взаимоотношений молодежи. Девочка читает в журнале гороскоп, где говорится, что она должна порвать все свои старые связи и встретить «того единственного». А она мало того что бросает своего мальчика, так еще подговаривает подружек сделать то же самое! В общем, спектакль на протяжении часа обосновывает максимум «что имеем – не храним, потерявши – плачем». Со сцены в изобилии звучат страшные слова вроде «Дима Билан», «круто» и прочее. Видимо, чтобы показать современность. Похвально, что в городе Липецке знают, что такой Марк Равенхилл, но о какой-то эстетической составляющей говорить, к сожалению, не приходится.

Последним на фестивале был показан спектакль **московского театра «Синематограф» «Пошли мне, Господь, второго»** по песням **Владимира Высоцкого**. Мне приходилось раньше слышать, в том числе и на фестивале, про «жестовое пение». Но увидеть это своими глазами довелось впервые. Две девушки и два парня, одетые в неброскую черную одежду, исполняют песни Владимира Высоцкого жестами. Имен-

но исполняют, а не дают сурдодоперевод. Этот спектакль – наилучшая иллюстрация целесообразности деятельности Специализированного института искусств. Спектакль доказывает, что слабослышащие и даже глухие актеры могут великолепно транслировать энергию. Могут сказать что-то, чего не скажут актеры обычные. Но, опять же, отсутствует драматургический материал и не совсем понятно, что хотел сказать режиссер. Наблюдать за движениями актеров чертовски интересно, но все-таки пятнадцать песен Владимира Семеновича не делают пластический перформанс спектаклем. Также хочется заметить, что выбор именно этих песен достаточно странен. Исходя из этого набора, следует, что Владимир Семенович был неким Эпическим Советским Героем™, певшим исключительно пафосные песни «про войну». Наверное, режиссер, будучи человеком очень молодым, хотел как-то вернуть и помочь осмыслить Высоцкого современному – своему – поколению. Но обидно, что сделал он это как-то односторонне. Все-таки Владимир Семенович был чем-то большим, чем «an iconic Soviet and Russian singer, songwriter, poet, and actor whose career had an immense and enduring effect on Russian culture» (английская Википедия).

А 16 октября в Театре мимики и жеста прошел «торжественный концерт», где вручались различные дипломы за вклад в развитие культуры и педагогики людей с ограниченными возможностями. Концерт являлся наилучшей иллюстрацией к поговорке «le roi est mort, vive le roi!» (Король умер, да здравствует король!). Театр мимики и жес-

та (на фасаде которого красуется красно-белый логотип «Кока-Кола») встречает зрителя распродажей дубленок и запустением. Трудно поверить, что это московский театр, а не районный ДК. После проникновения внутрь, ожидание «увидеть искусство» сменяется сильным чувством тревоги. С началом концерта оно только усиливается. Как только выходит ведущий, похожий на всех юмористов из телевизора сразу, с застывшей, как у Джокера, улыбкой, – становится ясно, что ничего хорошего не будет. У Джокера есть оправдание – стиль, ну и еще его уронили в чан с химикалиями. Возможно, в данном случае ведущего тоже куда-то уронили. Но более вероятен вариант, что улыбка выкристаллизовалась на его лице тысячами проведенных свадеб, где можно съесть много красной икры за чужой счет. Единственное слово, произнесенное им искренне, было слово «правительство». Оставив ведущего, следует рассказать, что происходило на сцене помимо него – ничего хорошего. Видимо, те люди, которые занимаются с детьми в регионах, очень любят правительственные концерты и ориентировались на них, подготавливая номера. Похоже, единственное, чего хотят эти люди, – доказать всему миру, что их подопечные *такие же* как все, как большинство. Такие же страшные, такие же глупые, такие же ограниченные. Вместо того, чтобы попытаться раскрыть потенциал или талант детей, они решили доказать всему миру, что дети, помимо физического ограничения, – ограничены еще и умственно. Возможно, дети и талантливые, но вот их педагоги – точно нет. Печальнее всего,

что дети, которым для номера отбирали заскорузлую советскую (или новую российскую) эстраду, даже не слышали этих песен. Все было решено за них. Потому что воспитатели имеют отношение не к искусству, а к социальной адаптации самого примитивного пошиба. Можно ли их обвинять за это? Скорее всего, они любят детей и свое дело. Но им недостает не столько профессионализма, сколько вкуса и широты взгляда.

В рамках фестиваля как раз и прошел круглый стол для преподавателей и руководителей коллективов с целью выявить общие проблемы в творческом воспитании молодежи с физическими ограничениями. Первым вопросом стал низкий уровень подготовки в сфере школьного образования людей с ограниченными возможностями. Во многих регионах в школах отсутствует предмет «Жестовый язык», что приводит к деградации культуры жестовой речи, основополагающего выразительного средства театра неслышащих. Вторая значимая проблема – отсутствие методического центра для подготовки педагогов и руководителей в области творческого и театрального воспитания. Также рассматривалась тема интеграционного развития людей с физическими ограничениями через



«Пошли мне господь второго». Театр «Синематограф». Москва

творческое пространство. Специализированный институт искусств предложил следующие способы решения проблем: создание развернутого видеопособия по жестовому языку; открытие курсов повышения квалификации для преподавателей и руководителей коллективов, занимающихся творческим развитием молодежи с ограниченными физическими возможностями; организацию в институте новых кафедр – режиссуры и театральной психологии и педагогики.

Подводя итог, можно заключить, что есть огромная проблема, помимо дураков (которых стало только больше) и дорог (которые залили асфальтом, но сохранили прежнее к ним отношение). Проблема в виде огромного количества практически диких людей во всех регионах России. И курсы повышения квалификации вряд ли смогут цивилизовать их. Главная про-

блема талантливых детей с ограниченными возможностями в том, что в регионах их по большей части учат совковые дамы, возможности которых были ограничены воспитанием и средой обитания. Если Московский специализированный институт искусств сможет дать действи-

тельно талантливым молодым людям надежду на профессиональную реализацию – это прекрасно, но рассчитывать на какую-то большую и скорую социальную победу пока не придется. Ведь нельзя же построить дом без фундамента. Но фестиваль, безусловно, нужен.

Гораздо проще погасить в себе свет, чем рассеять тьму вокруг. И если сделать это сложно, то не факт, что пытаться и не нужно. Ведь каждый в меру своих скромных сил может сделать мир лучше.

Глеб Лавров

ЮБИЛЕЙ

23 и 30 октября в **Национальном театре Республики Адыгея** состоялись творческие вечера актера театра и драматурга, заслуженного артиста России и Кабардино-Балкарии, народного артиста Адыгеи **Чапая Муратова** и режиссера, заслуженного деятеля искусств России и Ингушетии, народного артиста Адыгеи **Аскарбия Курашинова**, посвященные их **70-летию**. В 1962 году в составе Адыгейской студии оба закончили ГИТИС и начали сценическую деятельность в Адыгейском драматическом театре, внесли значительный вклад в его становление и развитие.

Любимый зрителями артист Чапай Измайлович Муратов сыграл огромное количество ролей в пьесах разных жанров, среди которых Крутицкий («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), Теодоро («Собака на сене»), Барон («Скупой рыцарь»), дядя Ваню («Не беспокойся, мама!»), Мос Шовгенов в одноименной драме Г.Схаплога.

В лице Ч.Муратова Национальный театр имеет своего драматурга. В разные годы репертуар театра украшали его пьесы «Батыр», «Вдовы», «Думы матери», «Рабы власти». Пьесы Муратова также были поставлены в Камерном музыкальном театре Майкопа и в Нальчике. На творческом вечере состоялась премьера спектакля «Вдовы», прошедшая с большим успехом. Муратову была вручена высшая награда республики – медаль «Слава Адыгеи».

Аскарбий Хусейнович Курашинов после нескольких лет работы актером приобрел в ЛГИТМИИке специальность режиссера. В 1971 г. поставил спектакли «Счастье само не приходит» и «Плутни Скапена». Режиссерский дебют был ярким и многообещающим. Будучи главным режиссером Адыгейского театра, самое пристальное внимание обращал на работу с местными авторами. В результате определилось самобытное творческое лицо театра. Вместе с тем произведения авторов других народов занимали в репертуаре прочное место. Об этом свидетельствуют спектакли в его постановке «Пока арба не перевернулась» О.Иоселиани, «Свидание в предместье» А.Вампилова, «Ханума» А.Цагарели, «Птицы нашей молодости» И.Друце и др. В режиссерской деятельности А.Курашинова особо выделяется спектакль «Укрощение строптивой» в прекрасном переводе поэта Н.Куека. В театре режиссер первым рискнул обратиться к Шекспиру, и риск оправдал себя. Творчество А. Курашинова также связано с Армавирским театром, где в качестве главного режиссера он проработал почти 10 лет. В последние годы, являясь профессором кафедры театрального искусства Краснодарского университета культуры и искусства, он занимался подготовкой актерских кадров. На вечере А.Курашинова был показан великолепный спектакль «Дочь шапсугов» Т.Керашева в постановке юбиляра.

Юбилеры выслушали в свой адрес много теплых слов с пожеланиями неиссякаемой творческой энергии, кавказского долголетия и благополучия.



Касей Схаплог, Майкоп

НЕ ПРЕРЫВАТЬ ХОД ДВИЖЕНИЯ

Режиссер Василий СЕНИН, ученик Петра Фоменко, к своим тридцати годам имеет за плечами не один десяток постановок в России и за рубежом. Поначалу, как признавался сам В.Сенин, «для серьезных работ приходилось уезжать за рубеж». Зато на сегодняшний день в Петербурге, родном городе режиссера, вышел уже седьмой его спектакль. 17 июля Театр им. Ленсовета открыл новый сезон премьерой спектакля «Заповедник» Сергея Довлатова, где В.Сенин выступил не только как режиссер, но и как инсценировщик и сценограф.

– Семь лет назад в интервью Дине Годер вы сказали: «Когда тебе 24-25 и ты только вышел из стен академии, то нужен напор, сила, самоуверенность!» Сейчас вы востребованы, за плечами не одна постановка. Что-то в вашем мировоззрении изменилось? Что привнесло время?

– Опыт! С опытом легче. А когда ты только начинаешь, нужен напор, сила. Я помню, в одном интервью Константина Райкина спросили: «Вы бы хотели снова стать неопитом, назад в молодость?!» Он ответил: «Нет!» И я под этим «нет» могу подписаться. Что-то приходило легко, за какие-то вещи приходилось дорого платить. Но то, что сейчас составляет режиссера Василия Сенина, – это, в том числе, и этот «опыт». Я бы не хотел от него отказываться и променять его снова на «напор».

Двадцать четыре и тридцать два – это два разных ощущения себя. Как говорит Тригорин в «Чайке» (а ему там приблизительно столько лет, просто его часто играют почему-то старым): «А зачем толкаться?! Всем места хватит». И эту мысль совершенно не может понять Костя Треплев. Вместе с опытом пришла уверенность в своих силах, возможность выбирать театр, материал,

людей, с которыми будешь работать. Я очень благодарен за это Богу, который подарил мне такую жизнь. Я готов за это заплатить всеми теми бедами, которые со мной происходят.

– Как вы попали на курс к Фоменко?

– Это был 1997 год, я тогда еще учился в Петербургской театральной академии. Я хорошо помню, что наступил момент, когда надо было что-то менять в жизни. И я открыл первый попавшийся журнал, увидел фотографию Петра Наумовича и решил, что буду к нему поступать, хотя ничего про Фоменко на тот момент не знал. С тех пор прошло двенадцать лет, и я понимаю, что оказался прав в своем выборе.

– «Фоменки» – такое понятие существует?

– Я так никогда не говорю. И особо не афиширую, что я ученик Фоменко. Когда нечего предъявить, принимаются говорить, что я вот учился у того-то или там-то, начинают светить своим «племенным клеймом»... Безусловно, что на конец XX века в русском театре школа Фоменко – одна из самых лучших. Это доказывает не только моя судьба, но и судьбы всех остальных режис-



В.Сенин

серов, которые вышли оттуда. Но эта школа невозможна без Е.Каменьковича, без С.Женовача, без А.Сигаловой – отличных педагогов. А Петр Наумович, помимо какого-то огромного опыта режиссерского, педагогического, еще обладает способностью объединять вокруг себя разных людей, дополняющих друг друга, и создавать «пространство» для творчества.

– Как Петру Наумовичу удавалось выпускать такие курсы: что ни актер, что ни режиссер – то личность?

– Он отбирал таких людей. Был очень мощный конкурс, большое количество претендентов. С самого начала были жесткие условия, но от тебя требовалась не дисциплина, а самодисциплина! Не было «муштры», когда ты живешь под чьим-то сильным крылом, подчиняешься, а потом приходится выходить в жизнь, и тут начинаются проблемы. С Петром Наумовичем всегда была свобода: он не правил режиссерские отрывки, не «причесывал» их. Фоменко не разделял акаде-

мию и театр, не играл в игру под названием: «ГИТИС». Он играл всю жизнь в одну игру под названием «театр». Когда ты приходишь к нему на курс, ты попадаешь в театр, со всеми вытекающими обстоятельствами. Фоменко никогда не самоутверждался за счет нас, учеников, не пытался казаться лучше, чем есть. При этом Петр Наумович мог очень жестко, хлестко высказаться, не считаясь с твоим самолюбием, не заботясь о мягкости формулировок. Потому что людей с болезненным самолюбием отсеивали сразу как непригодных. Никто не мог поверить, что Фоменко вообще не участвовал в наших отрывках. Но он поэтом и Фоменко! В театре не будет такой возможности выйти после спектакля и сказать: «Почему вы не хлопаете?! Вы меня не поняли». В театр надо приходиться к людям, чтобы вести диалог с ними, а не со своими концепциями.

– Случается быть недовольным собой?

– Вопрос человеческих сомнений – конечно, они есть у каждого. Существует же «молитва в Гефсиманском саду» или «моление о чаше»: «Да минует меня чаша сия...» Что это, как не сомнения?!

Некоторые люди считают, что раз ты творческий человек, то должен мучиться. А почему?! Иногда кризис затягивается и уже просто превращается в болезнь. Я не люблю длить такое состояние. Потому что жизнь как поезд, она не останавливается – это непрерывный поток. Смысл терять время, чтобы лишний раз «поскулить»? Я стараюсь принимать все, что мне преподносит судьба. Современный человек, к сожалению, приучен к бесконечному наслаждению. А это невозможно! В какой-то момент он перестает чувствовать «аро-

мат жизни». Все, что мы делаем – это ради удовольствия. Но у каждого человека «пространство удовольствия» по объему – разное. Чем оно шире, тем более насыщенную жизнь человек проживает.

– Существуют ли для вас какие-то критерии в искусстве? Например, то, что вы бы никогда не стали делать, и наоборот?

– Так получалось, что все мои спектакли – собственные проекты. Я сам предлагал театрам материал. Только два раза было иначе, т.е. идея пришла не от ме-

нимание... Я столько раз сталкивался, казалось бы, с неразрешимыми проблемами, и вдруг они сами собой, без моего усилия, отступали. От меня требовалось только одно – следовать!

– Как бы вы сформулировали смысл, суть режиссерской профессии?

– Я не считаю, что режиссерами рождаются. Это некий акт твоего выбора. При этом профессия, конечно, накладывает свои отпечатки, в ней есть свои испытания. Всегда надо соблюдать дистанцию и при этом хорошо понимать людей, какие-то жизнен-



«Заповедник». Театр им. Ленсовета. Борис Алиханов – А.Ваха, Татьяна – А.Ковальчук

ня. Такой ситуации, когда бы мне предлагали, а я говорил: «Нет, не буду», – просто не было. Поэтому, наверное, главный мой критерий: как можно меньше принципов и критериев. Это все от слабости, от страха, неуверенности... Хотя, возможно, есть один: все, что я берусь делать, – я довожу до конца. Это правило, которому я следую как в жизни, так и в театре: не прерывать ход движения.

– Даже если во время процесса возникает понимание, что направление движения неверное?

– Да. Потому что это все равно мои мысли, мои чувства, мое по-

ные законы, по которым строятся человеческие отношения как в театре, так и в жизни. Без этого понимания невозможно быть режиссером. Но иногда профессия требует от тебя, чтобы ты «забивал» внутрь себя самую суровую реальность, то, что иногда понимать и принимать не хочется. Возможно, поэтому режиссеры бывают раздражительными, кажутся со стороны дураками, на них обижаются... Иногда это мучительно. Даже не знаю, если бы я знал о муках своей профессии наперед, пошел бы я в нее или нет?! И ведь надо увидеть роль, актера в ней, потом, чтобы они

как-то договорились между собой, и ни на секунду не осудить этот процесс. Ведь актер в этот момент совершенно открытый, он такой, каким его Бог создал. Это трудно: все свое недовольство надо похоронить внутри самого себя.

– Желание создать свой театр не возникает?

– Нет. По-серьезному, думаю, не возникало. Пока нет потребности.

– Петр Фоменко как-то сформулировал, что для него работа на чужбине невозможна – это как «поцелуй через стекло». У вас за границей не одна

Толстого или «Чайку» Чехова – в памяти возникает хорватский текст, а потом только я его перевожу на русский.

– Там иная публика, чем у нас?

– Да, другая. Но они так же смеются, хлопают, плачут. Надо уже очнуться и понять, что нет различий – «мир плоский», как сказал американский журналист Томас Фридман, границы между государствами «размыты».

– А актеры?!

– Актеры такие же люди. Проблема только в том, сможете ли вы понимать другой язык или нет.



«Заповедник». Театр им. Ленсовета. Борис Алиханов – А.Ваха

постановка на сегодняшний день. Что самое трудное, когда ставишь спектакли не на родном языке?

– У меня за границей шесть постановок. Конечно, пока ты не выучишь язык – трудно. Общаться через переводчика – это действительно «как поцелуй через стекло». Мне повезло: первая постановка была на английском языке. Я долго изучал перевод, мне это очень нравилось. Потом у меня был опыт работы на сербско-хорватском языке, и я просто влюбился в этот язык – мне хотелось на нем говорить. До сих пор, когда вспоминаю свои постановки – «Анну Каренину»

– Диапазон материала, с которым вы работали – велик. От Шекспира до Вырыпаева. Поставив более двух десятков спектаклей, сейчас вы можете сказать, что есть авторы, темы, к которым вы тяготеете?

– Чехов. Какие-то нюансы его пьес я понимаю быстрее, чем у Шекспира, например. Потому что между мной и Чеховым нет посредников-переводчиков. Я дважды его делал: в ГИТИСе «Ведьму» по рассказу, в Загребе «Чайку» на хорватском. И даже на другом языке мне было интересно находить новые нюансы.

– Поделитесь своими дальнейшими творческими планами?

– Пока «Заповедник» в Театре имени Ленсовета в Петербурге.

– Для театра выбор вами Довлатова был неожиданным. Как вы пришли к этому материалу?

– Это известное произведение, связанное с Питером, с субкультурой этого города, которой, возможно, уже и не существует. Эта постановка про эпоху, про то, что эпоха иногда короче человеческой жизни.

– Насколько тогда постановка «Заповедника» сегодня актуальна?

– Я не занимаюсь актуальным искусством. Для меня слово «актуальный» в отношении искусства звучит немного смешно и оскорбительно.

– Тогда какой отклик вы хотите вызвать своим спектаклем сегодня?

– Сейчас очень сложное время, чтобы ожидать чего-то... Мы живем в общем ощущении неизвестности, в предчувствии, что вот-вот что-то произойдет. Эпоха, которая буквально «наступает на нас бегом». Мы возвращаемся на старый виток, но возвращаемся туда уже измененными. Поэтому я не знаю, честно говоря, какого отклика я от публики ожидаю, какой он может быть. В этом произведении затронуты вещи, которые снова становятся актуальными. Настолько актуальными, что даже немного страшно о них говорить... В российском современном театре снова возникает политический подтекст, а когда он возникает – это говорит о том, что общество становится менее свободным.

– В одном из своих интервью вы сказали, что ставить спектакли для самого себя вам не интересно. А есть внимание или представление: какой он, ваш зритель?

– Сейчас театр для самого себя стал просто невозможным. Се-

годня нельзя заниматься чистым искусством. Мы так долго не хотели серьезно размышлять, что жизнь сама нас теперь заставляет это делать. Люди настолько забылись, что очнулись уже в какой-то абсурдной ситуации. А в абсурде всегда возникает некий подтекст. И сейчас он звучит гораздо громче. Это нарастающее крещендо пугает. В отличие от лет, когда жил Довлатов, сейчас это не ограничено территорией какого-либо государства. Я не знаю, какую реакцию вызовет этот спектакль. С одной стороны, он смешной, с другой – грустный. Даже если бы я очень захотел повеселить этим материалом, то вряд ли бы смог. «Заповедник» – это история о человеке, который родился и вырос в своей стране, но не смог реализоваться в ней и принял решение об эмиграции. Создавались условия, в которых претворять в жизнь свои замыслы было невозможно. Это актуально и сейчас: в современном российском обществе проблема реализации стоит очень остро. Я не говорю, что совсем невозможно, но потолок очень низкий. Но об этой проблеме никто не хочет размышлять: ни журналистика, ни театр... И, разбирая наши современные реалии, мы не уходим далеко от разговора о «Заповеднике».

– Можно сказать, что ваш диалог со зрителем в «Заповеднике» про это?

– Да. Я пытаюсь говорить об этом.

– Что в современном театре вас живо волнует? Часто ли вы ходите в театр?

– Конечно, мне это интересно. Сейчас в Москве прошел замечательный Чеховский фестиваль.

Но последнее, что меня поразило и тронуло, – это было не в театре, а в кино: фильм Андрея Эшпая по пьесе Набокова «Событие». Его премьера прошла на МКФ, и, я надеюсь, он скоро появится в прокате. Мне нравится этот режиссер, я смотрел его фильм «Многоточие». А «Событие» – это сложная пьеса, она мне очень интересна, я ее хотел делать, но решение, как это поставить, так и не возникло. А тут я посмотрел, и меня фильм просто восхитил: и как зрителя, и как коллегу. Я понимаю, како-

– А музыка, пластика?

Этого пока не умею...

– Но они занимают не последние место в ваших постановках?

Мне кажется – наоборот. Я хожу на спектакли своих коллег и думаю, что в моих спектаклях гораздо меньше музыки.

– Вы как-то сказали, что в движении меньше фальши.

– Это было в 2002 году, после дипломного спектакля «Фро» по Платонову. Мне все время припоминают это интервью. Звучало это так: «Движение более внят-



«Заповедник». Театр им. Ленсовета. Борис Алиханов – А.Ваха, Татьяна – А.Ковальчук

го труда стоило сделать такую сложную вещь.

– В своих постановках вы часто выступаете не только как инсценировщик, режиссер, но и как сценограф.

– Как инсценировщик я выступаю не часто. А как сценограф – да. Мне это интересно. И театр Ленсовета не единственный, который позволяет это делать. Я надеюсь, что театры идут на это не только в целях экономии. Если бы получалось плохо, то я бы не стал этим заниматься. А благодаря этой возможности развиваются еще какие-то способности.

но, чем слово». И это я цитировал своего педагога Аллу Сигалову, которая на одном уроке сформулировала такую мысль: «В движении невозможно соврать». В этом его интерес и одновременно – «неинтересность». Видимо, речь и возникла у человека, когда появилась потребность во лжи. Тогда я экспериментировал, ставил спектакли на грани драматического балета, избегая большого количества слов. Потом мне стала интересна «ложь».

*Катерина Лукина
Санкт-Петербург*

Фото Эдгара Зинатулли

ОРАНЖЕВАЯ COMEDY

Карло Гоцци, записавший народную сказку «Любовь к трем апельсинам» в духе итальянской комедии масок, любил говаривать: «Следует помнить, что если пародия не ударится в преувеличение, она никогда не достигнет положительной цели!». В начале XX века Вс.Мейерхольд вместе с В.Соловьевым и К.Вогаком, переосмыслив сказку Гоцци в духе условного театра, изложил сюжет ее новой вольной сценической обработки в первом номере одноименного журнала. А затем убедил **Сергея Прокофьева** написать на ее основе остросовременную оперу, которая во многом взорвала сценические штампы и каноны. Во время дальнейшей поездки в Америку через всю революционную Россию композитор, прихвативший подаренный Мейерхольдом журнал с пьесой, по заказу театра Чикаго молниеносно создал брызжущую весельем оперную сказку на собственное либретто. «Легко-веселая» опера, как называл ее сам Прокофьев, вышла остроумной и изобретательной, запечатлев в пародийной форме его собственные впечатления о театре предреволюционной России. Смелый эксперимент над жанром, сочетавший острый гротеск и лирику, однако, не привел к его разрушению, а раскрыл новые возможности старой итальянской оперы-буфф. Основное действие «Любови к трем апельсинам» сопровождается и прерывается параллельным: персонажи пролога – чудаки, комики, трагики – непрерывно вмешиваются в события, комментируют их, помогают попавшим в беду геро-



«Любовь к трем апельсинам». Маг Челий – Д.Скориков

ям. Введение этих персонажей связано с театральной природой замысла: характерный для того времени спор о том, каким быть искусству – бездумно веселым, трагическим или лирическим, – ведут и носители основного действия, и комментирующие его «зрители». Ну а сюжет, разворачивающийся вокруг ипохондрического Принца, влюбившегося по заклятию ведьмы Фата Морганы в три апельсина, утверждает, как и положено сказ-

ке, победу добра над злом, любви над колдовством.

Первая постановка «Любови к трем апельсинам» С.Прокофьева прошла с триумфальным успехом под собственным руководством композитора в Чикаго в 1921 году. Но, увы, без Мейерхольда, которого рядом не оказалось. И только в 1926-м опера Прокофьева увидела свет рамп в России – ее поставил в Ленинградском академическом театре оперы и балета уже ученик

Мейерхольда Сергей Радлов; сам композитор, присутствовавший на премьере, признал его постановку лучшей. Затем «Любовь к трем апельсинам» ставилась в Большом (1927, под управлением Н. Голованова), в Ленинградском Малом театре оперы и балета (1964), в петербургском Мариинском (1991, под управлением В.Гергиева) и снова в Большом (1997, режиссер П.Устинов).

За рубежом наиболее известны спектакли Берлинской «Комише опер» (1968, режиссер В.Фельзенштейн), Миланского «Ла Скала» (1974, режиссер Дж.Стрелер) и Мюнхенского оперного театра (1991, режиссер Ю.Любимов). Новую сценическую жизнь опера С.Прокофьева обрела нынче в **Московском театре Геликон-опера**, выбравшем это сочинение для открытия своего юбилейного 20-го сезона. Худрук и главный режиссер театра **Дмитрий Бертман**, определивший жизнерадостный апельсиново-оранжевый фирменным цветом своей кампании (к юбилею даже стены временного помещения на Новом Арбате, где пребывает театр, пока ремонтируют его основное здание на Большой Никитской, выкрашены в оранжевый), имел в виду создать нечто, вселяющее в зрителя «бездну хорошего настроения»: «В период всеобщей грусти и уныния не хочется загружать зрителя концептуальными проблемами... хочется насладиться театром и масками, под которыми легко можно узнать наших современников». И если новатор Прокофьев взорвал своим сочинением устоявшиеся представления о театре и опере начала XX века, то новатор Бертман взорвал устоявшиеся представления о самой опере Прокофьева. Его «Три апельсина» изобилуют



Король Треф – С.Швец

гротескным изображением уже современной нам жизни, а за масками нового спектакля действительно легко узнаются сегодняшние типажи: Принц – депрессивный подросток в полосатых кроссовках, непрерывно «гоняющий» в мелькающие на дисплее компьютерные игры и впавший в «непреодолимое ипохондрическое явление» из-за достатка и безделья; Король Треф – уставший от жизни олигарх, озабоченный лишь тем, как вылечить запущенного сына; Труффальдино – клоун, готовый кувыркатся, вытирать с лица плевки самодурствующе-

го наследника и разыгрывать немислимые представления с привлечением транслирующихся с экранов батальных видеосцен с мордобоем из жизни современных думских политиков, модных дефиле и прочих атрибутов современной жизни; свита, играющая короля, – ломающаяся компания дам и кавалеров в вечерних туалетах, то криво марширующая под звуки известного марша, то корчащаяся на полу в попытках развеселить Принца, то знаменующая победу дружно-ритмичным выжиманием апельсинового сока в финале оперы.



«Любовь к трем апельсинам». Сцена из спектакля

Маг Челий, покровительствующий ипохондрическому наследнику, и противостоящая ему Фата Моргана – тоже вполне реальные персонажи в современных костюмах. Их принадлежность к мистическому обрисована иронически: Маг – иллюзионист в сетчатых очках, дирижирующий благовонными палочками и являющийся из раскладной коробки для цирковых фокусов, а Фата Моргана и покровительствуемые ею лица диспозиции – племянница короля Клариче с Леандром и служанкой Смеральдиной – выделяются на оранжевой палитре спектакля чернильно-фиолетовым пятном и отличаются одинаковыми гламурно-ломающимися манерами. И лишь комментирующие лица – чудачки, трагики и комики, одетые в исторические костюмы всевозможных оперных и балетных персонажей, напоминают о том, что основа этого современного балагана – все-таки ставшая классикой опера; видом своим они словно спорят о том, каким же быть уже современному оперному театру...

Помещено это развеселое действо, разумеется, в современ-

ное сценическое пространство, придуманное постоянными соавторами Бертмана – художниками **Игорем Нежным** и **Татьяной Тулубевой**. Оно условно, многоярусно и изобилует современной техникой. Красивая геометрическая композиция высвечена оранжевым светом **Дамира Исмагилова** и оснащена шестью телевизионными мониторами для трансляции контекста и подтекста представления: изображение компьютерных игр и реклама прописанных Принцу от ипохондрии лекарств на них сменяются парламентскими драками, сводками новостей, путешествиями в иллюзорном пространстве пустыни и абстрактно-оранжевыми ритмами, сопровождающими появление из апельсинов красавиц во второй половине оперы.

Но самая ценная часть постановки, безусловно, музыкальная. Во-первых, контрастно-заводная и ярко-характеристичная музыка Прокофьева в качестве постановки **Владимира Понькина** говорит сама за себя. Оркестр под управлением **Дениса Кирпанова** игра-

ет вполне задорно, хотя и не везде стройно. Артисты Геликона прекрасно сочетают живость и характерность игры с отменным вокалом. Особенно хороши импозантно-уставший **Станислав Швец** в роли Короля Треф, капризный – то апатичный, то стремительный – **Андрей Паламарчук** в роли Принца и чарующая своим обворожительным сопрано обаятельная **Анна Гречишкина** в роли Нинетты.

Резюмируем, памятуя рецептуру Гоцци: пародия Геликона в духе современного шоу «ударилась» в двойное преувеличение, гиперболизируя в гротеске не только оперу Прокофьева, но и современные нравы. Удалось ли при этом постановщикам достичь пресловутой «положительной цели» и развеселить зрителей, как они того хотели, – судить самим зрителям. Находились и те, кто уходил с середины этого шоу, не выдержав превращения классики. Оставшиеся до конца, хотя и не были замечены в бурных проявлениях веселья в процессе представления, дружно приветствовали артистов и постановщиков на поклонах. Ну а весьма сомнительная в эстетике юмора в духе Comedy Club TNT (телеканала, который, кстати, является генеральным спонсором спектакля), отличающая режиссуру «Апельсинов» и последние комедийные постановки Геликона, становится, похоже, фирменным стилем театра. То, что она ведет оперу в массы, – это факт, но остается открытым вопрос: нуждается ли сама опера в слиянии с подобными шоу...

Евгения Артемова

Фото Олега Начинкина

ПОТЕРПЕВШИЕ ПРЕТЕНЗИЙ НЕ ИМЕЮТ

Чуть ли не первым в столице **Театр Российской Армии** поставил реально современную пьесу, при всех своих несовершенствах отразившую спектр противоречивых проблем нынешней жизни, что само по себе вызывает уважение.

Принято считать, что театральные писатели делятся на драматургов «от литературы» и «от театра». Но пока те и другие молчат, растерянно взирая на происходящее вокруг, подмостки освоило бодрое племя драматургов от журналистики. Они куда более мобильны, восприимчивы к новым типажам и конфликтам. А еще у них завидное чутье на репризу, умение в эффектной формуле выразить как сложности и парадоксы жизни, так и иронию по отношению к ним.

Это свойственно и пришедшему в драматургию из журналистики **Юрию Полякову**, чьи сценические опыты зачастую остроумны, жанрово сложны и многообразны. Его сценарии и пьесы всегда оказываются где-то между трагедией и мелодрамой. Так драматург откликается на интересы телезрителей, принимая как объективную данность, что в театральном зале все чаще преобладают люди, «оторвавшиеся от телеэкрана», где давно возобладали эстетика сериалов с их специфической сюжетикой и социально-культурными нормами. При этом Поляков всегда остается актуальным, активно осваивая сюжеты дня нынешнего.

Но журналистская зоркость на визну не мешает ему чувствовать ту грань, за которой собы-



тия нынешнего дня мифологизируются. К этому трудно относиться без иронии, а потому драматург всегда смешивает в своих пьесах миф и анекдот, мелодраму и репризу, при этом неизменно внимательно прописывая психологические портреты феноменальных типажей, рожденных новыми обстоятельствами.

Мелодрама **«Одноклассники»**, поставленная режиссером **Борисом Морозовым** на Малой сцене Театра Российской Армии, – новый интересный опыт в этом направлении.

Название покажется заманчивым прежде всего новой генерации «сетевых» людей, у кого понятие «одноклассники» ассоциируется с названием популярного сайта. Но этот манок не срывает: герои пьесы – люди сорокалетние, их сетевой опыт значения не имеет. И собрались они на юбилей одноклассника, вернувшегося два десятка лет назад полным инвалидом из Афганистана.

Обязательная аналогия с В.С. Розовым ближе, но тоже не существенна. Персонажи встречаются не в ностальгическом пространстве школы, а в доме юбиляра-инвалида. Да и сами школьные воспоминания по сути здесь ритуальны.

Виновник торжества живым укором безмолвно присутствует при далеко не всегда искреннем общении зрелых людей, чьи жизненные дороги, по всему судя, почти не пересекались.

Драматург выстраивает яркую галерею типажей, застигнутых врасплох «суровостью времен». Каждому из них дана своя исповедь: священнику и олигарху, по эту-бомжу и королеве красоты, тоскующему эмигранту и школьной учительнице...

Обязательный в подобных сюжетах «опасный поворот» тоже сознательно проиронизирован. Память про школьные влюбленности, давние грехи и даже тайна отцовства для участников любовного треугольника – все не



без лукавства так перемешано, что сами герои чувствуют театральность происходящего и не без язвительности остряют по этому поводу.

Режиссер умело удерживает действие на грани трагикомедии и мелодрамы, сохраняя правду внутренних чувств, что в подобных сюжетах труднее всего. Но постановщика спасает вера в предлагаемые обстоятельства — еще один обязательный закон творчества.

В унисон с режиссером творят художник и композитор. Признанный мэтр сценографии **Иосиф Сумбаташвили** насыщает жилое пространство драматической энергией. А композитор **Рубен Затибян** сочиняет для спектакля несколько проникновенных лирических тем, близких по стилю авторской песне.

Сорокалетие, кстати, как повод для юбилея, дата весьма уязвимая. По принятому суевию мужчины не должны свое сорокалетие праздновать: для них это что-то вроде «пятницы 13-го», день этот еще называют «сумерками судьбы».

«Афганца» Ивана «сумерки судьбы» настигли в уже удаляющемся прошлом. Двадцать лет он существует как физическое тело — без движений, без эмоций, вне

времени и самой жизни. Артист **Вадим Пожарский** до финала сохраняет это острейшее состояние «глубокого нейтралитета» человека, который остается невольным средоточием неизбывной трагедии.

Мама его, Евгения Петровна, несет чисто русское смирение, способность существовать в крайне тяжелых обстоятельствах, не теряя достоинства и душевного покоя. Для героини **Елены Анисимовой** главное — созидательное начало души, закаленной тягчайшими испытаниями.

Люди вокруг, движимые «здоровым эгоизмом», озабочены своими неприятностями. Режиссерская и актерская зоркость многое делают узнаваемым и увлекательным.

Забавны наивные потуги забомжевавшего поэта Федора (**Игорь Марченко**), подобно Актеру из пьесы «На дне», возродить в себе творца. Эти порывы постоянно окрашены у него в лирико-эксцентричные тона. Вызывают умиление ностальгические придыхания явившегося из далекой Австралии якобы успешного эмигранта Бориса

(**Константин Денискин**). Весьма эффектна в своей постоянной самоподаче бывшая королева красоты Анна, в исполнении **Ксении Хаировой** дама цепкая, бывалая, знающая свою силу, всегда готовая яркой репризой парировать любые нападки.

Благородный и деликатный священнослужитель Михаил **Николая Лазарева** несет свою интонацию неназойливого внимания, умеет нейтрализовать чужую агрессию, но его склонность к компромиссам тоже очевидна.

Ярчайшей фигурой становится здесь типичный олигарх Виктор, в характере которого артист **Николай Козак** открывает многообразные противоречия: цинизм и темперамент, мужскую притягательность и готовность к драке, неумелую нежность и неожиданную беззащитность.

В центре лирико-драматической коллизии (тайна отцовства!), относящей зрительскую память к самым умопомрачительным телесериалам, оказывается школьная учительница Светлана, озабоченная судьбой отбившейся от рук дочери. **Наталья Лоскутова** смело играет существо, явно трагичное цинизмом, но не теряющее обаяния, психологической устойчивости, а значит и здравомыслия. Чтобы узнать, когда Светлана в конце концов объявит отцом своей дочери, стоит досидеть до финала.

Однако интерес к происходящему оправдан не только крутой



мелодрамой, но и очевидным удовольствием, какое получают артисты от подробно проработанных режиссером ролей. Порой они играют с явным перебором эмоций, но тут действительно есть что играть: каждому

персонажу дана увлекательная предыстория и занятая перспектива.

Зрители, в свою очередь, ценят мелодраматические эффекты, это льстит их самолюбию. И даже если признать, что сюжет-

ные приемы пьесы не слишком изящны, все же очевидно, что «потерпевшие» претензий не имеют.

Александр Иняхин

Фото Михаила Гутермана

ЮБИЛЕЙ

8 декабря празднует свой юбилей замечательная артистка, актриса **Театра сатиры Зоя Николаевна Зелинская**, вся творческая жизнь которой связана с этим театром. После окончания ГИТИСа им.А.В.Луначарского молодая талантливая актриса очень быстро стала одной из ведущих артисток труппы прославленного коллектива. От режиссеров театра она получала роли, которые требуют тонкой психологической разработки, острых характеров и лирической наполненности.

Зюю Зелинскую сразу отметили и оценили зрители – яркая, красивая, брызжущая юмором и тонкой иронией, эта актриса мгновенно стала любимицей не только Валентина Николаевича Плучека и труппы, но и многочисленных зрителей. Особой удачей молодой актрисы стала роль Дочери судьи в спектакле «Дамоклов меч» Н.Хикмета. Эта работа получила большую прессу, и Зелинская была приглашена в Софийский театр «Народная сцена», где с большим успехом сыграла ту же роль в сценической версии Болгарского театра.

Высочайшее мастерство актрисы проявилось в спектакле «Самоубийца» Николая Эрдмана (постановка В.Плучека), где она сыграла роль Маргариты Ивановны Пересветовой. Прелестная, женственная, красивая, эта женщина произносила текст, с одной стороны, отстраненно, с другой же – как будто вживаясь в него, отчего становилось смешно до слез, но и немного грустно. А с каким обаянием, с каким шармом и комедийным блеском сыграла Зоя Зелинская леди Макби в «Идеальном муже» О.Уайльда!.. А какой очаровательной и зловещей, какой многообразной была она в роли миссис Пичем в «Трехгрошовой опере» (постановка В.Плучека)!..

О многих ролях Зои Зелинской можно вспоминать, заново переживая все то, чем щедро наделяла актриса своих героинь, но нельзя забыть и пани Терезу из телевизионной передачи «Кабачок 13 стульев». На протяжении долгих лет люди буквально прилипали к экранам телевизоров, когда шел «Кабачок» – его героев числили своими добрыми знакомыми, радовались и печалились вместе с ними. С 1965 года Зоя Зелинская вообще очень активно работает на телевидении, снимаясь в телевизионных проектах и сериалах. Зрители мгновенно узнают любимую актрису – несмотря на возраст, она осталась такой же красивой, броской, привлекающей редкими по красоте голосовыми модуляциями.

Народная артистка России Зоя Зелинская много времени отдает общественной работе в ассоциации «Равенство и мир», в Совете движения «Старшее поколение» при администрации Президента России, общественной организации «Женщины Пресни». В общественной деятельности проявляет твердый характер актрисы, ее настойчивость в решении вопросов обеспечения детей-инвалидов, проблем семьи и школы, здоровья женщин и детей. Зоя Николаевна Зелинская поистине может служить примером молодым актрисам и актерам театра своим бескорыстным служением людям, сострадательным отношением к нуждам ветеранов.

Она участвует во всех благотворительных акциях Театра сатиры, особенно в театральных концертах в детских домах и интернатах. А еще – с большой готовностью она принимает участие в телевизионных программах, посвященных ее партнерам, тем, с кем прошли годы и десятилетия на прославленной сцене Театра сатиры. И говорит она о них эмоционально, трепетно, с подлинной любовью...

Хочется пожелать Зое Николаевне Зелинской жить на сцене как можно дольше, дарить нам свою красоту, свою женственность, свой талант еще много лет!

Наталья Старосельская



ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ

В названии пьесы – «Я – чайка» – вся соль этого нового проекта, посвященного 150-летию А. П. Чехова и созданного **Театром п/р А. Джигарханяна** при участии **Международной конфедерации театральных союзов, Министрства культуры Армении и Российской Федерации**, а также **Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ**. Поскольку фразу «Я – чайка», принадлежавшую по праву Нине Заречной, здесь присвоила себе Аркадина, ставшая главной героиней этого сюжета и формирующая его от своего

имени. Да, мы знали до этого Нину как основную и любимую героиню «Чайки», обладательницу легендарного монолога «Люди, львы, орлы и куропатки...» – который теперь захватила Аркадина, став протагонистом и идеологом всей пьесы.

Пьеса же, как кафтан, распорота, перекроена и вновь сшита – но уже именно на Ирину Николаевну, которая осталась в ней главной и единственной героиней в исполнении **Ольги Кузиной**. Автором же инсценировки явился сам постановщик – **Акоп Казанчян**. А действие происходит через те самые «двести тысяч лет», о которых грезил в сво-

ей скандальной пьесе Треплев. И «мировая душа» переселилась в Аркадину.

Она оказалась, как и положено, совершенно одна (присутствие рядом тени Тригорина не нарушает ее одиночества) в пустом безжизненном пространстве, наполненном лишь холодным космическим гулом. Рядом с ней – только воспоминания и ее собственная трактовка сюжета, в котором она когда-то жила и играла по воле Антона Павловича Чехова. Что еще в ее inferнальном мире? Могилы. Ведь все партнеры по пьесе «Чайка» давно уже умерли. Но душе Аркадиной все нету покоя. И она, как призрак, бродит и бродит у этих могил, ища в прошлом доказательств своей гениальности и своей правоты.

На могиле сына она вновь сводит с ним счеты, доказывая его писательскую несостоятельность, рвет и швыряет на могильный крест страницы его сочинений. Однако неустанно и жадно декламирует монолог Нины, заявляя: «Нет, чайка – это я! И общая мировая душа – это тоже я!». И оправдывается: «Да, я ревновала, потому что играла в той пьесе не я, а Заречная. И надо было хвалить меня – а вы все хвалили других!». В доказательство своего таланта играет для всех умерших то Маргариту Готье в «Даме с камелиями», то тексты из Мопассана, те, что вставлены в пьесу самим Чеховым. Но именно монолог Нины все не дает ей покоя, она вновь и вновь вчитывается в него на все лады: «Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте... Во мне и душа Александра Велико-





го, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивявки!..» Ее ярость и желчь, неистовство и горечь призваны заставить нас поверить в ее избранность космосом. И Ольга Кузина, наполняя свою героиню страстными посланиями, делает для этого все возможное. Разве может быть что-либо важнее для матери, чем вечный разговор с ушедшим сыном? Тот вечный спор, в котором она и сводит счеты, и обличает, и раскаивается, и просит прощенья, и плачет. Любая мать в зале поймет. А уж когда на экране идут синхронные кадры из детства этого сына, мальчика в матроске, то вечная тема «отцов и де-

тей» напрямую проецируется в космос.

Насчет вечности и космоса, впрочем, здесь все на своем месте.

«Вот могила Дорна, вот Сорин, вот лежит Заречная, вот Маша», – показывает нам Аркадина. На экране же движется тем временем целый мир старинной русской жизни в исторических фотографиях, принадлежащих уже вечности. «Хорошо с вами, друзья, – но сидеть у себя в номере и учить роль – куда лучше!» – вновь обращается к могилам обидчиков Ирина Николаевна. Ее неутоленное тщеславие и жажда запечатлеться в истории могли бы облететь и в наш современный слоган «все умрут, а я останусь».

Итак, она присвоила себе одну всю пьесу, поделив текст на собственные смысловые репризы, доказывающие ее исключительность – эта неутомимая, неутоленная, жаждущая могущества личность. И ей, конечно, непросто, поскольку именно она, Ирина Николаевна, в одиночку путешествует по сюжету, вспарывая его и моделируя в нем свое лидерство. Непросто и нам, ведь нам предложено реабилитировать Аркадину – личность, в сомнительности моральных качеств которой принято было не сомневаться.

Ольга Игнатьюк

Фото Вардана Мелконяна



ПОЛЬСКАЯ ПОВЕСТЬ О СИБИРИ

Театр из польского города **Легницы** показал спектакль «**Повесть сибирская**» в девяти российских городах.

Действие происходит на вымышленной станции Хандра-Улынская параллельно в 2009 и 1849 годах. Польские туристы прибыли на станцию, чтобы найти могилы своих предков. Туристов дурачат и морочат аферисты, одетые литературными персонажами. Это русские, какими их представляют поляки, они мало похожи на реальных людей. Публика сразу понимает, что это маскарад: граф Шереметьев (sic!) – женщина, переодетая мужчиной, Маргарита – никакая не булгаковская ведьма, а простушка-хохотушка, Бегемот – девушка в ушанке.

Не дожидаясь разоблачения аферистов в финале, можно узнать из буклета, что Бегемота изображает актриса ишимского кукольного театра Света, что «граф Шереметьев» преподавал английский в новосибирском университете, ну а с Маргаритой особая история: литературовед, специалист по русскому постмодернизму, докторскую диссертацию написала о прозе Пелевина, и будто бы в прошлом она была «секретарем райкома Комсомолла – Василием Цуруком» (сохранена орфография оригинала).

В гастрольном маршруте театра были и Ишим, и Новосибирск. Думается, авторы спектакля упомянули эти топонимы для радости местного зрителя.

Очевидная мистификация в современной линии повести перекликается с вымыслом в исторической части, где действуют



те самые предки туристов, польский ссыльный Мигурски, доброволец восстания 1830 года, и обрусевший поляк на царской службе Колпаковски, комендант Хандры-Улынска.

Вымысел помогает приблизиться к правде. Не к документу, но к жизни, какая она есть. Авторы спектакля смеются над предрассудками и пафосом, рассказывают историю с любовью к человеку, такому несовершенному и слабому. Они знают, что человек мало похож на героя. Но он способен стать героем, причем не обязательно желая того.

В буклете объясняется, что в польском общественном созна-

нии победило представление о мученичестве ссыльных в Сибири, однако жизнь сложнее и противоречивее легенд, и ссыльные не только страдали, они занимались бизнесом, проводили научные исследования, организовывали театры и школы, оказывали медицинскую помощь. Да и людьми они были разными, далеко не все – идейными патриотами.

«В Польше сейчас идет общественная дискуссия, которая, возможно, приведет к переоценке польской истории, – сказал драматург **Кшиштоф Копка** на пресс-конференции в Тюмени перед первым гастрольным





спектаклем. — Надо, наверное, воспринимать мой текст как голос в этой дискуссии. Надо перестать думать, что Польша и поляки были жертвами истории, жертвами злых соседей и так далее».

Драматург придумал следующую ситуацию: ссыльные не помышляют о заговоре или бунте всерьез, хотя собираются на тайные встречи, чтобы послушать, например, стихи на родном языке и посудачить; однако коменданту Колпаковски требуется громкая акция, чтобы вернуться в Петербург, и он организует заговор, обрекая земляков на гибель.

К сожалению, в спектакле слабо отразилась историческая часть. Публика вряд ли поняла грустные шутки драматурга, иронию судьбы ссыльного Мигурски, сюжет с сапогами студента Бенедиктиновича (отец студента погиб в восстании, его считают ге-

роем, однако с его гибелью связана тайна, постыдная и трагичная). Влиял языковой барьер: актеры, игравшие ссыльных, говорили по-польски. Кроме того, режиссер не слишком удачно выстроил историческую часть. Недостатки легко простить ради актерского мастерства (язык не мешал понять, насколько хороши актеры легницкого театра!) и смелости проекта. Впервые в истории польского театра случились такие большие гастроли. Поездка дли-

лась 23 дня. Спонсировало поездку Министерство культуры и национального наследия Польши. В России поддержку оказали театральный критик и переводчик **Ирина Мягкова**, теат-

ральный критик, арт-директор Центра им. Вс.Мейерхольда **Павел Руднев**, директор Тюменского театра драмы **Владимир Коревицкий**, главный режиссер новосибирского театра «Старый дом» **Линас Зайкаускас**.

«Мы приехали для диалога, — заявил режиссер **Яцек Гломб**. — Наш театр славен тем, что производит спектакли о межнациональных отношениях, например, польско-украинских, польско-чешских. То есть, это наш театральный почерк. Мы живем в Легнице, а это многонациональный город. Мы ищем для наших проектов разные сюжеты, и история, которую предложил Копка, оказалась очень интересной. В пьесе диалоги на русском, и, конечно, невозможно было не привезти спектакль по такой пьесе в Россию. Мы с вами мало разговариваем. Многие недоразумения, предубеждения возникают из-за того, что мы мало разговариваем».

Елизавета Ганопольская
Тюмень



СВЯТАЯ ГРЯЗЬ – СВОЯ И ЧУЖАЯ

Сегодня мы отвыкли от социального театра, по-прежнему популярного, например, в Германии. «Повесть сибирская» – безусловно, прежде всего социальный театр, акция, направленная – через театр – на активизацию диалога между русскими и поляками. Современные спектакли, в которых иронически пересмыслились отношения бывших «братьев», до этого Москва увидела за последнее время, по крайней мере, дважды: литовский «Мадагаскар» в рамках гастролей театра Туминаса и «Горячие эстонские парни» во внеконкурсной программе «Золотой Маски». И в том и в другом спектакле главной все же была национальная саморефлексия, достаточно беспощадная. Образ русского в «Мадагаскаре» существовал абстрактно, как исходное предлагаемое обстоятельство, в «ГЭПе» русские были выведены на сцену, но как образы чисто сатирические, почти карикатурные, русские резко противопоставлялись эстонцам-патриотам, которые пытались договориться с ними, но это было в принципе невозможно. В «Повести сибирской» поляки не только иронизируют в свой собственный адрес, не только пытаются осмыслить корни исторического непонимания между нашими народами на примере конкретных ситуаций и персонажей, но и не боятся оскорбить национальные чувства «принимающей» стороны – злая ирония направлена и в адрес поляков, абсолютно не понимающих реалий сибирской жизни, и в адрес русских, в повседневной жизни и в характере которых за 160 лет мало что изменилось: та же непролазная грязь, беспро-

будное, но лихое пьянство, необоснованное презрение к другому народу. Не изменилось и желание нажиться на более цивилизованном и униженном чужеземце, и неосознанное восхищение его инакостью, и стремление сблизиться, пусть подчинив силой или обманом.

Впору было бы русским зрителям обидеться и высказать все по полной программе на обсуждении. Кто-то в зале и обиделся, однако скандала, да и дискуссии не получилось – по разным причинам, в том числе и потому, что большую и наиболее активную часть зрителей составляла в Москве польская диаспора. Не возникло и разговора о том, как, собственно, поставлен спектакль. И напрасно.

Главный образ «Повести» – земля, которая воспринимается как грязь, но и как земля, понятие для всякого народа святое, – чужая для поляков – и для тех, кто в нее лег, и для тех, кто приехал искать могилы предков, родная для русских. Пол между двумя зрительскими амфитеатрами, обращенными друг к другу, и засыпан самым настоящим свежим черноземом. На него брошены доски. В центре они сложены наподобие колодезного сруба. Это место основного действия, отдыха и общения, к нему современные туристы-поляки пробираются по доскам, перенося их по ходу движения и мостя грязь. Точно так же передвигаются и поляки в 1849 году. Русские грязь не боятся. Первый из них – колоритный красавец, бродяга и алкоголик Женька – вываливается на сцену с песней



Гребенщикова: «Мама, я не могу больше пить», – чем вызывает взрыв хохота в зале. (Кстати, музыкальный ряд вообще выразителен и важен в понимании происходящего: когда туристы находят могилы, мошенник, называющий себя графом Шереметьевым, запевает под гитару из Высоцкого: «На братских могилах не ставят крестов»; когда пьяный Колпаковский, командант поселка, где живут ссыльные, остервенело заставляет интеллигентных «чистоплюев» танцевать мазурку в грязи, звучит за пределами страшная в своей какой-то сдвинутой, подавленной бравурности музыка...) Интересно наблюдать за изменением отношения к земле-грязи современных поляков на протяжении действия – от физиологической брезгливости до принятия: в эволюции этой отражается изменение их отношений с русскими, причем обоюдное. Конечно, драматург и режиссер понятия не имеют о том, каковы на самом деле русские бомжи и аферисты. Можно было бы задаться вопросом, почему именно они выбраны представлять от «наших», но ведь это не просто мошенники, а в боль-

шинстве своем в прошлом люди интеллигентных профессий, выброшенные на улицу рынком, но оставшиеся укорененными в культуре (другое дело, как эту культуру они трансформируют в новом виде деятельности). Можно предположить, что и образы культуры, по большому счету уже ставшие мифами в современной России, представляют собой поляки так же искаженными, как и интеллигенты, вынужденные заниматься не своим делом и ставшие на путь преступной авантюры. Но мало того – для авторов это прежде всего игровые фигуры. Перед нами постмодернистская игра. Ее часть – и великолепно придуманный буклет, содержащий не просто пояснения, а множество остроумных подсказок и новых загадок. Можно сказать, что персонажи-русские в пьесе и спектакле вообще принципиально не имеют отношения к реальности. Тем и интересны – слишком брутальные, нелепы, но при этом романтизированы, – что рассказывают нам не о нас, а о поляках, так их (нас) представивших (и вполне возможно, не представляющих, а именно представивших). Впрочем, степень иронии в спектакле все время колеблется, оставляя зазор для сомнения: так ли они серьезны или лукавят и в какой степени? При минималистском оформлении сюжет розыгрыша поляков русскими построен с немислимым размахом: даже шаманка оживляет мертвых, даже военный вертолет кружит над тайгой, чтобы уверить несчастных во вмешательстве всесильного ФСБ в их судьбу). Это абсолютный бред, но бред хулигански веселый. В ходе розыгрыша возникают интернациональные любовные пары, склонность которых друг к другу не исчезает,

когда мошенники открываются: их попытка нажиться на поляках сорвалась, те оказались небогаты. Однако пережитая совместно ситуация опасности, пусть мнимой, и взаимоподдержки (по сути истинной) сблизила мистификаторов и жертв, их финальная пьянка-братание не выглядит натяжкой, напротив, вызывает радостную, теплую ответную волну в зале.

Другое дело, исторический сюжет. Страшны сцены, когда ссыльные поляки устремляются за провокатором Колпаковски на восстание, которое невозможно в этом медвежьем углу по определению (против кого восставать здесь? Разве что против Колпаковски, который ведет их – ведет во тьму); когда понявшие, что случилось, поляки готовятся к смерти. Никогда эта грязь, которая упокоит их прах, не станет для них землей. Хотя и тут не все просто: отважно месит грязь босыми ногами ссыльный студент Бенедиктинович, мечтающий стать сибирским Кожаным Чулком. Отчасти, наверное, потому что бережет свои красивые новые сапоги, которые носит в сумке. И только перед смертью пытается их надеть – вот только ноги распухли, и сапоги натягиваются лишь на носок. А может быть, он просто не хочет, чтобы его сапоги достались русским мародерам? А может быть, есть и еще какой-то смысл в этом

движении? Перевода не хватило, но сыграна сцена была так просто и так скорбно, как будто умерший некогда герой (поневоле) действительно обратился, без боли уже и без осуждения, не к собратьям, а к сегодня живущим – и к своим соотечественникам, и к нам, потомкам своих палачей. И еще один персонаж проходит по грязи через века – Черная Вдова, героиня польской легенды, лицо которой закрыто вуалью, а подол изысканного платья метет землю, призрак, символ неумирающей любви. Какие-то сцены спектакля построены с самодеятельным простодушием, но постепенно понимаешь, что это прием. Существование артистов строится на контрасте: естественное, не-театральное, жизненное – поляков туристов и сибирских аборигенов; несколько пафосное – поляков ссыльных, понятно, они – уже тоже легенда, как и Черная Вдова; фальшиво театральное – аферистов. И лишь в ключевых сценах всех исполнителей (и персонажей) объединяет общая искренность интонации и высокое чувство найденной правды. Все-таки дискуссия по поводу «Повести сибирской» состоялась – хотя бы потому, что про спектакль в Москве до сих пор продолжают говорить.

Александра Лаврова

*Фото предоставлены
Центром им. Вс.Мейерхольда*



ДЕТСКАЯ РАДОСТЬ – ЭТО АБСОЛЮТНАЯ ЦЕННОСТЬ

Когда на сцену выходит актер **Национального молодежного театра Республики Башкортостан им. Мустая Карима**, заслуженный артист Республики Башкортостан **Линар АХМЕТВАЛИЕВ**, наблюдая за его игрой из глубины темного зрительного зала, улыбаясь, каждый раз невольно вспоминаешь известные слова Владимира Ивановича Немировича-Данченко: «Вышел актер на сцену, постелил коврик – вот тебе и театр». Без грима, без париков, без декораций... Есть только беспокойное сердце и живой ум артиста, его глубокое понимание и чувство сценической правды, и мы уже видим, как зритель радуется и сопереживает тончайшим проявлениям «жизни человеческого духа». Талант это? Или мастерство? Наверное, и то и другое – талант, помноженный на многолетний труд. Сам же артист говорит: «Все это должно быть в крови. А как иначе?..».

Он работает в Молодежном театре со дня его основания. Судьба артиста и театра сложилась так, что именно спектаклем в постановке Линара Ахметвалиева по пьесе Г.Высоцкого и О.Колчинской «**Кто украл трамвай?**» в 1989 году был впервые открыт занавес Молодежного, тогда еще Театра юного зрителя. Чуть позже он вернулся к избранной профессии артиста, став режиссером своих ролей, но остался верным Молодежному театру настолько, что вплоть до сегодняшнего дня, не изменяя, преданно служит ему. Неслучайно в год **20-летия** театра Линар



Первый Министр. «Голый Король» . Фото Дмитрия Айчувакова

Ахметвалиев отмечает свой **50-летний** юбилей.

Учился Линар Ахметвалиев у замечательного педагога Лека Валиева, у него унаследовал спокойное отношение к профессии, когда творчество становится образом жизни, когда человек постоянно думает об искусстве. Отсюда ему присуща наблюдательность. Он внимательно, философски всматривается в окружающий мир, вслушивается в разговоры прохожих, ему интересны люди и их взаимоотношения, ему любопытен человек как таковой. И из этих повседневных созерцаний у Линара Ахметвалиева складывается свое отношение к миру, свое мнение, особое чувство, которое он и передает со сцены нам, зрителям, иногда пронизанное горечью и болью, иногда радостью, порой иронией и сарказмом, но всегда живое – нервное и беспокойное. Со сцены он всегда говорит то, что его искренне волнует. А на это способен только свободный человек, каким он и является в

отличие от некоторых своих героев, например таких, как **Первый Министр** из спектакля «**Голый Король**» Е.Шварца (режиссер – лауреат Государственной республиканской молодежной премии им. Ш.Бабича М. Кульбаев). Изображая чиновника остросатирически, Линар Ахметвалиев играет человека до боли несвободного. Как жалко становится его, когда, облокотившись на тонкую трость, этот непоколебимый министр в черном костюме и в блестящих туфлях с авансцены тихо открывается нам в том, что за столько лет службы отвык говорить правду. «Не могу-у», – хрипом прорывается изнутри. В этой пьесе, где у отрицательных персонажей – королей, министров, придворных дам – нет имен, а значит, и судеб, в исповеди Линара Ахметвалиева вырисовывается горькая и трогательная судьба Человека. Так, играя рельефно, актер изредка дает полутона, что создает большую эмоциональный эффект.



Илья (в центре). «Ночевала тучка золотая»

По такому же контрастному принципу Л.Ахметвалиев строит роль **Ильи** в спектакле «**Ночевала тучка золотая**» по повести А.Приставкина (режиссер М.Кульбаев). В отличие от Первого Министра, одетого «с иголочки», появление нищего Ильи первоначально вызывает чувство брезгливости: нечистая майка, поверх которой несладко висит старый, поношенный пиджак, серые брюки, сапоги на босу ногу, длинный шарф вокруг голой шеи и кепка на сальной голове. Глаза уставшие, а в уголках губ ехидная насмешка, от которой становится печально и тоскливо. Ведь его таким сделала система, в которой ему приходится не жить, а выживать. И когда он спаивает голодных мальчишек и тайком убегает, унося с собой с большим трудом доставленные ими вещи, то понимаешь, что это – борьба за жизнь в нечеловеческих обстоятельствах. Но Л.Ахметвалиев снова играет на полутонах.

Подойдя к зрителям вплотную, в двух словах Илья расскажет свою историю: родители, отправленные в ссылку, умерли, не выдержав жестоких условий Сибири, и ему пришлось с ма-

лых лет постигать азы воровства и уголовщины. Тут же в долю секунды перед мысленным взором проходит вся жизнь этой несчастной семьи... «Жизнь течет очень медленно, но на сцене с восемью сорока до одиннадцати надо показать ее всю», – когда-то писал Тенесси Уильямс... И тогда понятно, почему сейчас с одиннадцатилетними беспризорниками Илья разговаривает как со своими сверстниками, по-мужски. Потому что в свое время он тоже был беспризорником.

...Вот в устах обезумевшего от потери брата Кольки – А.Ганичева прозвучало стихотворение М.Лермонтова «Ночевала тучка золотая». Поезд уходит, и есть только один путь к спасению – уехать. Илья кричит Кольке: «Поехали!!!» – но тот только смотрит сквозь него куда-то в небытие и мотает головой. И тогда Илья, впервые в жизни почувствовав жалость к ребенку, оставляет ему свою кепку и прыгает в вагон. Пусть на мгновение, но человеческое все же просыпается в нем. Так же, как когда из встречного остановившегося поезда чеченские дети на своем языке просят пить,

а военные быстро, чтобы никто не заметил, пытаются закрыть дверь «собачника», Илья, балагурия, легко, одним махом передает в руки «чечмекам» чайник с водой. Достаточно одного жеста, одного взгляда артиста, и раскрывается совсем другая сторона этого, казалось бы, темного человека.

По-своему Линар Ахметвалиев трактовал образ **городничего** в спектакле «**Играем комедию «Ревизор» Н.Гоголя**» в постановке Искандера Сакаева в 1998 году. Его Городничий, уставший в одиночку бороться со сложившейся во всей России системой взяточничества, сам написал письмо о том, что в город приезжает ревизор, хватает первого попавшегося, в данном случае Хлестакова и... В итоге он понимает, что исправить это устройство невозможно. Отсюда горькая и язвительная реплика в зал: «Над кем смеетесь...». Многие зрители, особенно любители и исследователи театра от Л.Ахметвалиева всегда ждут «больших» ролей, философских и глубокомысленных, которых в его творческой биографии, к слову сказать, было немало – это **Тригорин** из «**Чайки**» А.Чехова, упомянутый выше **городничий**, **Адам** из «**Разбитого кувшина**» Г.Клейста, **Лауренсио** из «**Дурочки**» Лопе де Веги, **Пьер Декан** из «**Любовью не шутят**» А.Мюссе, **Пугачев** из «**Салавата**» М.Карима... Кто-то видит его героем вестернов. А он любит простые истории, незатейливые ситуации, из которых складывается наша довольно-таки непростая жизнь. Так же, как в театре, он и в жизни остается верным полутонам, избегая громких умозаключений и психологических надрывов. Зачем задавать во-

просы, ответы на которые дает сама природа? Воспринимать мир таким, каким мы привыкли видеть его в детстве – ярким, красочным, веселым, открытым, несмотря ни на что. И попробовать выразить этот мир в творчестве, через себя показать его людям, забывшим улыбаться. Ведь «детская радость – это абсолютная ценность, – как то сказал Линар Ахметвалиев. – И я счастлив, что имею возможность выходить на эти несколько сантиметров выше от земли – сцену, а сцена – это ладонь души актера, чтоб доставить маленькому зрителю радость».

Именно поэтому Л.Ахметвалиев с удовольствием, даже с упоением играет в детских спектаклях. Его **Ленивый Леня** из «**Таинственного Гиппопотама**», **Петух** из «**Здравствуйте, я ваша Мотя**», **Медведь** из недавно поставленного спектакля «**Про Иванушку-дурачка**» М.Бартенева (реж. Ольга Мусина) и множество других героев заставляют смеяться не только детей, но и взрослых. Чего только стоит его **Зяц**, в частности, философский монолог о прелестях заячьего хвоста из спектакля «**Страсти по Насте**» М.Бартенева и А.Усачева, ставший легендой как Молодежного театра, так и российских фестивалей, в которых посчастливилось участвовать.

Как известно, признанный актер всегда с неохотой соглашается на эпизодические роли или вовсе отказывается от них, но не Л.Ахметвалиев, любящий эти маленькие роли за то, что в них очень часто заключается самое главное, о чем пишет драматург. Как, например, роль **Прохожего** из спектакля по пьесе М.Рощина «**Валентин и Валентина**». Он появля-

ется только в конце, но в его монологе о том, что любовь – это «когда ждут без конца: и час, и год, и больше, потому что знают и верят, что человек все равно придет», – дает ответы на все вопросы, которые ставятся на протяжении всего спектакля. И снова в этом кратком, но емком монологе высвечивается интересная судьба одинокого, но счастливого человека, на долю которого выпало однажды любить.

А в спектакле по известной комедии Дж.Скарначчи и Р.Тарабузи «**Моя профессия – синьор из общества**» Л.Ахметвалиев играет **Старика**, впавшего в детство. На сцене итальянские страсти, интриги, убийства, а он сидит себе тихо в инвалидном кресле и спит. Никого не трогает, ничего не делает, а все внимание зрителей приковано именно к нему – не тут-то было, проказливый дедушка все видит и понимает, что творится вокруг, но таким образом он решил отгородиться от этого сложного и пугающего мира.

Но все же одной из самых прославленных ролей Л.Ахметвалиева является роль **Тригорина** в спектакле народного артиста РБ Азата Надыргулова «**Чайка**», поставленном в 1996 году. Удивительно, но многие сегодняшние роли артиста переключаются именно с Тригориным. Костыли, опираясь на которые ходит Тригорин-Ахметвалиев (известный театральному кругу факт – артисту пришлось выйти на сцену на костылях, потому что повредил ногу) – это не только внешняя характеристика образа, костыли находятся в самой душе Тригорина. У него нет опоры под ногами, он несвободен. Только с Ниной, с которой он с удовольствием раз-



«Моя профессия – синьор из общества»

говаривает, ему вдруг становится комфортно. Только с ней Тригорин-Ахметвалиев может быть искренним и открытым. Он забывает о костылях, которые с грохотом падают во время разговора с ней, а он даже не замечает того, что вдруг за много лет впервые твердо стоит на ногах. Но, как пишет исследователь Галина Вербицкая: «Тригорин побывал в классической ситуации «Русский человек на rendez vous» и повел себя, в конечном итоге, не менее классическим образом: испугался. Реальной жизни. Реального человека. Реальной ответственности». Он испугался самого себя.

...Снова открывается занавес. На сцене Линар Ахметвалиев. Долгая пауза. Зал застыл в ожидании. И только когда артист увидит глаза зрителей и почувствует их дыхание, он начнет свой рассказ. О ком он будет? О Ричарде III, о Макбете или о Карлсоне? Не важно. Важно то, что это будет рассказ о судьбе человека.

*Айсылу Сагитова
Уфа*

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПУТИ

Утонченный профиль, грива черных волос, стремительность и кошачья пластика. В глазах искрит чертовщинка и что-то неуловимое еще... Его часто сравнивают с Арамисом. А мне кажется, в нем есть что-то от Пьеро.

Сергей ГАЛЬПЕРИН – человек-загадка. Одни влюбляются в него сразу же, возносят на пьедестал, другие уверенно заявляют: «Терпеть его не могу!». Вот только равнодушных к его творчеству нет.

Актер, певец, композитор, драматург, режиссер – сколько граней этой удивительной личности нам еще незнакомо? В чем секрет его творческой плодовитости? Зачем ему все это? Как удается достигать самого высокого профессионального уровня во всем, за что бы ни взялся?

...Когда-то он всерьез мечтал поступить в МГУ на астрономический и собирался в Москву с полным математическим доказательством того, что Плутон является не планетой солнечной системы, а всего лишь бывшим спутником Нептуна. Но – плачьте, астрономы! Великое научное открытие навсегда так и осталось «в ящике стола».

Так уж сложились столь любимые юным Сережей звезды, что экзамены в Воронежский государственный институт искусств начинались на месяц раньше, чем в МГУ. И по совету друзей он взял да и попытался их сдать. Просто так. На удачу. Совершенно не волнуясь, как говорится, с холодным носом. И поступил! Да еще попал на экспериментальный курс факультета «Театрального искусства», готовивший одновременно по нескольким специальностям: артист драмы, те-



С.Гальперин. Фото Александры Комаровой

атра кукол, оперетты, эстрады и цирка. Да здравствует его величество случай!

Владея сразу столькими театральными специальностями, Сергей мог смело выбирать на карте страны любой крупный город. И были предложения: Московский цирк, Свердловская оперетта или драма, Армавирский театр пантомимы. А он подумал и предпочел... **Озерский драматический театр** в маленьком уютном городке, так похожем на родной Задонск.

Уже слышу возгласы удивления жителей маленьких городов, так и рвущихся в столицы: «Да что тут можно ловить? В Москву надо было ехать! Только в Москву! Там имя! Слава!» А ведь, если задуматься, все это дым и чепуха, посчитал Сергей. И нет никакого смысла тратить время и силы на расталкивание локтями конкурентов, когда намного интереснее просто работать. Дать своему таланту раскрыться в полной мере. А имя, слава придут сами собой. И никакие границы маленького закрытого городка тому не помеха.

Сегодня имя Сергея Гальперина хорошо известно не только

в Озерске. Ему неведомо слово «штамп». Каждая его актерская работа – принципиально новый рисунок, глубоко продуманный, яркий и неповторимый: **Бред** в спектакле «**Босиком по парку**», **Марк** в «**Долгой зиме**» (Озерский театр драмы и комедии «**Наш дом**»), **Сказочник** в детской постановке «**Все дело в шляпе**» (Озерский театр кукол)...

В руках Сергея Гальперина обретает голос любой музыкальный инструмент, в его душе рождаются удивительные мелодии. Спектакли, музыку к которым он написал, обретают живое дыхание. Заведую музыкальной частью обоих озерских театров, Сергей Владимирович объединяет их звучание в единую мелодию искусства и любви.

А как он поет! Лично я забываю обо всем на свете, когда звучит его голос. Без Сергея Гальперина невозможно представить **актерскую компанию «Тринтет»** – одну из главных культурных достопримечательностей Озерска, давно снискавшую нашему городу всероссийскую славу.

Не одно поколение зрителей плакало на спектаклях «**Когда**

пойдет снег» и «Долгая зима», поставленных на сцене театра «Наш дом» по пьесам Сергея Гальперина. Из рук в руки переходят его самиздатовские пьесы «Мой милый наркоман», «Репортаж из сумасшедшего дома», «Дети Господа», «Мой брат Каин». Последняя, кстати, стала лауреатом фестиваля молодой драматургии «Любимовка» в 2000 году. Наверняка запомнилась единственная (пока!) режиссерская работа Сергея Гальперина в Озерской драме – спектакль «Шум за сценой».

Впечатляет и список творческих наград Гальперина, который удалось выудить из Интернета: «Гран-При» Фестиваля театральных капустников «Веселая коза» (1993, Нижний Новгород), 1-е место на конкурсе «Поют актеры драматических театров» (1993, Нижний Новгород), 1-е место на Фестивале театров малых форм (1993, Арзамас-16), 1-е место за лучший драматургический дебют на Театральном фестивале в Челябинске (1996), Премия «Золотой Остап» по итогам 1998 г. (Санкт-Петербург), 3-е место на Международном фестивале актерской песни им. А.Миронова (1998, Москва), 1-е место и стипендия театральных капустников (2000, Екатеринбург), диплом Лауреата на Фестивале молодой драматургии (2001, Москва), диплом «За яркое музыкальное решение спектакля «Персидская сирень»» на 3-м Открытом фестивале-конкурсе «Золотой Конек» (2002, Тюмень).

Он избегает встреч с журналистами. Он принципиально не дает интервью. Но... с ним легко общаться, он напрочь лишен «звездности» и вовсе не скрывает своих профессиональных секретов. Из «подслушанного»

в актерской курилке:

– Откуда такая разносторонность? Наверное, от жадности. Хочется попробовать себя и там, и там. Но главное, конечно, актерство. И музыку, и пьесы пишу, примеряя на себя:

будет ли мне как актеру интересно в этом существовать или нет.

– Всегда важно сработать честно перед собой, перед своей совестью. Не оставить зрителя равнодушным к моему образу в спектакле. Даже в эпизодических ролях не играть просто так.

– Бывает такое: написал песню, она уже готова практически на сто процентов. А через сутки я ее слушаю и понимаю, что мне это неинтересно, и тогда я ее просто удаляю к чертям собачьим. Ни в коем случае не в загашник. Если оставить, это будет значить, что я когда-то позволил себе скалтурить.

– Вдохновение – профессиональное качество. Даже если не нравится мне этот спектакль, пьеса, все равно надо сделать свою работу так, чтобы было интересно. Зритель-то не виноват, у него даже в мыслях не должно возникнуть, что актеру (композитору) чего-то там не нравится.

– Работоспособность? В театре всегда и все надо срочно и от этого никуда не денешься. Первые 10 лет трудно, потом привыкаешь. А на самом деле я ужасно ленивый.

– Каким из своих творений горжусь? Да никаким! Вот что-то создал, а потом осмыслишь и думаешь – здесь вот недоделал, тут вот не так... Гордыня – вообще один из пороков. К тому же она



Фото Сергея Коротаева

подразумевает окончание, а я считаю, что мне есть еще, чему учиться и куда расти. Я до сих пор считаю, что я не все могу, я учусь. – Сейчас, например, выход и отдушину нахожу в театре кукол, и здесь еще надо досконально разобраться. При помощи кукол можно создавать удивительно яркие образы, перевоплощения. Помню мастер-классы В.Вольховского. Уже тогда мне был безумно интересен синтез, когда идет соединение драматической игры и работы с куклой. В Озерском театре кукол он есть, например, в «Мамаше Кураж и ее детях» или в «Тамбовской казначейше». Это разные грани одного вида искусства.

– Мне уже за 40, а я еще ничего не достиг...

В последних словах – главный ингредиент рецепта успеха от Сергея Гальперина. Смотреть на свои достижения не сверху вниз, а снизу вверх, бояться не успеть сделать все то, что задумал. Вот где у этого парня кнопка, то есть тот самый моторчик, который непрерывно толкает вперед и не дает покоя. Слышать такие слова от Сергея Владимировича в высшей степени удивительно, но при этом понимаешь, что это не поза. Это продолжение пути.

Юлия Клепикова
Озерск

КОНСЕРВАТИЗМ ВЕРЫ ЕФРЕМОВОЙ

Нынче в театрах с классическим текстом принято обходиться вольно, а уж о том, чтобы играть без сокращений, и вовсе речи нет. **Вера ЕФРЕМОВА**, ставя в **Тверском академическом театре драмы «Маскарад»**, текст почти не ужимала (кстати, спектакль при этом получился вовсе не таким уж и длинным). Поначалу, с непривычки возникало желание как-то подстегнуть действие, показавшееся замедленным, а потом «входишь» в спектакль, принимаешь правила игры, и, знаете, совсем это, оказывается, не утомительно: смотреть Лермонтова, слушать Лермонтова в несусеченном виде.

Сказать: так играли лет сорок назад, и мне это нравится? Страшновато: попадешь в мажорные консерваторы, и Веру Андреевну и театр, который она возглавляет вот уже **35 лет**, за собой потянешь... А все же скажу – и к этому добавлю: лет сорок назад лучшие свои спектакли ставили Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, а Олег Ефремов только приступал к своему мучительному подвигу возрождения Московского Художественного театра.

Много ли мы за эти годы преуспели, сильно ли названные театральные вершины превзошли? Назад – к Товстоногову или вперед – к Серебренникову? Кому как. И когда почтенные столетние мэтры со сбитым дыханием, из последних сил (возраст все-таки) спешают за молодыми экспериментаторами, выпускающая при этом спектакли, на которые глаза бы не глядели, – ну так и пускай, ну и ладно. Не глядят глаза – и не гляди. У нас плюрализм, нам – хорошо.

Но это так, к слову.

Да, Вера Ефремова читает Лермонтова бережно и скрупулезно, однако (как в лучших спектаклях давней поры, еще раз позволю себе заметить), расставляет те акценты, которые для нее сегодня существенны, и делает это уверенно, точно.

Романтическое начало в спектакле приглушено, не нагнетается атмосфера заведомо зловещая, мрачная. И Неизвестный А.Чуйкова – не такой уж он и неизвестный, – раздавшийся вширь улыбчивый дядечка, похоже, из бывших, обиженный, бережно копивший злобу и яд. Мастер, дирижер интриги, хорошо понимающий: интрига движет этим обществом, а никак не интересы общей пользы и благоденствия. Интрига, в которой с готовностью участвуют и Звездич, и Казарин, и Шприх. Интрига, в сетях которой безнадежно и страшно запутывается Евгений Арбенин. И опять-таки: нет в этом Арбенине романтической таинственности, при том, что К.Юченков играет человека значительного, крупного. Незаурядного человека, который во многом силен, а вот в интриге слаб, и потому не сумел оказаться выше мелкой, но вязкой, хищной среды, перенял, принял в себя ее пороки и ими оказался погублен. Ситуация вполне российская, и оглядываться хоть на сорок лет назад, хоть в век XIX необходимости нет. И все это – без переименования текста, без переодеваний в современные костюмы, без перенесения действия на Рублевку или еще куда поблизости.

Такой вот консерватизм Веры Ефремовой.



В.Ефремова

Впрочем, что это я – все о «Маскараде», да о «Маскараде», а заметку пишу юбилейную, по случаю того, что Вере Андреевне – **80**. Просто «Маскарад» – один из недавних ее спектаклей и последний из мною виденных – очень ее, ефремовская работа. Годы идут, меняются театральные тенденции, моды, пристрастия, а Вера Ефремова сохраняет тихую, ненавязчивую и в высшей степени достойную верность себе, тем своим сверстникам, лучше которых (повторюсь, повторюсь) в русском театре пока еще никто ничего не сделал. В России сегодня острый дефицит главных режиссеров, художественных руководителей, понятие театра-дома исчезает из обихода, художественное пространство сценического искусства реалистического, психологического стискивается, сжимается. Тем внимательнее, бережнее должны мы быть к мастерам, театрам, на которых это пространство держится. Оно – наше, здесь наша сила и наша опора.

А Вера Андреевна Ефремова – в прекрасной форме.

Константин Щербаков

Я ПОГИБНУ ОТ РОЛИ, ЧТО СЫГРАТЬ НЕ УСПЕЛ

Не секрет, что самое главное в искусстве – индивидуальность. Актер **Александр КАТУНОВ** – не просто особенный, он своеобразен до чрезвычайности. И писать о нем трудно. Он как личность, как человек слишком хрупок и чувствителен, да и черты и приметы его индивидуальности не укладываются в прокрустово ложе обычного творческого портрета – чрезвычайно объемный и мощный мир этого актера, слишком силен запал его талантности.

Теперь амплу «отменили», уповая на то, что актеры стали многогранными. Катунув действительно играет все – и комедийные образы, и драматические, и трагедийные. Он мастер, и все ему удается. Но есть роли, которые на нашей сцене может сыграть только он, никто, кроме него, воплотить их не сумеет. Так что при всей широте его исполнительской палитры он действительно особенный, и не только для нашего города.

Последняя работа Катунува – **Иванов** в тургеневском «**Нахлебнике**». Казалось бы, роль невелика, ни временно, ни текстово, всю ключевую сцену скандального застолья он молча сидит спиной к залу. Но от этой спины, содрогающейся, как от плети, от каждой хамской выходки, невозможно оторвать глаз: глубочайшее, наполненное молчание Катунува кричит (!) о распотанной, но не умершей гордости униженного человека. И образ соседа главного героя Кузовкина оказался столь значительным, что именно он становится

носителем идеи, смыслового зерна, посеянного Тургеневым. За эту роль на последнем фестивале «Кубань театральная» абсолютно единодушным решением жюри Катунува была присуждена премия «За лучшее исполнение роли второго плана». Реально план оказался первым – роль, сыгранная большим артистом, мощнее, чем весь схематично решенный режиссером спектакль, отчетливо главная, бенефисная, не прозвучала в полную силу.

Почти четверть века Александр Григорьевич служит в **Краснодарском краевом театре драмы**. Когда в 85-м он приехал в наш город, театр носил имя Максима Горького, оправдывая в регионе значение краевого и имея в стране подлинный, а не пропиаренный авторитет мощного, отлаженного творческого организма. Это теперь театр имеет гордое, другое дело, насколько заслуженное, звание академического – увы, статус подняв, а уважение растратив.

В Краснодар Александра Катунува пригласил Валерий Бухарин, тогдашний главреж, впрочем, в городе не задержавшийся, но подаривший нашему театру и зрителям замечательного и редкого артиста. И уже с 85-го по 2000-й Александр Катунув сыграл 25 ролей – каждая вторая из них была главной. Безусловно, судьба была щедра к актеру: **Гамлет и князь Мышкин, Иван Воинович и Шариков, Хлудов и Воланд...**

Александр родился в Куйбышеве, городе большом и театральном. Как он говорит, «в ро-



А. Катунув

ду были только пахари». Это не совсем так, но то, что не было в его окружении людей, близких хоть как-нибудь искусству, – это точно. Так что его папа, труженик и фронтовик, услышать сына не захотел, когда тот заикнулся о театральном институте. И пошел Саша в институт авиационный получать серьезную мужскую профессию инженера. Учился крепко, уверенно. А на четвертом курсе, сдав пресловутый для всех технарей сопромат, пришел в деканат забирать документы. И дама-декан, изумившись, покрутила в его адрес пальцем у виска.

Всему виной была театральная студия при этом же институте. Тогда, в 70-х, современным студентам и поверить в это сложно, физики и лирики вели продолжавшийся более полутора десятилетий диалог-соперничество. И физики зачастую были изобретательнее, лиричней и остроумнее работников творческих профессий. Но чтобы из-за успехов в студии бросать столь престижную и достойную профес-



Гамлет. «Гамлет»

сию, как авиационный инженер, — это было и по тем временам поступком.

А несколько ранее из-за этой же студии Александр перевелся на заочное отделение и стал работать освобожденным секретарем комсомольской организации на заводе. Получая, кстати, очень приличную зарплату, был принят в кандидаты в члены КПСС; казалось, дорога прочерчивалась сама собой. Решение уйти в театр не вязалось с этой жизненной схемой, и Катунув написал беспрецедентное заявление в райком партии, чтобы в члены КПСС его *не принимали*. Вот так он стал первым диссидентом Куйбышева — разразился скандал, а его персональное дело разбирали райком.

Саша показался в **Куйбышевском ТЮЗе**, и его взяли на актерскую ставку с окладом 75 рублей. Взяли, осознавая, что он «без образования, худой, бесфактурный, но замечательно перспективный». Вскоре состоялся его дебют: **Гудвин** в «**Вол-**

шебнике Изумрудного города». Каков был его Великий и ужасный, вряд ли теперь можно судить, но достигать азы профессии ему пришлось сразу, «у станка», то есть на сцене. Более того, сам он был уверен, что из театра его выгонят — но пошел, играл, постигал и сомневался. Надо сказать, что эту способность сомневаться он сохранил и до сих пор. Но тогда двадцатичетырехлетним Сашей слишком многое было поставлено на карту: инженерский диплом, жена

с маленькой дочкой... И жизнь показала, что он не ошибся!

Ему повезло с режиссерами-наставниками. В ТЮЗ главным пришел Тенгиз Махарадзе и стал буквально отцом начинающему артисту. Он давал ему роли, и роли приличные, яркие: **Чудище** в «**Аленьком цветочке**», **Сергей Кротов** в «**Истории одной любви**» Подольяка; Саша репетировал и **Ромео**. Мощная труппа Куйбышевского ТЮЗа была на виду у города. А театр в городе любили по-настоящему. В те поры в очередях проходила большая часть жизни людей, и там, в очередях, могли говорить и спорить о театре. Махарадзе театр покинул, позвав Катунува с собой в Челябинск, но тот отказался. Ему уже казались малы рамки ТЮЗа.

Вскоре главрежем стал Евгений Михайлович Фридман и за некоторое время поставил 10 спектаклей, в которых 8 (!) заметных ролей сыграл «бесфактурный» Катунув: **Жадов** в «**Доходном месте**» Островского, **Актер** в «**На дне**» Горького, **Аленушкин** в «**Городе на заре**» Арбузова, **Сила Егоров** в «**Испытательном сроке**» Нилина, **Трубач** в «**Нахаленке**» Шолохова.

Фридман искал новые формы выразительности и буквально придумывал артистам «работу». В роли Жадова Катунув научился играть вне быта. Вся декорация — рулетка, а актеров на монологах выводили на авансцену двое половых, весь спектакль стоявшие в порталах. И лишь Жадова — в этом мире еще не имевшего своего места — на монолог выбрасывали. Режиссерский уровень спектаклей был таков, что и в бессловесной роли Трубача Фридман мог создать, начертать судьбу. Артист впитывал творческую фантазию режиссера, насыщал ее своим чув-



Кикила. «Похождения храброго Кикилы»



Инквизитор. «Жаворонок»

ством, наполнял собственной кровью.

В 80-м Катунев переехал в **Брянск**, во взрослый, **драматический театр**. И главный режиссер Владимир Голуб сразу оценил «замечательную перспективность» Александра. Первая же, комедийная, роль **дона Мендосы** в «**Дуэнье**» имела большой успех, а роль **Кинга** в спектакле «**Смотрите, кто пришел**» в смелой по тем временам пьесе В.Арро, моноложная, открытая, стала прорывом артиста в некое другое профессиональное качество.

С такими режиссерами он проходил экстернат театрального вуза, осваивая, шлифуя не только мастерство психологической правды, но и технику. Например, в спектакле «**Том Сойер и Геккельбери Финн**» монолог ему пришлось произносить, выстукивая чечетку и одновременно двигаясь спиной вверх по крутому пандусу! (Кстати, недавно Александра Катунева приглашали на юбилей Брянского театра – через столько лет его помнят.)

Он приехал в Краснодар сразу на главные роли: «**Ночной мотоциклист**» – **Босс**, «**Случай в метро**» – **Феррони**. Спектакль, поставленный Г.Николаевым, дал возможность увидеть диапазон психологических нюансов артиста: его герой наслаждался насилем над другими, пока не встретил сопротивление, и тогда проявлял трусливую ничтожность. Он создал образ такого подонка, что некоторые зрители отказывались верить, что это артист. Заметной стала и роль **Шарикова – Шарика** в спектакле «**Собачье сердце**» по Булгакову, поставленном

режиссером Ю.Соловьевым. Все было органично и убедительно от зоологических примет до разоблачительного гротеска: он так технично отыгрывал ошейник на шее дворянки и так страшно живописал звериное хамство и наглую жестокость Полиграфа Полиграфича.

Спектакль был, скажем, не однозначный, но за эту работу актер был удостоен приза зрительских симпатий на краевом фестивале «Кубань театральная». Роли буквально посыпались на молодого артиста. Каждая становилась заметным явлением в городе. Город его однозначно принял и запомнил, заговорил о нем, критика начала писать о нем индивидуально, а зритель, что называется, на него пошел. Молодой человек не броской внешности имел мощный нерв, магическое обаяние и какую-то не кубанскую сдержанную исполнительскую манеру.

Но душа не расплескалась под аплодисменты и панегирики поклонников. Бог послал актеру человеческие испытания потерями и одиночеством – наверное, чтобы он имел право выйти к зрителю не с пустяшным, а с **главным** и играть про **главное** – каждый вечер кричать о чужом как о своем личном. Впереди его ожидали такие роли, о которых только мечтает каждый артист, каждый – но дано избранным! Он действительно был избран на муки творчества, постигая роли, которые выпало счастье и ответственность исполнять.

В начале 90-х он сыграл свою самую трудную роль – **князя Мышкина** (инсценировка Р.Кушнарева, постановка В.Рогольченко). Это была смелая экспериментальная работа. И нахождение зрителя тут же, на сцене, рядом с актерами, и избирательность литературного материала, облаченного в драматургический каркас, и писаная по ходу спектакля художником-поста-



Иван Войницкий. «Дядя Ваня»



Воланд. «Евангелие от Воланда»

новщиком С.Аболмазовым фреска во всю «стену» – все казалось свежим, оригинальным. Но безусловной удачей спектакля стал образ Мышкина в исполнении Александра Катунюва, артиста и человека не приземленного, а парящего над твердью. Его князь был хрупок и одновременно тверд в вере, медлителен и могуч в сострадании – действие держалось на образе, созданном Катунювым.

С этим спектаклем театр побывал в Москве на сцене Театра Наций, и тогда о Катунюве-Мышкине написали столичные критики, и писали с откровенной похвалой, отдавая должное трагедийному накалу внутренних переживаний героя. Действительно, Катунюв умеет играть трагедию, подлинную, не показную, не внешнюю, каждая его роль в этом жанре – потрясение. Он не щадит себя, а зал это чувствует...

Причем ему абсолютно не присущ ни «разрыв кулис», ни пафос – в его манере потрясение

внутреннее, глубинное, но в отсутствие крика и физических «метаний» он дает очень сильное ощущение трагедии.

Ему выпало играть и Достоевского – **Федю** в спектакле «**Старая актриса на роль жены Достоевского**» Радзинского в паре с блистательной Идеей Макаревич. С ней же ему довелось играть «**Привидения**» Ибсена. Образ **Освальда** лично для меня стал забываемым: специфика психологии, сублимная фактура придавали особый трагизм осознанию болезни и безысходности ситуации его героя.

Он сыграл **Старика** в «**Безумии любви**» Шепарда, и этот образ полутени-получеловека, почти мифическое присутствие его в этой запутанной истории остались тоже самыми яркими в памяти от спектакля.

В «**Пианино в траве**» по Ф.Саган он сыграл алкоголика: в молчании его Луи залог надежности, в его пристрастии – признак не слабости, а страдающей, значит, живой души, так что ты вполне понимаешь героиню, выбирающую его из всех рядом находящихся.

Этот актер, подлинный мастер тонких граней, психологических оттенков, в Краснодарском академическом театре драмы занимает особое место. Его ареал – именно камерная сцена, когда зритель видит его глаза, мимику, сдержанный и в то же время значимый жест.

Ровно 15 лет исполнял Катунюв роль генерала **Хлудова** в «**Беге**», поставленном питерским режиссером Александром Синотовым. Сегодня спектакля нет в репертуаре. Нет, потому что ис-

полнили других ролей растеряли смысловую, психологическую убедительность и вся история мучительных поисков правды обратилась в казус, в пародию. Но как до последнего спектакля **жил** в этом спектакле Катунюв-Хлудов! Как показал он трагедию человека непреклонного и страдающего, не простившего себе самому ошибок, стоивших много жизни и приведших к гибели его самого. Глаза Катунюва-Хлудова, застывшие, ставшие бесцветными и смотрящие уже из небытия еще до щелчка пистолета, забыть невозможно. Эту подлинную глубину страдания, эту, до обнаженности, искренность и цельность характера, этот масштаб неординарной личности потрясающе удалось передать Катунюву!

Он чувствует жанр, заявленный автором, может каждый спектакль одухотворить, даже когда режиссер дотянуться до автора не в состоянии. Сентиментализм, замешанный на триллере, – так поставил «**Ромео и Джульетту**» Шекспира Ю.Ильин. И даже в этом поверхностном спектакле единственный образ, который несет в себе подлинную трагедийную насыщенность, это **брат Лоренцо** в



Хлудов. «Бег»

исполнении Александра Катуннова. И вновь в его трагизме нет надрыва, внешней экзальтации – здесь все внутри, но мощь внутренних переживаний подлинна и направлена в зал.

Незабываем его **Михайло Васильевич** в первой редакции «**Вассы Железновой**» Горького, поставленной более десяти лет назад режиссером В.Черняевым-Рыбчевским (США). При внешнем покое и скромности он вырастал в зловещую фигуру, почти мистическую. Эта роль позволяет видеть в актере потенциальную возможность сыграть «Ричарда III», шекспировское олицетворение сокрытого зла.

Для каждой из этих знаковых ролей Александр Катуннов выстраивает особый психофизический ряд: его герои по-разному смотрят, двигаются, говорят. И пульсируют эмоциями по-разному.

А какой у него замечательный получился **Кочкарев!** Живой, как ртуть, неутомимый, остроумный, заводной – он не уговаривает Подколесина, он ввергает его в вихрь своей забавно-мстительной авантюры, в азарте не представляя ее последствий. И как искренне разочаровывается!

Три года назад режиссер **А.Синотов**, дал Катуннову роль уставшего **Дон Жуана** в известной пьесе Л.Жуховицкого. В спектакле выхоленный, поверженный жизнью герой Катуннова со сдержанным мужеством умирает, выполняя свою миссию.

Уже несколько лет идет у нас спектакль «**Люти**» А.Дударева, поставленный Ю.Ильиным. Простая пьеса со вполне актуальным для середины 90-х сюжетом: бандит под видом капитана проникает в дом женщины, чтобы ее убить. Но метаморфозы

Капитана-Катунова, происходящие на наших глазах, обретают философское звучание: актер размышляет о том, что есть судьба, формирующие нас обстоятельства, сама природа человеческая, стремящаяся несмотря ни на что к любви и пониманию.

Около десяти лет ранимым, страдающим, мучающимся и виноватым перед всеми предстает его **Иван Войницкий** в «**Дяде Ване**» А.П.Чехова (постановка Льва Белова). Его покорность судьбе – от христианства, его мятеж – от глубокого осознания беспомощности что-либо изменить. Роль эта только обогащается от года к году, от спектакля к спектаклю.

Актер Катуннов обладает, на мой взгляд, уникальным комплексом черт и особенностей. За те почти четверть века, что Александр Григорьевич служит искусству в Краснодаре, он сформировался не просто в мастера, а в большого русского актера, актера-трагика, актера, как сказали бы раньше, неврастеника, этого редкого ныне на Театре амплуа. А может, амплуа отметили потому, что исчезли актеры, могущие ему соответствовать? Гораздо легче играть нечто усредненное, помещенное в житейские ситуации. Сыграл Катуннов более ста ролей, но мог бы больше, если бы режиссеры, последнее время часто мелькающие в нашем театре, имели смелость браться за достойную его драматургию.

Он даже внешне изменился – не в смысле возрастных примет: его «бесфактурная» внешность обрела черты особой значимости: он элегантен и нетороплив,



Брат Лоренцо. «Ромео и Джульетта»

философски молчалив и мужественно глубок. Кто-то из восточных философов сказал: искусство – это жемчужина в душе человечества, но чтобы она выросла, сформировалась, должна быть царापина от пережитых страданий. Мне кажется, что сценические творения Александра Катуннова сродни той великолепной жемчужине. А печать обреченности роднит артиста с его великими персонажами.

Сейчас профессия актера нивелирована – может, потому и перлов мало, что царпин на душе исполнители избегают, берегут себя. Выходя не сцену, не затрачиваются, говоря чужой текст, не задаются вопросом, имеют ли на это право.

И сегодня, отыграв спектакль «Дядя Ваня» или «Евангелие от Воланда», он самоедливо разбирает каждый фрагмент, каждое слово. Его работа над образом не прекращается никогда. Можно возразить: это общая особенность артистов – но Александра Катуннова в силу своего таланта и

человеческой органической преданности делу, действительно, особенно вездлив и неутомим. Он дорого платит за свою одержимость, в России это можно принять за приметку подлинной талантливости. Он живет вне быта, вне времени и пустячных забот – играть для него не физическая, а духовная потребность. Он не любит интервью, телевизионной шумихи и обычно отговаривается так: «Все, что мог, я сказал со сцены и обратил в стихи». Вот уж чего никогда не сможет артист Катунов, так это быть пошлым, примитивным, плоским. В 1995 году заслуженный артист России Александр Катунов стал лауреатом премии им. К.Россинского (крупнейшего кубанско-

го просветителя) за роли Хлудова и князя Мышкина. Он лауреат премии «За лучшее исполнение мужской роли» на Фестивале русской классической пьесы (Ставрополь) за роль Воланда, и, наконец, последний краевой фестиваль признал его большую творческую удачу. Как жаль, что разрушение гострольной системы не позволяет другим городам и весям нашей страны видеть его работы. Маштаб его таланта и профессионализма позволил бы ему покорить и международное жюри, и зарубежного зрителя – увы, нашему театру такие «выезды» в ближайшем будущем не грозят. Невозможно представить Катунова, занимающегося бизнесом

между спектаклями, как и невозможно представить, что он охладеет к Театру.

Александр Катунов живет Театром. Его сегодняшняя мечта – Великий Инквизитор. Он сам родил идею этого моноспектакля – Достоевский его не отпускает, манит и мучает. Режиссером и автором инсценировки будет Владимир Рогученко – это он более десяти лет назад поставил «Идиота»!

«Я погибну от роли, что сыграть не успел» – это из стихотворения Александра Катунова.

*Ирина Белова
Краснодар*

ЮБИЛЕЙ

21 ноября в честь **70-летия** народной артистки России **Тамары Абросимовой** спектакль «...О жизни, смерти и любви» был сыгран в **со-тый** раз.

Тамара Михайловна Абросимова родилась 11 ноября 1939 года в Ленинграде, служит в **Драматическом театре им. В.Ф.Комиссаржевской** 46 лет. Актриса окончила Школу-студию МХАТ, где училась у знаменитых педагогов. Маштаб дарования актрисы ярко проявился в период, когда театром руководил легендарный режиссер Рубен Агамирзян. Ее роли в спектаклях «Насмешливое мое счастье» (Мария Павловна), «Если бы небо было зеркалом» (Хатиа), «Театральная комедия» (Лиза), «Продавец дождя» (Лиззи), «Царь Федор Иоаннович» (Ирина), «Пять вечеров» (Тамара) вспоминают до сих пор. Спектакли с ее участием – «Царь Федор Иоаннович», «Зыковы», «Лев зимой» – вошли в славную летопись отечественного театра. В 1980 году Тамара Абросимова снялась в картине «Я – актриса», где сыграла мать Веры Федоровны Комиссаржевской. Также снялась в картинах «Софья Перовская», «Жизнь Матвея Кожемякина» и др. Тамара Абросимова – талантливый театральный педагог: с 1977 года преподавала на курсе Р.С.Агамирзяна, выпустила собственный курс, на котором учились Ольга Самошина, Елена Сафонова, Анатолий Петров и пр. В театре Тамара Абросимова сыграла около ста разноплановых ролей. Сегодня актрису можно увидеть в спектаклях «...О жизни, смерти и любви» и «Бульварная история».



Ее героиням свойственны лиризм, мягкий юмор, скрытая теплота и человечность. Этапные роли Тамары Михайловны создали портрет современной женщины, основой жизни которой является жертвенность. Совсем не случайно один из своих спектаклей Тамара Михайловна Абросимова назвала «...О жизни, смерти и любви»: она убеждена, что без любви искусства быть не может.

Спектакль этот объединил произведения трех авторов (Бунина, Чехова и Лескова) тем, что в каждом из них у женщины была любовь, и всякий раз – «не-встреча».

Татьяна Петрова, Санкт-Петербург

ОТКРЫВАТЬ СЕБЯ ЗАНОВО

Есть у Натальи ЛЕБЕДЕВОЙ, актрисы Донского театра драмы и комедии им. В.Ф.Комиссаржевской (Казачьего драматического театра) из города Новочеркаска, любимые поэтические строчки Анны Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда, как желтый одуванчик у забора, как лопухи и лебеда». Вот так же, считает актриса, рождаются и роли: из самых невероятных жизненных ассоциаций и фантазий.

Остановившиеся зрочки, резкие, порывистые движения и агрессия как способ существования в этом непонятном, а потому страшном мире. **Элен Котлер**, слепоглухонемая девочка, героиня пьесы У.Гибсона «**Сотворившая чудо**», предстает перед зрителем в начале спектакля как полузверь. Такой играла ее Наталья Лебедева, ко дню премьеры студентка-второкурсница Казачьего курса Ярославского театрального института. А когда, пройдя через сложные сценические коллизии, в финале Элен мучительно, как-то клочущие произносит первое в своей жизни слово «вода», зрительный зал неизменно взрывался аплодисментами. Первый шаг Элен от полузверя к человеку стал для Лебедевой тоже по-настоящему значительным шагом в актерскую профессию на тернистой тропе Мельпомены, которая до этого не очень жаловала Наталью своим вниманием.

В городе Георгиевске Ставропольского края до сих пор нет профессионального драматического театра. Его жители вполне обходятся выездными спектак-



Королева. «Стакан воды»

лями Краевого академического театра драмы, но что делать девчонке, которая уже давно поняла, что ее место там, на сцене? Пока училась в школе, пробовала себя в народном театре юного зрителя при местном Дворце культуры. Играла отважных пионерок и маленьких разбойниц, но вот школа окончена, и остается одно – ехать в Москву и поступать во все театральные вузы. На меньшее Наталья была не согласна. Тем более что для экзамена она уже выучила наизусть целый монолог, да еще какой – Антигоны из одноименной пьесы Ж.Ануя. Жребий был брошен!

Сколько слез радости и отчаяния видели двери престижных московских театральных школ! Для одних они гостеприимно распахивались, другим, казалось, усмехались в спину: не обижайся, мол, не судьба! Вот так жизнь первый раз испытала на верность профессии и Наталью – она не прошла третий тур. А затем еще один провал на вступительном экзамене на театральное отделение Ростовского училища искусств.

«Когда ехали с мамой в трамвае

на вокзал, я первый раз в жизни упала в обморок, – вспоминает Лебедева, – а потом, придя в себя, сказала: я все равно буду актрисой. Бу – ду!»

Такая уверенность в своем предназначении, неистовое желание преодолеть все препоны и максималистское стремление жить только по своим собственным правилам свойственным многим сценическим героиням Натальи Лебедевой. При том характеры героинь порой прямо противоположны. **Монахиня Иоанна** из спектакля «**Пьемонтский зверь**» по пьесе-притче А.Курейчика все время балансирует на грани безумия. Она как будто предчувствует свою мученическую смерть на костре, уверена – это ее судьба, ее путь, ее предназначение. А по сравнению с таким испытанием все другие не страшны. Ведь ее ждет волшебная страна Рез. Роль неистовой Иоанны, по словам актрисы, стала для нее исповедальной.

Иная судьба, иной характер, иные выразительные средства – роль **Королевы** в спектакле «**Стакан воды**» по пьесе Э.Скриба. Растерянной, слабой



«Сон в летнюю ночь». Н.Лебедева – Гермия и И.Лебедев – Лизандр

женщиной предстает Королева в начале спектакля. Ее государственная воля подавлена властной герцогиней Мальборо, оставляющей Королеве лишь право поставить свою подпись под готовым документом. Что же касается любви, то Королева любит не столько реального Мешема, сколько выдуманный ею идеал мужчины. Но самое главное – любит, а значит, надо что-то делать, что-то решать. Актрисе органично удалось передать боль, с которой Королева вынуждена отказаться от личного счастья во имя государственного долга. Реплики Королевы звучат более жестко, в них уже нет прежней неопределенности, нерешительности, а на глазах слезы расставания то ли с мечтой о любви, то ли с самой молодостью.

Терпят крах мечты еще одной героини Натальи Лебедевой – княгини **Дарьи Дмитриевны Серпуховской** в спектакле по пьесе А.Н.Толстого «**Любовь – книга золотая**». В борьбе за свою любовь та сталкивается с

самой Екатериной Великой. Актриса играет большого ребенка, для которого с замужеством детство и игры не кончились. И только встреча с адъютантом императрицы Завалишиным, которого дитя восемнадцатого века полюбила истово, как в романах, холодный цинизм Екатерины, растоптавшей эту любовь, предательство вчерашнего героя, выбравшего придворную карьеру, заставляют княгиню с горечью сказать: прощайте мечты, прощай любовь – книга золотая. Лебедева сумела сыграть не просто роль, а судьбу Дарьи Дмитриевны.

Однако сама актриса, в отличие от своей героини, в жизни оказалась более стойкой к неудачам. Узнав о том, что в Новочеркасском драмтеатре им. В.Ф.Комиссаржевской набирают вспомогательный актерский состав, Наталья приезжает в город и после успешного прослушивания наконец-то попадает в театр. Как будто крылья вырастают за спиной! Массовые сцены, эпизоды и уже в конце своего

первого сезона – роль **Землянички** в спектакле «**Приключения Чиполлино**». Она сыграла эту роль легко, искрометно, воздушно! Наградой стал Диплом областного театрального фестиваля «За лучший актерский дебют».

А затем были годы учебы на Казачьем курсе Ярославского театрального института, ко-

торый набирал художественный руководитель театра, ныне заслуженный деятель искусств РФ Леонид Иванович Шатохин. Это время для Натальи было чрезвычайно интенсивным. Для сторонников педагогического метода обучения актеров в театре Лебедева может быть живым примером. Помимо обязательной учебной программы, она с каждым курсом все более и более входит в репертуар театра. Случалось так, что утром, предположим, шел спектакль «**Великий лягушонок**», где она играла центральную роль, днем занятия по сценической речи, вокалу, танцу, лекции по теоретическим предметам, вечером спектакль «**Сотворившая чудо**», в котором тоже центральная роль, а после спектакля занятие по мастерству актера. На сон оставалось не более пяти часов. И так изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год. Зато дипломные спектакли курса поразили всех крепким профессиональным уровнем. На сцене были не робкие, дрожа-

щие от страха студенты, а уже достаточно опытные, хотя и молодые актеры, не понаслышке знающие, что такое актерский ансамбль спектакля. В этих спектаклях Наталья играла Дарью Дмитриевну и Устиньку в «Женитьбе Бальзамина»: обе работы получили высокую оценку государственной комиссии и зрителя. Но самым главным уроком, усвоенным в институте, стала для Натальи установка ее Педагога с большой буквы Л.И. Шатохина: в каждой роли стараться хоть что-то открыть в себе заново, непрерывно расширять свой актерский диапазон. Для Лебедевой, по ее собственным словам, это стало творческим кредо.

К счастью, сегодняшний репертуар театра позволяет актрисе воплотить теорию в практику. В калейдоскопе ролей – пылкая, брызжущая энергией **Кекка** в «Кюджинских перепалках» К.Гольдони, мягкая, наивная хранительница домашнего очага **Мэри** из спектакля «Слишком женатый таксист» по пьесе Р.Куни. А разве тот, кто хоть раз увидел спектакль «Сон в летнюю ночь» по пьесе Шекспира, сможет забыть яростно борющуюся за свою любовь хрупкую **Гермию** в исполнении Н. Лебедевой?

Характеры этих героинь в чем-то несут отдельные черты характера самой актрисы, ее природную органику. Но есть в послужном списке актрисы и иные работы. В комедии «Супница» по пьесе Р.Ламуре Лебедева очень ярко, сочно играет роль **Жармены**, авантюристки по поступкам и рационалистки по складу характера. Актриса работала над ролью мучительно, ее природа долго сопротивлялась драматургическому ма-



Режиссер В. Бирюков и Н. Лебедева после премьеры

териалу. Характер выстраивался по крупницам, мелкими шажками. Но режиссер упорно повторял: у вас все получится, надо только себя отпустить. И наконец актерская интуиция сказала свое слово, и появилась иная пластика, иная органика. На сцене зажила эффектная, прямо скажем, сексуальная женщина-вамп, правда, волей драматурга попадающая в комедийную ситуацию.

Весьма современен, а потому легко узнаваем еще один сценический характер – **Катрин**, девочка-подросток из спектакля «Снег над нашей любовью» по пьесе Р.Тома «Восемь любящих женщин»: порывистая, резкая, не признающая полутонов. Ее максимализм в отношениях с окружающими доходит до жестокости. Порой кажется, что она с кулаками набросится и на мать, и на тетку, и на сестру. Весь спектакль зритель не может понять корни этой жестокости. И лишь финальный монолог Катрин, единственной из всей семьи понявшей трагедию своего отца и ставшей на его защиту, объясняет ее пове-

дение. Наталья Лебедева произносит свой монолог голосом, звенящим от душащих ее слез. Наградой актрисе становятся аплодисменты зрителей.

Наталья с полным правом может сказать о театре, в котором она служит: «Мой второй дом». Здесь она состоялась как актриса, здесь встретила любимого человека, актера Игоря Лебедева, который стал ее мужем. Сегодня супруги – одни из ведущих актеров нашего театра, его визитная карточка. Здесь же, за кулисами, проходит детство их сына Гриши.

И снова репетиции: все сначала, с чистого листа, спектакли на основной сцене и в кабаре «Арлекин» на малой сцене театра. Здесь Наталья с блеском поет и танцует в каждом эстрадном представлении. А еще работа над текстами капустников и инсценировками сказок – все это будни Натальи Лебедевой, с честью несущей самое высокое для нее знание – актриса.

А. Коняхин
Новочеркасск

«ТЕТЯ МАША», КОТОРАЯ ВСЕГДА РЯДОМ

Когда в Ростовском ТЮЗе ставили гоголевскую «Женитьбу», Таисия МИХОЛАП сейчас же посмотрела себе там роль свахи, определенно на нее, как она полагала, скроенную. С чем и пошла к режиссеру – ставил спектакль молодой Кирилл Серебренников. Он любезно подтвердил: «Конечно, Таисия Сергеевна», – а когда после отпуска вывесили распределение ролей, «так я плакала, так плакала!». Сваха досталась Виталию Филипповых, который широким шагом пересекал сцену, метя ее расклешенной цветастой юбкой, колдовал и заманивал.

А тетушка **Арина Пантелеевна** раздвоилась: первой стала Маргарита Лобанова, второй – Таисия Михолап. Они были в контрах: одна непременно желала выдать Агафью за дворянина, другая – за купца. Соперничество было непримиримым, хотя тетушка Лобановой помягче нрав имела, а ее «сестрица» ершилась, взглядывала чуть ли не брезгливо и в назидание вспоминала простецкого батюшку Агафьи, который в гневе бахал кулаком по столу, а «рука в ведро величиною». Очень уважала вторая Арина Пантелеевна силу, самостоятельность и независимый характер. Эти качества она и числила за купцом, полагая его несомненно единственным претендентом, поскольку он «один станет за всех» против шестерых дворян. И как поведет плечами, и хмыкнет презрительно, а жух после позорного бегства жениха вычитывает Кочкаре-



«Свадьба Кречинского». Ростовский ТЮЗ. Атуева – Т.Михолап, Лидочка – В.Искворина

ву со злым торжеством: «А еще и дворянин! Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!»

Героини Таи Михолап были, как правило, не робкого десятка, в правоте своей никогда не сомневались и отстаивали ее столь яростно, что любой думающий иначе готов был если не согласиться, то, по крайней мере, остеречься открытой схватки с шустрой бабенкой. Такая неколебимость: ни терзаний-сомнений, ни осторожности в поступках, ни взвешенности в речах. Холерический темперамент, твердая хозяйская поступь, безапелляционный тон.

Такова и другая тетушка – **Атуева** из «Свадьбы Кречинского» А.Сухово-Кобылина (режиссер Владимир Чигишев). Командирша, диктаторша, сверлит высокомерным взглядом Муромского, который, по ее понятиям, дочкиного счастья не с той стороны

ждет. Свои жизненные наблюдения она выдает за мудрость: «...в свете все так: кто глуп, тот и добр; у кого зубов нет, тот хвостом вертит».

Атуева негодует на непонятливость и упорство Муромского, яростно собачится с ним, а с Кречинским разительно меняется, в голосе – избыток елeya, на слова в свой адрес: «Кто вас не оценит?» – кокетливо опускает глаза, протестуя для вида. Она с претендентом на Лидочкину руку точно в шахматную партию играет: хитроумному ходу одного тут соответствует не менее изобретательный ход другого. Играют по-крупному, пешками не балуются.

В «Саде Себастьяна» Т.Уильямса К.Серебренников придумал Тае роль **секретаря** миссис Винэбл, существа бестрепетного, поглядывающего на всех свысока и выдыхающего с тоскливым чувством вынужденного одино-

чества: «Не с кем мне поговорить». Она и обликом своим отличалась от остальных персонажей. «Оля Резниченко костюмы делала для спектаклей. Все красивые, в роскошные платья одеты, завитые, пудренные, одна я в черном фраке и белых лосинах, несмотря на то, что в теле была. В первом действии секретарь по-режиссерски контролирует ход событий, и во втором довести бы эту линию до конца... Кирилл потом согласился с этим». Крепенькие, основательные Таины героини умели недурное место под солнцем отвоевывать, острые коготки в боевой наточенности держали и редко оставались в проигрыше. И не сказать, что смолоду этот характер в ней самой проявился. Была она, напротив, воздушным созданием, тоненькой, красивой. Балетную школу закончила в **Луганске**. Потом и голос открылся – сопрано. Играла в традиционном наборе спектаклей музыкально-драматического театра: «**Цыганка Аза**», «**Ой, не ходи, Грицю...**»

Кто жил в те времена, насмотрелся их вволю: все театры с Украины привозили по большей части одинаковый репертуар. Потом выпали Тая молодые героини в **Днепропетровском театре**, где она прослужила четыре года (например, **Инка** в спектакле «**До свидания, мальчики!**» Б.Балтера), неизбежные сказки, **Золушки** да **Аленушки**. Тут, в Днепропетровске, Тая и познакомилась с **Сашей Михолапом**, чтобы уже не расставаться никогда. Переехав в Ростов, они долгое время работали вместе в театре юного зрителя, а когда Саша – к тому времени Александр Сергеевич – организовал **детскую школу-театр** и держал ее титаническими усилиями более 10 лет, Таи-

ся Сергеевна делила все его хлопоты, которых было невпроворот. А ТЮЗ – само собой. 30 лет она выходила на его сцену: в «**Кровавой свадьбе**» Лорки – **служанкой**, в «**Гамлете**» – **Гертрудой**, в «**Счастливом дне**» А.Островского и Н.Соловьева – **Сандыревой**, в «**Энни из «Зеленых холмов**» Л.Монтгомери – **Маргарет Линд**, в «**Соне**» Р.Беллечко – **мамой Семена**...

Когда Серебренников стал снимать сериалы, то непременно приглашал Таю Михолап. Она играла и в «**Ласточке**», и в «**Ростове-папе**», и в «**Дневнике убийцы**». Видимо, это увлекательная задача – вписать в фантастическую по преимуществу среду естественного, натурального человека. Ведь кажется, что Таисия Сергеевна и не играет вовсе, а существует легко и комфортно, как дома, в предложенном ей отрезке сценической или экранной жизни. Ее просто принять за свою в любой ситуации: она это так сыграла – не заметишь ремесла.

Такая у нее получилась **Зоя Ивановна** в «Дневнике убийцы», злобивая, шептунья, смешная – абсолютно правдивый сколок с жизни. В домике у нее чисто, и

огородик ухожен. Народ всегда толчется, но не потому, что тут нальют, а потому что пообщаться можно сердечно. Преступника Зоя Ивановна не боится: ну и что, будто черные, носатые и народ травят – они ж не со зла! Вот и кот Мырдик (Черномырдин) абсолютно спокоен, а он ведь «врага чует».

В «Ростове-папе» у Таи было две роли. В серии «**Шли по городу две свинки**» она играла **Офелию Акоповну**, которая выдавала свою дочь замуж за русского мясника, что вовсе не планировалось. Но дочка настояла на своем, и свадьбу играли на одном из ростовских базаров (это Кирилл придумал там вести ночную съемку).

В поселке Александровка, где жили Михолапы, как раз такой рыночек имелся, и Таисия Сергеевна положила глаз на одну торговку рыбцами, два дня около нее просидела, наслаждаясь речью и перенимая ее музыку, ибо то не говор был, а напев, изумительный лад, какой сохранили, живя третий век на Дону, местные армяне.

В другой серии – «**Бои без правил**» (ее, между прочим, Голливуд купил) – дрессировщица **Ираида**



«Пижранет». Мама Нюрик – Т. Михолап, Толик – А. Аверьянов. Фото из архива театра «Современник»

была женщиной с типичной судьбой цирковой артистки. Бывший канатоходец, переломана-перебита, но устояла, на арену вернуться и сочинила номер с голубями. Естественно, Таисия Сергеевна стала ходить в цирк как на работу. Артисты учили ее, как к себе птиц приманивать, как палец держать, чтобы они на него садились. С десяток голубей стали ее партнерами, и управлять ими она научилась, и даже жонглировать. Цирковые одобряли: «Можешь выступить с этим номером».

Потом другие режиссеры приглашали ее в сериалы. Она снималась в «Атамане», «Почтальоне», в «Цыганках», в «Таксистке», в «Даше Васильевой...»

– Так вы неожиданно сериальной актрисой стали?

– Ну, если 250 серий – это уже Бразилия. Названия разные, а исполнители одни и те же. Крутятся по несколько лет. Через полгода включишь телевизор, и впечатление, что ты все это уже видела. А наши две-три серии и даже десять – это кино. В «Цыганках» я играла актрису театра «Ромэн» **Марию Васильевну Скворцову**. В середине съемок пошли мы в театр, и мне говорят: «Посмотрите на портрет Скворцовой». – «Как, это реальное лицо?! Что же мне раньше не сказали?» Потом подумала: хорошо, что не сказали. Шла к роли интуитивно и угадала: играла Марию Васильевну открытой, доброй, но острой на язык, боевой. Говорили, она на Раневскую была похожа, и когда продюсер Алексей Пиманов увидел меня, то поразился: «Где вы эту Раневскую нашли?» В принципе же работать над ролью в сериале некогда: выучил текст – и на площадку. А в театре репетируешь долго, ищешь смысл роли, характерность, детали. Если

бы мне выбор предложили, я бы театр не променяла на быстрые «бабки» сериала.

Хоть и скоропалительна актерская работа в сериале, все равно Таисия Михолап существует в нем как театральная актриса: ее простые тетки, занозистые, с характером, сыграны подробно. От них веет нашим недавним коммунальным прошлым и... домашним теплом.

Нынешний театр Таисии Сергеевны – «**Современник**». На его сцену она выходила служанкой в «**Антонии и Клеопатре**» Шекспира, **нянкой** в спектакле «**Мален**» по Метерлинку, вводилась в «**Крутой маршрут**» Е.Гинзбург.

– Нет ли ощущения, что, за некоторым исключением, это модификации одного характера?

– Ну, да, я «тетя Маша», которая всегда рядом, всем нужна: и пошлет, и поглядит.

В минувшем сезоне в порядке эксперимента «Современник» пригласил на постановку четырех молодых режиссеров (еще студентов). В один из спектаклей: Олега Плаксина «**Пижранет**» (пиво жрать не на что) по пьесе Елены Ерпылевой – попала и Таисия Михолап.

– Я играю мать главного героя, который убил человека, и это страшно гнетет всю семью. Вообще, тут у каждого свой грех, и ощущение безысходности общее. И мечта общая: «Поехать бы в Себастьяно». А тут еще беда – заезжие рыбачки корову украл. Смотрит моя героиня: один рыбачок на берегу сидит. Она его колом ударила, он же оказался глухим и слепым. Отнесла его на руках, а он уже похолодел. Короче, полный пижранет...

– Невеселая история, мягко говоря.

– В ней не только драматичное есть, но и комичное. Как в жизни.

Таисия Сергеевна всегда, на сцене и экране, как в жизни. А если учесть, что жизнь полна всяких невероятностей, абсурда и непуганого идиотизма, сталкиваясь с которыми не знаешь, смеяться или плакать, то была актриса в своих ролях разной, и комедийные преувеличения воспринимались как вполне вероятные, абсурдистские фигуры – как реальные, а костюмные персонажи из прошлых времен – как нынешние. Она умеет, оставаясь в стилистике любой эпохи, приближать их к сегодняшней за счет искренности чувств, которых не меняет время; они волнуют всегда: страдание, любовь, боль, страх, радость...

В Таисии Михолап нет надсадного актерского кокетства, нерядкого среди театральных красавиц, нет ревности к партнерам, которые выходят на поклон последними. Ведь не одними премьерерами и премьершами жив театр. Если небольшая роль выписана хорошо, она сама сделает ее заметной. Пусть специально на нее не ставили спектакля. Пусть служанки и няньки, «тети Маши», бабенки из соседнего двора – театр невозможен без актрис в таких ролях, естественных, никогда не фальшивящих. «А почему у вас на фестивале «Территория» мне места не нашлось? – спрашивает она Себребренникова. – Я могла бы Родиной-матерью постоять, птицей пролететь...»

«Ловлю на слове», – отвечает.

Ах, подловить ее нетрудно, она сама пойматься рада. На притягательный театральный крючок.

Людмила Фрейдлин

Ростов-на-Дону

ЗРИТЕЛЬ № 1

За стенами учреждения, именуемого ТЕАТР, происходит многое, неведомое постороннему взгляду. Там что-то сочиняется, придумывается, обретает формы, поддерживается организационными и финансовыми хлопотами. Но собственно театр начинается тогда, когда все вскипает и приходят зрители. Между сценой и залом начинают действовать сообщающиеся сосуды или возникает вольтова дуга, по пространству мечутся туда-обратно невидимые глазом, но ощутимые сердцем флюиды. Все это бывает и со знаком «плюс» и со знаком «минус». И от зрителей, а они, известно, бывают всякие, очень многое зависит в этом водовороте. Человек, о котором хочется рассказать, из золотой зрительской породы.

В первый раз он попал в театр в десятилетнем возрасте. Но любовь к театру, уверяет иркутянин **Виталий Сергеевич Нарожный**, возникла раньше. С пяти лет он жадно и беспорядочно читал. И все, что касалось театра, — пьеса, рецензия, репортаж в «Огоньке» или другом журнале из тех, что были под рукой, — вызывали у него жгучий интерес. За ними вставал неизвестный, прекрасный, манящий мир. Прямо как у Блаженного Августина: «Я еще не любил, но уже любил любовь и, любя любовь, искал, кого бы полюбить».

Десятилетним мальчуганом попал в Хабаровске в ТЮЗ на спектакль «Аленький цветочек». Следом — «Воробьевы горы» Алексея Симукова. И — поехал! Как вошел в театр, так и не выходил из него. Так он сам о себе говорит.

В Хабаровске увидел впервые и столичные театры: МХАТ — проездом из Японии, Театр сатиры...

Виталий Сергеевич уверяет, что никогда не видел себя в театре никем больше, как зрителем. Единственно кому завидовал, — тем, кто пишет о театре. В детстве, как многие, пытался несколько раз выступить на сцене. Но навсегда решил для себя: в зрительном зале интереснее! Своему увлечению Нарожный уже более полувека верен беззаветно.

Выбрав для жизни профессию инженера, он, словно шуткая, говорил: «Она мне и кусок хлеба даст, и на билет в театр останется». Всю жизнь проработал на «железке», как железнодорожники называют меж собой свое ведомство. А рядом в его душе всегда жил театр.

В 35 лет его неотвратимо потянуло на театроведческий факультет Питерского театрального вуза. Поступил на заочное отделение. Учился истово, с жарким азартом. С театром стал жить, можно сказать, в обнимку. При сближении с миром сцены обнаружил, что он в чем-то непригладен, но для него он все равно остался волшебным.

Диплом получил с отличием. Дипломную работу писал о своем земляке Александре Вампилове. Был с ним близко знаком и гордится, что угадал большого драматурга в человеке, на которого тогда еще кое-кто посматривал снисходительно-покрови-



В.Нарожный в зале Иркутского академического драмтеатра имени Н.П.Охлопкова

тельственно. Не раз доводилось слышать, как он рассказывает о Вампилове. Это безумно интересно. Погруженность в драматургию сибирского классика содействует в этих рассказах с сокровенными впечатлениями о личных встречах. А еще он обычно показывает редкие фотографии позднего Вампилова из личного архива. И портрет оказывается объемным и законченным, если его возможно когда-нибудь закончить.

В 30 лет впервые написал о театре — о гастролирующем в Иркутске оперном театре из Новосибирска.

Еще будучи железнодорожником, он сочинил книгу об Иркутском ТЮЗе, публиковался в трех десятках сборников, выдал на гора три сотни рецензий. Пишет он прозрачно и захватывающе. Очень просто и весьма изысканно. Редкое сочетание, которое ему органически присуще. Ему всегда есть что сказать. Он опи-

рается на свой богатейший зрительский опыт, на глубинные познания в области театра, на свою отменно развитую сенсорную систему, воспринимающую звуки, краски, запахи сцены, обогащающие и выявляющие смысл действия.

Нарожный знает о театре ВСЕ. Штудирует театральные книги. Именно штудирует, это слово он сам употребляет. Для него это не обязанность, а счастье. Добывает всю новую театральную литературу через все возможные каналы. В театре он академик, эрудит, всевед.

К слову «театровед» относится сомнительно: «Есть ли такая профессия или это псевдоним затянувшегося хобби?». Но если верно, что театровед ВЕДАЕТ ТЕАТРОМ, то ему это определение очень подходит.

Помнится, на круглом столе одного из иркутских вампиловских фестивалей наш Нарожный подправлял в фактических неточностях именитого столичного театрального критика Веру Максимова. Знай наших!

В некоторых квартирах есть помещение без окон, которое в просторечии зовут «тещиной комнатой». Есть такая комната и в квартире Виталия Нарожного. Это не столь уж маленькое помещение сплошь заполнено – ни за что не догадаетесь чем. Театральными программками. Фанатик театра Виталий Сергеевич смотрел тысячи спектаклей и продолжает жадно этим заниматься. Он не пропускает ничего, что означено на театральных афишах и в Иркутске, где живет, и в любом месте, где приходится быть. Как только ему станет известно, что в каком-то спектакле введен даже на эпизодическую роль новый исполнитель, он тотчас мчится, чтобы это увидеть. В зритель-

ных залах он оказывается не реже двух раз в неделю. А во время фестивалей и поездок в столицы этот режим «ужесточается».

Иные спектакли смотрит по многу раз. Скажем, на него произвело впечатление, что в Иркутске появился свой оперный спектакль: на открытие музыкального театра давали «Кармен». Несмотря на известное несовершенство опуса, бегал на него раз 6-7 кряду.

В Москву, в Петербург, а то и в Киев он ездит регулярно, посвящает этому едва ли не все отпуска. И ездит за одним – смотреть новые спектакли.

Театральные программки для него и бесценные реликвии, и рабочий инструмент. Он то и дело, как «скупой рыцарь», перебирает свои сокровища, бережно вглядывается в каждый «дублон». Виденные спектакли живут в нем, извлекая со дна души сонм самых разных чувств. Богатство!

В новосибирском театре «Красный факел» сгорел архив. Восстановить его театру, приехавшему на гастроли в Иркутск, помог Нарожный.

Как-то на фестивале «Театральная осень на Байкале» Нарожного попросили рассказать о московских и петербургских премьерах, он только что вернулся из традиционного вояжа в столицы. Рассказывает он прекрасно, ибо каждое явление ставит в ряд, определяет тенденции, соотносит и с недавним и более отдаленным прошлым. А еще он привез на Байкал в подмогу своему рассказу целую библиотеку из своей «тещиной комнаты»: программы, буклеты, проспекты, рекламные издания, книги и книжицы... Ну, голова идет кругом, когда окунаешься в этот бурелом. Вот тебе и «тещиная комната».

«Чем жив современный театр?» –

спрашивают Нарожного. – «Театр всегда жив живыми людьми».

Спектакли, известное дело, бывают всякие. После одного лежишь, окрыленный. А другой – не прожухешь, подавишься. Он оценивает все трезво, как знаток. Рассуждая об ином спектакле, не оставляет от него камня на камне. Но – смотрит все с жадностью и любопытством: «Все равно живой человек на сцене интересен».

«Живой» для него ключевое понятие. К кино он относится прохладно, а телевидение просто не любит и избегает: «На экране, в отличие от сцены, – не живой человек, не мир, а тень мира». Правда, и тень театра тоже. Только по этой причине какой-то интерес к кино и ТВ он все же проявляет. Иркутский Фонд Марка Сергеева вкупе с творческими союзами присуждает ежегодно титул «Интеллигент провинции». Виталий Нарожный – в числе обладателей этого звания. Оно словно для него придумано. Вот уж истинно интеллигент. С большой буквы.

«Далеко зашедшее хобби» дало свои плоды. Когда он оставил основную работу – в тот срок, когда это положено, – второй диплом вывел его на новую стезю: сегодня он преподает историю театра в Иркутском театральном училище. Юным существам, зараженным театральной инфекцией, ему есть что рассказать и о театре, и о жизни.

Коллеги по первой работе при встречах говорят, что завидуют ему, оседлавшему еще одного коня и скачущему с азартом и упоением по любимой дорожке.

...Приближается вечер. Куда он идет сегодня? Ну, конечно, в театр! Куда ему еще идти?

*Леонид Беспрозванный
Иркутск*

ТУЛА

Экспозиция в Выставочном зале на Красноармейском проспекте «**Тульские театральные художники**» интересна тем, что здесь можно увидеть театральные костюмы и реквизит, обычно отделенные от публики огнями рампы. То есть тут зрители могут проследить процесс создания спектакля.

Это уже вторая выставка, показывающая творчество мастеров сценографии, инициаторами ее стали **Тульское отделение Союза театральных деятелей и Музей изобразительных искусств**.

Одиннадцать участников из четырех областных театров представили свои творения, выполненные в разной манере. Предваряют показ два стенда, на которых разместились эскизы заслуженного деятеля искусств России **Бориса Ентина**, который семнадцать лет проработал в Тульском драмтеатре и оформил больше пятидесяти спектаклей.



Он сотрудничал с разными театрами страны, был известен как мастер, который никогда не позволял себе повторяться, халтурить. Его творчество – взрыв эмоций, яркие миры, настоящий подарок людям, которые придут в зрительный зал.

Год назад Бориса Григорьевича не стало. И вспоминая о нем – веселом, жизнелюбивом человеке-разднике, его коллеги говорили: «На этой выставке Ентин словно собрал нас всех вместе...»

Символично, что последний спектакль, который был им оформлен, называется «Неистовство любви» и эскиз к нему выполнен во всех оттенках красного – цвета жизни.

Дальше расположились работы других художников драмтеатра. Это светлые, изящные эскизы **Ирины Блохиной** к уже полюбившимся спектаклям «Обманщица», «Свои люди – сочтемся!», «Странная миссис Сэвидж». У **Елены Погожевой** не просто нарисованные костюмы, но уже готовые портреты героев. Тут и русские скоморохи, и итальянские синьоры, и нежные провинциальные барышни – завязатым театрам остается только сопоставлять, такими ли они были на сцене? Пышные, похожие на пирожные платья с кринолинами из спектакля «Женитьба» - иллюстрация виртуозности мастеров пошивочного цеха. Шляпы всех эпох и народов созданы **Ниней Логиновой** не просто в соответствии со справочным материалом, но опять же – как иллюстрации к пониманию характеров персонажей.

Новомосковский драмтеатр имени В.М.Качалина представил несколько эскизов **Натальи Огаревой** и **Фарзада Халилова**, выполненных в строгой манере. Рядом с ними разместился огромный коллаж из афиш и программки дизайнера **Александр Богатырева**: они занимают особое место в театральном мире, словно приглашая зрителей на спектакль.

Похожие на народные игрушки работы тульской кукельницы **Маргариты Фирстовой** соседствуют с огромными ростовыми куклами из «Сезона охоты на любовь» и филигранно выполненными планшетными персонажами из «Золушки» **Надежды Ваниной**. Творчество этих добрых сказочниц хорошо известно и детям, и взрослым. На выставке к ним – особое внимание.

Красочные, кажущиеся объемными эскизы художника ТЮЗа **Сергея Мазанова**, пожалуй, можно воспринимать как самостоятельные картины. «Старосветские помещики», «Кармен», «Гроза» - не просто сценографические зарисовки, их «населяют» очень характерные, порой смешные, порой трагические герои. Необычно выглядят театральные макеты **Татьяны Матус**, которые, как правило, выставлены в фойе театра, к радости юных зрителей. Это действительно целые миры, вызванные к жизни волей мастера.

Марина Панфилова, Тула

ВЕРА И ПРАВДА

Бенефис заслуженной артистки России **Людмилы Тарасовны СЛАБУНОВОЙ** в Иркутском академическом театре драмы: «**Деревья умирают стоя**» **А.Кассоны**. Кажется, за многие годы на российских сценах этот испанский шлягер набрал такую известность, что и пересказывать пьесу неловко. Но все же – кратко: у благородной Бабушки (Слабунова) двадцать лет назад пропал беспутный внук, печаль совсем ее измучила; и Дед в последнее время утешает ее самодельными письмами «из Канады»: с внуком, оказывается, все хорошо. Теперь воодушевленная Бабушка ждет встречи с внуком, и положение безвыходное: внук-то на самом деле сгинул! И тут может помочь только театр: утешительная контора с наемными артистами. «Внук» с «женой» приедут-таки навесить Бабушку на пару дней между своими важными канадскими делами. Вся хорошо, Бабушка счастлива, но тут появляется настоящий внук – бессердечная сволочь, и милый розыгрыш заканчивается трагедией: Бабушка не вынесет неисправимого злодеяния внука. Можно удивиться зрителю, который верен «Деревьям» в Иркутске, как везде; можно вздохнуть о другом, лучшем выборе театра...если...

Если бы в центре спектакля не была Слабунова – актриса поразительной, детской органики, абсолютной веры в любые сценические обстоятельства, с готовностью идущая навстречу любым предложениям практически всех режиссеров за 40 лет на иркутской, а до этого еще 15 лет на

разных российских и украинских сценах.

Режиссеры могут ошибаться в чем угодно, но всех режиссеров в судьбе Слабуновой, кажется, объединяет уверенность в ней – как в талисмани веры и правды. Большая ли, маленькая роль, но, по моим примерным подсчетам, в среднем четыре-пять предложений в сезон и во всех театрах Слабунова имеет всю жизнь. Помножьте 5 (ну пусть 4!) на **55 лет** ее сценического стажа – и считайте сами, во скольких названиях выходила (и продолжает выходить, находясь в отличной форме) актриса. Выходит – актриса незаменимая. Сама она статистики не ведет: этим занимался – да и то с пропусками для совсем крохотных эпизодов – незабвенный Александр Зиновьевич Берман, однокурсник по харьковскому театральному институту, муж до золотой свадьбы и дальше, партнер до своего недавнего ухода, заслуженный артист России.

Бабушка в испанских «Деревьях» продолжила длинную вереницу бабушек, которых она – природная характерная актриса – играла еще в школьной самодеятельности.

Людмила Слабунова: *Я почувствовала ее очень близко. Не знаю, как у них в Испании, а я сужу по-русски (или по-украински); упустили ребёнка. Груз вины на мне. Стали отказывать ноги, хожу с палочкой. Но вот дети прие-*



«Мещане». Цветаева

хали – какое счастье! И куда девалась болезнь: ноги живые, палочка не нужна. Теперь, если придется, можно счастливо помирить. Мальчик меня простил!

А когда появился настоящий внук – я физически не могу переступить ногами: я, артистка Слабунова, а не бабушка. Ничего человеческого в нем нет. (Слишком немилосерден к Внуку драматург... впрочем, дай он ему человеческую правду, это была бы другая пьеса. – С.З.) Жить не смогу дальше: моя вина во всем. Но новым своим детям (С.З.: артистам-обманщикам! а она их уже усыновила!) – надо помочь.

За предыдущий свой бенефис – тоже Бабушку, **Софью Ивановну** в «Пока она умирала» **Н.Птушкиной**, – актриса благодарна режиссеру С.Болдыреву. Спектакль шел девять сезонов (с 1998); тетрадку с ролью, неизменно зачитанную, с за-

гнутыми, замахрившимися, осыпавшимися страницами я осторожно подержал в руках.

Диккенс, на параллелях с которым настаивает пьеса Птушкиной, – великий утешитель, любит всех своих героев и совсем не щадит житейской логики ради «хэппи энда».

Успех рождественской сказки может обеспечить только одно – чтобы в центре немислимой до приторности истории оказался актер, наделенный самой неподдельной, самой наивной, самой детской верой. Таким необходимым спектаклю человеком, безгранично верящим в доброе всемогущество театральной сказки, стала Слабунова – Софья Ивановна, Бабушка, живая душа театра. Вот она – наивная старушка в инвалидном кресле. Это ее грандиозная вера заказала вереницу невозможных чудес – и как им теперь не сбыться? Она тоже, как в «Деревьях», помирить собралась; но поживает – новогодний день, который принесет ее одинокой дочери, старой деве, – мужа, дочку-внука; а потом, глядишь, и год-два-пять... да долго еще и счастливо! Зал счастливо смеется, слыша о театральной, теперь уже совсем не настоящей смерти. И после спектакля за столиком на сцене рядом с Людмилой Тарасовной сидел ее Принц Саша (А.З.Берман), они вместе принимали поздравления: иначе и быть не могло, все должно было сбыться. Зрители к диккенсовской (птушкинской, конечно же) Бабушке возвращались по многу раз в разные сезоны. И билетеры признавались: «Бросаем все – и смотрим, и смотрим». (Л.С.: *Не из-за меня только! Компания была хорошая, особенно Тамара Панасюк в роли дочки моей. И тон был высокий, небытовой, ко-*



«Кремлевские куранты» (1956). Маша

торый получался у Болдырева. И спектакль наш ценили выше, чем очень неплохой фильм. Говорили, что вот – люди хорошие, оказывается, есть и, может быть, еще всем станет хорошо).

Начинался ее театр с дипломных спектаклей в Харькове: их с Сашей (а всего семь человек с курса) пригласил к себе в Донецк (тогда – Сталино) режиссер, которого она с особой любовью вспоминает, – Николай Петрович Смирнов. Правда, поначалу распределение получилось у них раздельное: Берман сманил а харьковский цирк, в «разговорную» пару (вроде Тарарупунки-Штепселя). Через две недели – звонок: «Люда, забе-

ри меня отсюда!». Что-то придумали («Пусть мама позвонит, что ты ногу сломала») – перетряслась страшно («Распределение – обязательное, посадят! 54-й год, время неласковое»). Саша, вечный серьезный ребенок, красавец на роли героев плаща и шпаги: «Как можно жить в цирке – они даже газет не читают!». Он во всех театрах был герой. (Л.С.: *В «Талантах и поклонниках» еще в институте так играл героя – мы усохли!»).* А она – молодая, стройная, чемпионка по фехтованию. При этом – уже шлейф комических старух. А в Донецке у Смирнова Джульетте 60 лет. Стал из Слабуновой делать героиню, начиная с *Кати* в симоновской «*Истории одной люб-*

ви». Она не хотела героинь: куда руки деть? Смирнов говорил: «Учись, пригодится». И пригодилось много позже – когда героини и старухи сошлись (как в «Деревьях», как в «Дальше – тишина», где они работали – редкость! – с Берманом). А она тянулась к ролям комическим, характерным, и на русском, и на украинском («Цыганка Аза», «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечерницю»: театр в Донецке был как раз по ней – музыкально-драматический.) Служанки, дуэньи: это – ее. После героинь вышла в роли служанки – «вот она!» – и ставку прибавили на 9 рублей. В «Дон Сезаре де Базане» она была Маритана на седьмом месяце беременности в платье на 16-килограммовом каркасе, пляшет, поет, дала петуха, критикесса из Москвы вскинулась: что такое? Потом смеялась и охала. Старухи и русско-украинский юмор на роду ей написаны. Фамилия отца – Слабун – от крепостного прозвания. Со стороны Слабунов половина была сослана на Урал. Они были мастерами – столярами и сапожниками. Весь род мастеров знатные брички; она у отца, природного столяра и сапожника, кое-чему научилась – в войну сама обувь себе чинила. С театром ехали на гастроли, и по симферопольской дороге увидели указатель: деревня Слабунивка. Смеялись: богачка, целое село! А так всех поразбросало, что она только одного Слабуна встречала – в бутафорском цеху театра. И он Слабунов не встречал.

Дед по маме был сиротой-побирушкой. Из милости дворня его подобрала, вырос слугой у по-



Юбилей А.З.Бермана (1999). А.Берман и Л.Слабунова в сцене из студенческого спектакля 1954 года «Доки солнце зийде, роса очи выисть»

мещиков. Когда раскулачивали (он так во флигеле и жил) – его загребли: «помещиков сын!» – и повели в Чугуев расстреливать – отца многих уже детей. В расстрельной тройке оказался земляк: «Так он же батрак, а не помещик». И деда отпустили. Дочка его вышла замуж за Тараса Слабуна в январе 24-го и все потом переживала: «Ленин умер, а мы – жениться».

Берман с начала 40-х восемь лет прослужил в погранвойсках, сначала в Маньчжурии, потом на Сахалине. Потом компенсировал эту свою молодую неволю переездами из театра в театр: хотелось мир посмотреть. И она за ним – пока в Иркутске не остановились. После Донецка – Харьков, потом Красноярск, Архангельск, Симферополь, снова Красноярск, Кемерово (Клара в «Дурочке» Лопе де Веги и – Малахова в «Совести»), очень идейная особа; Селия Пичем в «Трехгрошовой опере», Агафья Тихоновна в «Свои люди – сочтемся» Островского («это – мое!»).

Потом – Владивосток, 16 ролей

за четыре сезона. В сказке «Про солдата и змею» – успех и награда; княгиня Белова в «Сергее Лазо». (Л.С.: Отрицательный персонаж, но чувствую себя хорошо, потому что всегда верю в то, что отстаивает моя героиня.) Тогда были приняты оценки за роль; так у нее во Владивостоке – одни пятерки.

Потом – Иркутск. Одной из первых была старуха Бусьжиха в «Следах на земле» («столетняя» – значилось у забытого автора) – 1-я премия за лучшую женскую роль. Тут разгулялась фантазия: специальным пластиком сделала себе беззубый рот, горбиться научилась, притягивая колени к шее на репетиции. И – в райком партии, биться за церковь. На спектакле – фурур, а партнерша огорчалась: как такое переиграть? Режиссер А.Терентьев защищал: «Со мной согласовано». В «Аристократах» Н.Погодина (реж. Б.Райкин) она была Нюркой: сидит себе на нарах, разбирается в рваных шнурках – а что ей, арестантке, до тех, кто внизу? – так все внимание было на этом ее этюде, при-



«Пока она умирала» (2000). Софья Ивановна

шлось смягчать, чтобы спектакль дальше шел.

В «**Деньгах для Марии**» по **В.Распутину** (реж. Г.Жезмер) она играла **Жену зоотехника**; но там у нее была дублерша; а в день премьеры пришлось вводиться вместо заболевшей актрисы на роль **Степаниды**. Мгновенный ввод, автор против, она учит текст, трясется. После спектакля Распутин расписался ей в программке: «Никогда не думал, что такое возможно».

В «**Гнезде глухаря**» на гастролях в Калуге ее (и Наталью Коляканову, сейчас знаменитую киноартистку) выделил автор пьесы, В.С.Розов. Виталий Венгер, партнер, народный артист и большой каламбурист, разразился телеграммой: «Я познакомиться был рад вдвойне – смотрел на Вас из зала. Талант Ваш – драгоценный клад – игра мне Ваша подсказала. Теперь в Москве шепчу сквозь слезы: «Вы мне понравились». Ваш Розов».

О ее старой няньке **Марине** в выдающемся «**Дяде Ване**» В.Кокорина я вспоминаю постоянно и... с некоторой даже опаской: такая правда в этой устойчивости жизни, такая приятная и в чем-то жестокая невозмутимость после всех этих стенований, беготни с пистолетом, явного крушения надежд: «Давно я, грешница, лапши не ела». Все многомысленное чеховедение начинает пошатываться, когда видишь эту Марину («морскую»! странноватое, неправда ли, имя для русской крепостной?); и нездешний «Астров», и «Войницкий», явно посторонний по звуку в этой русской провинции; и бряканье бесплодного «Серебрякова» – все уйдет под воду и не вспомнится, а старая нянька с вечным своим вязаньем – останется. И рядом с нею милый приживал с обломовским именем «Илья Ильич» (В.Сидорченко).

В **Миронихе** («**Последний срок**» по В.Распутину, реж. Г.Шапош-

ников), которую она играет сегодня, я вижу развитие Марины: здесь это естественная, негромкая, укорененная в природе, счастливая, здоровая, бессмертная сила. Бессмертная, хоть обе они со старухой Анной (Н.Королева) – на самом краешке жизни. Но со смертью ничего не кончается в жизни, ими одухотворенной.

И никого она не виноватит:

Анна: А чего дети тебе не пишут? Мирониха: Ага, до утра спать не укладывались, цельную газету мне написали, читать буду.

Любит партнерствовать с Королевой, особенно ценит в ней – как в себе – характерную актрису. Любит на сцене Кулакову, Егунова, Панасюк, Венгера; Братенкова, Шинкаренко. И про всех других – понимает и говорит хорошо.

И театр ее любит, и что-то важное про себя при ней понимает: это так видно было на бенефисе.

Л.С.: Я себя не так давно поймала вот на чем: несправедливость, зло встретятся – так во мне первое вспыхивает – не злость, не обвинение, а – недоумение и жалость: несчастный, зачем он так? А ведь в молодости была резкой: «да-да, нет-нет», и страдала из-за этого; и в партии состояла, и председателем профкома в театре была. Мои старухи перedelали меня.

С возрастом, с опытом Марины и Миронихи, других ее старух, становится все более ясно: ситуации разные – в жизни, на сцене, в одной пьесе, другой, с одним или другим режиссером; но поверх всего этого есть что-то – главное.

Это главное и есть фирменный стиль Слабуновой: детская вера и несуетная правда.

Сергей Захарян

Иркутск

ОДИН ИЗ НАС

Одинокий актер на сцене... Так ли уж одинок на самом деле? В унисон с ним дышит зрительный зал – рядом, совсем близко. Он, актер, и есть часть этого зала; он вышел оттуда и вернется туда. Он – один из нас.

– Ну нет, – возразит придирчивый скептик, – он пришел на сцену с другой стороны – в прямом и переносном смысле. Актер выходит из-за кулис, даже если он движется на сцену из зала. Он принадлежит миру игры, а зритель – миру реальности.

Все так. Но магия жанра в том и состоит, что зритель воспринимает актера, играющего в моноспектакле, особым образом: как часть себя. Притом часть храбрую, способную на публичную исповедь, на открытый анализ самых глубинных движений души. И неважно, что зритель в личной судьбе не попадал в перипетию, представленные актером, – он МОГ бы в них попасть. Конечно, при одном условии: если актер талантлив...

– Опять об актере, – заворчит скептик, – а где же режиссер?

Да, вот это вопрос. Очень часто моноактеры обходятся без режиссера – на то много причин, включая экономические. И в редчайших случаях такой «актерский» спектакль оказывается качественным.

Таких исключений на **X Международном фестивале моноспектаклей «Відлуння»**, который состоялся в украинском городе **Хмельницком** в конце августа, оказалось два.

Ментор Зимберай из **Косово** сам написал и поставил свою пьесу «**Актер в коробке**». И сам сыграл ее, – с той мерой произни-

тельной искренности, с которой говорят о наболевшем. Герой спектакля – актер без театра, показывающий свое искусство где придется, – современный вариант странствующего лицедея. Сундук с нехитрым скарбом и театральными принадлежностями служит ему домом. Однажды актер обнаружил, что заночевал... на минном поле, оставшемся после локальной войны. Отсюда ему не выбраться, и обращение к Шекспиру, Мольеру, Чехову не помогает... «Люди, вы никогда не любите актеров так, как они любят вас!» – бросает в зал Ментор. Мир не создан для поэзии, но в нем рождаются поэты. Рождаются красота, нуждающаяся в защите...

Белорусский актер **Олег Чеченев** тоже был «сам себе режиссер» в спектакле «**Синий автомобиль**» по пьесе замечательного украинского драматурга **Ярослава Стельмаха**. И справился с непростой задачей.

Эту загадочную, во многом автобиографическую пьесу временно погибшего автора любят и охотно ставят в разных театрах. Герой пьесы – писатель,



О.Чеченев. Беларусь. «Синий автомобиль»

переживающий творческий кризис. Его попытки найти тему для нового романа кажутся комическими, пока случайно найденная в старой квартире детская игрушка – синий автомобиль – не возвращает героя к воспоминаниям о его собственной жизни. Олег Чеченев выстраивает линию своего сценического существования так, что перед нами оживает часть героя, во всей сложности и драматизме непреодолимых внутренних



В.Чубенко. Россия, Вологда. «Ангел по имени Тевье»

противоречий. От комикования не остается и следа, – отчетливое дыхание трагедии овеивает зал. Сможет ли любимая игрушка, как счастливый амулет, вернуть радость творчества, смысл бытия?

Говорят, автомобиль, в котором погиб Слава Стельмах, был синего цвета...

Но вернемся от исключений, подтверждающих правило, к самому правилу – к режиссерским моноспектаклям «Видлуння».

Выдающийся русский режиссер, много и плодотворно работающий последние годы в жанре монотеатра, **Владимир Кулагин** привез на фестиваль две свои постановки, осуществленные в разных городах России. Спектакль «**Ангел по имени Тевье**» объединил в себе щемящую прозу **Шолом-Алейхема** и поэтические образы **Марка Шагала**. Актер из **Вологды Всеволод Чубенко** – признанный мастер моножанра – внимательно прислушался не только к букве строгой и тщательно выверенной режиссуры Кулагина, но и к ее духу, сосредоточенному на поисках добра и красоты в душе человеческой. Нищий философ Тевье прекрасен в своей любви к жене и дочерям, к бедной Анатовке и ее жителям, к могилам предков – ко всему существу. И когда Чубенко-Тевье восседает на лестнице-крыше, откуда ему видно все местечко (почти весь мир), он вправе разговаривать на равных с Богом, восседающим где-то поблизости. И вправе пенять на Бога за то, что родина не платит ему любовью за любовь.

«**Вассу Железнову**» Владимир Кулагин хотел поставить давно. Хотел сказать со сцены о том, как уходит не только человеческая жизнь – уходит эпоха...

Создать моноспектакль по этой



Т.Кириллова. Россия, Нижний Новгород. «Васса»

пьесе **Максима Горького** – дело сложное, но реальное. А вот найти актрису... «Рискнем?» – спросил режиссер заслуженную артистку **Нижегородского театра им. М.Горького Тамару Кириллову**. И она ответила, не задумываясь: «Да!» В самом деле, где, как не в родном Нижнем Новгороде, мог найти Владимир Кулагин такую Вассу: стройную, прямую, с горделивым разворотом плеч, с пожаром волос, уложенных в строгую прическу? И пожар души тоже под строгим контролем, за семью печатями, а нет-нет да вырвется: во взгля-

де, в повороте головы, в беспокойном движении рук... Тикают часы, отмеряя ускользящую жизнь... Напрасные жертвы, напрасные надежды... И последнее, что остается, – мужество быть собой... До конца...

Опытнейший армянский режиссер **Грачья Казарян** вновь обратился к **Шекспиру** и увидел в роли Гамлета молодого актера **Национального театра им. Сундукяна Арама Ованесяна**. Это необычный Гамлет. Пожалуй, он – один из нас: совсем необязательно быть принцем, чтобы ощутить холод реальности по-



И. Пуоденайте. «Я жду тебя, любимый». Клайпеда, Литва



А. Ованесян. Армения. «Гамлет»

сле безоблачного детства и отрочества.

«Жизнь похожа на ловушку для крыс!» – восклицает Гамлет. Незыблемые ценности на поверку оказываются ложными, привычные устои рассыпаются как карточный домик. Гамлет в исполнении Арама Ованесяна пытается соответствовать постоянно меняющейся действительности, но не выдерживает ее противоречий. Легче стать воином и разрубить узел – пусть ценой собственной жизни...

Альвидас Визгирда – литовский режиссер, возглавляющий **клайпедский театр «Пилис»**, поставил комедию **Д.Фо и Ф.Раме «Я жду тебя, любимый»** на молодую актрису **Клайпедского драмтеатра Иоланту Пуоденайте**. Выбор был точен. Иоланта чувствует себя в интерактивном спектакле как рыба в воде. Она интригует, шутит, печалится, гневается, болтает как сорока и принимает скоропалительные решения... Героиня Иоланты естественно существует в сюрреалистических обстоятельствах – зрелище поистине фантастическое... Довольно мириться с теми, кто делает жизнь невыносимой! Лицо припудрено – для пущей уверенности, пистолет на коленях... «Я жду тебя, любимый»... Сейчас он откроет дверь...

Известный болгарский режиссер **Невена Митева** поставила моноспектакль-шоу для эстрадного певца из Софии **Стефана Рядкова**, и исполнение им популярных балканских шлягеров второй половины XX века обрело сюжетную стройность, стало еще одной вариацией на тему драматизма актерской судьбы. Жизнь поп-идола резко отличается от его сценического образа. Красивый мужчина поет о любви, но эгоистичная мать никогда его не любила, жена смотрит на него как на источник дохода, а случайные связи не приносят ничего, кроме неприятностей... Изнуряющий труд, усталое сердце... И все-таки единственное, что остается, – сцена. Проклинаяемая и любимая...

Украинский актер **Владимир Смотритель**, много лет работающий в жанре монотеатра, обратился к режиссеру **Евгению Курману**, и вместе они создали спектакль **«Гоголь: реинкарнация»**. Что увидел бы великий писатель, доведись ему обрести вторую жизнь? Смог ли бы он ответить на собственный вопрос: «Русь, куда несешься ты?» Спектакль, сочетающий черты натурализма и сюрреализма, не дает готового ответа, а Гоголь возвращается в вечность. Многое из происходящего сегодня он предвидел, – одинокий актер на жизненной сцене, он тоже был *одним из нас...*

*Нина Мазур
Ганновер*



Стефан Рядков. София, Болгария

Актер-поэт – двойственность давняя, со времен Древней Греции, когда первые драматурги сами играли в своих трагедиях.

Традиция подхвачена в новой эре, освящена знаменитейшими именами – Шекспира, Мольера, а из наших и недавних – Высоцкого.

Сказано не для сравнения с даром нового автора, но для расстановки ориентиров (хотя кто возьмется предсказать будущую орбиту по взлетному началу?): обе профессии из числа целительных и опасных, соответственно для окружения и профессионала. И обе благоприятны для молодости – раскованной, дерзкой, зажигающей, суждено ли с ней встретиться на подмостках, экране или в поэтической книжке.

Обе отражаются друг

в друге – по крайней мере среди стихотворений, вошедших в «100 страниц в кубе», находишь и «Маски», и «Отелло – мысли», и «Болилок» с трогательным напоминанием о спектакле Филиппа Жантти. А среди персонажей опять же Шекспир, Пастернак, Булгаков, да еще обитающие по соседству с автором, в восьмом круге классического ада (для забывчивых – пояснение в комментарии: круг лжецов).

Второй сборник двадцатилетнего Егора Сальникова (он и открывается программно стихотворением «20 лет») включает строчки, написанные в последние годы. Это период вступления в самостоятельную жизнь (он закончил ВГИК в прошлом году, курс Александра Ленькова), благословенное время, когда перспективы еще туманны, но все в от-

Егор Сальников «100 СТРАНИЦ В КУБЕ»

Стихи. М, «УпаКПринт». 2009

светах радужных надежд; когда с однокурсниками и старыми друзьями пока не расстался, а новые все появляются и появляются; когда энергии и сил хватает на дела и на радость от полноценного участия в жизни мира.

Впрочем, мир не очень-то рад приходу поэта: как сказано где-то у Платонова: люди старшего поколения планету для смены «готовили, да не управились». Отсюда тревожные мелодии – «Нюрнбергский процесс» или Эйфель, «чей скелет обглодан», Распятый и Цхинвал: «Место, где нам лежать, еще и не завоевали»... Восхищение сокровищницей Земли, которым полнился предыдущий сборник, дополняется знанием о планетарных бедах и переплавляется уверенностью в своей магии и мощи, особенно при обращении к любимой:

**Я
Все равно
В тебе займу
Свою**

Особенную нишу.

А доказательством еще не ушедшего мальчишества, знаком общности с ровесниками (они, увы, далеко не всегда обладают той широтой кругозора, что у Егора) – «прикольное» оформление, начиная с обложки, закамуфлированной под давнюю пачку сахара (со всеми данными о содержании углеводов и условиях хранения), до пиктограмм с секретом или без.

К актеру Егору Сальникову известность уже подходит. Слава поэта еще солидно медлит.

Мария Горбалетова



ЭХО ТРИУМФА

Крупный международный проект «Видение танца. К 100-летию «Русских балетов» С.П.Дягилева в Париже», организованный совместно Новым национальным музеем Княжества Монако и фондом «Екатерина» при участии Музея театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург), вошел в те двадцать экспозиций, которыми в Европе, США и Австралии отмечается юбилей «Русских балетов». Напомним: Русский балет Дягилева, или Ballets russes, – балетная компания, основанная Сергеем Дягилевым и выросшая из «Русских сезонов» 1909 года, работала на протяжении двадцати сезонов до самой смерти Дягилева (1929), и пользовалась большим успехом за рубежом, особенно во Франции и Великобритании.

Летом в залах Villa Sauber – Нового Национального музея Монако разместились экспозиция «Удиви меня! Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны» (в Монте-Карло с 1911 года размещалась штаб-квартира дягилевской антрепризы). Именно здесь теперь хранится внушительная часть разрозненной по всему миру дягилевской коллекции. Экспозиция воссоздавала (по хронологическому принципу) спектакли, представленные соответствующими эскизами, макетом, фотографиями, костюмами, демонстрируя этапы художественного пути Дягилева. В конце октября большая часть экспонатов из Монако была привезена в Москву, существенно расширена материалами из российских фондов и сейчас открыта в залах **Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу.**

Сергей Павлович Дягилев, уникальная личность, «гениальный антрепренер» (как назвал его А.Луначарский), энергичный импресарио, известный в России как серьезный знаток мировой культуры, автор работ по истории русской живописи, один из организаторов художественного объединения «Мир искусства», редактор журналов «Мир искусства» и «Ежегодник императорских театров», организатор крупных художественных выставок, театральный деятель. Еще до триумфа в Париже Дягилев успел организовать в Европе не одну выставку работ русских художников, представителей нового направления, которое позже назовут искусством Серебряного века. Эти произведения Дягилев взял для своего первого зарубежного проекта – ретроспективной выставки русского искусства в парижском Осеннем салоне 1906 года, который проходил в «Гран Пале», наша экспозиция заняла там двенадцать залов. В 1907 году Сергей Павлович устроил сезон «Исторических русских концертов», в которых совместно с артистами и хором Большого театра выступили Н.Римский-Корсаков, С.Рахманинов, А.Глазунов, Ф.Шаляпин. Через год, 19 мая 1908 года, во французской столице состоялась парижская премьера



оперы Модеста Мусоргского «Борис Годунов». Эта постановка стала прологом крупных эстетических событий. Впоследствии подшучивали, что за Дягилевым «вечно следовали восемь вагонов декораций и три тысячи костюмов».

Заметим, в 1899 году поступил на службу в Дирекцию императорских театров России, Дягилев при содействии князя Сергея Волконского (Директора императорских театров) и своих друзей А.Бенуа, Л.Бакста, К.Коровина и Е.Лансере пытался еще в 1901 году поставить в Мариинском театре балет Делиба «Сильвия» как реформаторский спектакль. Неосуществленная постановка обернулась скандалом, и Дягилев был уволен «за подрыв академических традиций». Так что «прожектор» идей Дягилева освещал новые пути в балете намного раньше его парижских «сезонов».

В апреле 1909 года труппа Дягилева прибыла в Париж. Началась подготовка зарезервированного для сезонов Theatre du Chatelet: увеличена сцена, на месте партера устроены ложи, обновлен интерьер. Шли репетиции пяти балетов. 19 мая зрителю были представлены «Павильон Армиды», «Половецкие пляски» и «Пир», а 2 июня – «Сильфиды» и «Клеопатра». Балетный сезон обернулся настоящим триумфом.

Отныне с этой даты культурологи ведут начало нового времени в мировом балете.

Нынешняя экспозиция включает около 500 произведений искусства и культуры из различных музейных и частных собраний России, Западной Европы и США, куда вошли сценографические эскизы, живопись и графика Л.Бакста, А.Бенуа, Н.Гончаровой, М.Ларионова, Н.Рериха, а также А.Дерена, А.Матисса, П.Пикассо, Д.де Кирико... Изобилие расцвели 50 подлинных сценических костюмов к спектаклям Дягилевских сезонов «Весна Священная», «Жар-птица», «Синий бог», «Песнь соловья» и «Шахерезада» (собрание Ольги и Айвора Мазур, Великобритания), прежде в России не выставлявшиеся макеты, фотографии и прочие раритеты.

Выставка начинается портретом великого импресарио кисти Валентина Серова («Портрет Сергея Дягилева». 1904; холст, масло) и заканчивается картиной Сержа Лифаря «Портрет Дягилева» (1952; фанера, масло). Справа – стена балетных фотографий. Налево – чудом сохранившиеся в Монако двенадцать картонных макетов декораций Рейнхарда Джорджа к балетам «Шехерезада», «Павильон Армиды», «Дафнис и Хлоя», «Докучные», «Золотой петушок», «Петрушка», «Синий бог» (картон, гуашь; Архив Societe des Bains de Mer. Монте-Карло).

Между тем, путешествие по выставке обернулось сюрпризами. Оказалось, что экспозиция развернута как-то своеобразно: фотографии показаны отдельно, макеты к спектаклям тоже отдельно, хорошо хоть эскизы оказались поблизости стеклянных витрин с подлинными сценическими костюмами.

Справившись внутренне со странностями экспозиции, любуешься красотой прошлого. Например, такими раритетами, как костюмы к балету «Шут» по эскизам М.Ларионова или расписанные костюмы придворных дам по эскизам А.Матисса к балету «Песнь соловья» (1920; собрание Мазур, Лондон). Глядя же на языческие одеяния от Николая Рериха для «Весны священной», задумываешься о корнях и источниках стиля Ар-деко. Вековой давности, выцветшие, потертые, вручную раскрашенные, они помнят и триумфальные овации, и холодную вежливость (Новый национальный музей Монако, Стокгольмский Dansemuseet и Лондонский Музей Виктории и Альберта). Здесь примостились и черные пуанты Т.Красавиной (собрание







Мазур, Лондон), и балетный станок из репетиционного зала М.Петипа, и веер Анны Павловой, подаренный Галине Улановой в 1983 году французской балериной и коллекционером Эвелиной Куриан (черепаха, страусовое перо; С-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства).

Стенды украшает серия блестящих фотографий с выверенной композицией и отточенной стилистикой. Среди них – сцены из спектаклей «Весна священная», «Золотой петушок», «Блудный сын», «Половецкие пляски», «Жар-Птица», портреты артистов дягилевской труппы – А.Павловой, Т.Карсавиной, О.Спесивцевой, Б. и В.Нижинских, Л.Мясина, В.Фокина... Фотоакцент выставленного пиршества поставлен не на документальную ценность предметов, а на художественную значимость всего того времени.



Мы словно перелистываем сценический фотоучебник движений на примере пластики Бовы Королевича – Л.Мясина или изучаем грим Кикиморы у Б.Нижинской в «Русских сказках» (1917). Наряду с грацией Избранницы – Л.Соколовой («Весна священная», 1920) притягивают взгляд фантазии костюмных композиций художника или шахматные фигуры движений Ромео – С.Лифаря («Ромео и Джульетта», 1926; Man Roy, Paris).

Авангардная графика лубка царит в костюмах и декорациях сцен из балета «Шут» (Foulsham & Banfield. Лондон). Придает красоту силуэтность линий и жестов А.Никитиной и С.Лифаря в балете «Лани» (1924; Numa Blanc. Monte Carlo), а конструктивизм фотоснимка «С.Лифарь в роли Юноши» («Кошка», 1927; Photograph by Sacha, London) отсылает зрителя к классическим образцам нашего А.Родченко.

Наконец, Полкан – Э.Борованский или Астролог – Х.Анжерон («Золотой петушок», 1937; «Русский балет полковника Базиля», Mancice Seymour. Chicago) увлекают динамикой мизансцен и скульптурными позами балетной постановки.

Жемчужина выставки – занавес по эскизу Пабло Пикассо к балету «Голубой экспресс» с двумя бегущими по берегу моря грузными вакханками (1924; холст, масло; Theater Museum of Victoria & Albert Museum. Лондон). Самый большой холст, когда-либо подписанный Пикассо, так же как и большинство костюмов дягилевской труппы, много лет пролежал на складе под Парижем, оставив заломы ткани, пока в конце 1960-х его не обнаружили и не выставили на торги Sotheby's.



Александр Шервашидзе так точно перевел картину художника (ныне хранящуюся в его парижском музее) на огромный холст размером 10x11 м, что мэтр, оценив труд копииста, подписал занавес.

Сергею Дягилеву были свойственны размах, риск, дерзость, фонтанирование идеями, широта, гениальная творческая интуиция, горение. Бродишь среди шедевров и обязательно возвращаешься назад, когда видишь новую дополнительную художественную деталь, относящуюся к какому-нибудь спектаклю.

Однако на фоне подлинных работ, среди великолепных исторических театральных костюмов откровенно нелепо и фальшиво смотрятся сегодняшние «новоделы», современные видеoinсталляции или арт-объекты, созданные, в частности, на тему оформления спектаклей «Парад» П.Пикассо или «Кошка» Н.Габо и А.Певзнера (фигуры, костюмы; ВХУТЕМАС



XXI), «Ода» П.Челищева. Автоматически повторенные линии, новые материалы здесь совершенно чужеродны. Сценографические версии, механически выполненные реконструкции костюмов к балету «Жар-птица» (Э.Герц, Н.Федорова; 2009) откровенно отдают выставочной конъюнктурой.

Устроители приземлили искусство до демонстрации материальных объектов, весь гениальный пласт идей оказался на выставке формализован со специфической для театральной культуры сортировкой, несколько бесцеремонно разъят на отдельные виды искусства (фотография, театрально-декорационная живопись, плакаты, костюмы, макеты), понять подбор тем порой трудно. Странноватая атрофированность чувств в работе с выставочным материалом. Проще расчленить историю спектакля на

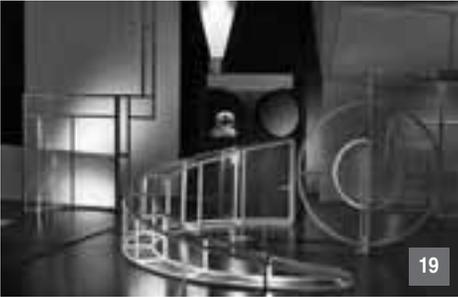


фрагменты, вместо того чтобы представить блоком – от задумок, эскизов, к макетам и далее к самим постановкам – костюмам, занавесам, сценическим предметам, театральным фотографи-



ям. Хаотичность в подаче материала поражает – и это в выставке, посвященной незаурядной личности, вначале прославившейся как раз своими выставочными проектами.

В этом обилии экспонатов не теряются лишь специалисты, знатоки истории хореографического или декорационного искусства. Однако галереи работают для рядового музейного зрителя, для малопросвещенной аудитории. А экспозиции откровенно не хватает ясной, внятной логики, нет необходимых толковых разъяснений, биографических данных. Хроника «Русского балета» представлена в со-



седнем выставочном пространстве, отправлена повыше, куда не каждый перенасыщенный впечатлениями зритель добредет.

О таком блистательном, дерзком герое-новаторе, как Дягилев, с колоссальной «объединяющей творческой волей», который всю жизнь магнитом притягивал к себе гениев, и его труппе невозможно делать рядовой проект к памятной дате. При ближайшем рассмотрении выставки оказывается, что и спустя целое столетие Москва, увы, не смогла создать экспозицию, достойную уровня представленных работ. Прошлое только подчеркнуло наше уныло-скромное «сегодня».

Ирина Решетникова

Фотоматериалы предоставлены Государственной Третьяковской галереей, а также использованы с сайта <http://forum.artinvestment.ru/showthread.php?t=46085>

1-1. Афиша выставки в Государственной Третьяковской галерее

1-2. В.А.Серов «Портрет Сергея Дягилева». 1904

1-3. Л.С.Бакст «Саломея». Эскиз костюма к пьесе О.Уайльда «Саломея». 1908. Государственная Третьяковская Галерея (бумага, графитный карандаш, гуашь, белила)

2. А.Н.Бенуа «Армида». Эскиз костюма к балету Н.Н.Черепнина «Павильон Армиды». 1907. Государственная Третьяковская Галерея (бумага серая, акварель, белила, графитный карандаш, тушь, перо, серебряная краска)

3. А.Н.Бенуа. Гобелен. Эскиз декорации к балету на музыку Н.Н.Черепнина «Павильон Армиды». 1907. Государственная Третьяковская Галерея (бумага цветная на картоне, гуашь, галловые чернила, графитный карандаш)

4. А.Я.Головин «Кошечье царство». Эскиз декорации для постановки балета И.Ф.Стравинского «Жар-птица». 1910. Государственная Третьяковская Галерея (бумага, гуашь, бронзовая краска, черный карандаш)

5. М.Ф.Ларионов «Лес». Эскиз декорации к картине «Ба-

ба Яга» для балета «Русские сказки» на музыку А.К.Лядова, постановка Л.Ф.Мясина. 1916. Государственная Третьяковская Галерея (бумага на картоне, акварель, графитный карандаш)

6. М.Ф.Ларионов «Леший». Эскиз костюма к балету «Русские сказки». 1916–1918. Государственная Третьяковская Галерея (бумага верже с водяным знаком на картоне, акварель, белила, графитный карандаш)

7. М.Ф.Ларионов «Портрет Н.С.Гончаровой». 1915. Государственная Третьяковская Галерея (картон, гуашь, темпера, коллаж)

8. М.Ф.Ларионов «Сваха». Эскиз костюма к балету «Шут». 1915. Музыка С.Прокофьева, постановка М.Ларионова, Т.Славинского; премьера: 17 мая 1921, театр Гетэ-лирик, Париж, 1915. Государственная Третьяковская Галерея (бумага на картоне, гуашь, графитный карандаш)

9. В.А.Серов. Эскиз занавеса для балета «Шехерезада» на музыку одноименной симфонической сюиты Н.А. Римского-Корсакова. 1910-1911. Государственная Третьяковская Галерея (картон, гуашь)

10. Н.С.Гончарова. Композиция с лошадьми и птицами-сиринями. Эскиз занавеса к балету «Свадебка» на музыку И.Ф.Стравинского. Неосуществленный вариант. Государственная Третьяковская Галерея (бумага на картоне, гуашь, графитный карандаш)

11. В.А.Серов «Портрет Иды Рубинштейн». 1910

12. Ж.Кокто «Т.Карсавина в балете «Видение розы». 1911

13. А.Никитина и С.Лифарь в балете «Лани». (1924; Numa Blanc. Monte Carlo)

14. Л.С.Бакст «Панно по мотивам балета «Синий бог»

15. М.Ф.Ларионов «Эскиз декораций к балету «Шут». 1921

16. Леопольд Сюрваж «Эскиз декорации к опере «Мавра». 1922

17. Костюмы к балету «Жар-птица». (Реконструкция)

18. Реконструкция костюмов к балету «Ода»

19. А.Певзнер, Н.Габо. Балет «Кошка». (Реконструкция)

20. Балет «Парад». (Реконструкция)

УНИКУМ ХУЦИЕВОЙ

Дом актера на Арбате не раз становился колыбелью для театра-младенца, яслями для театра, только встающего на ноги. Так было с мастерскими Фоменко, Калягина, Джигарханяна... Сегодня в крохотном зале на седьмом этаже Дома актера пробует свои силы еще одно дитя, пригретое еще **Маргаритой Эскиной: Камерный театр Ирины Хуциевой.** Возможно, пока о нем слышали немногие – только истинные театралы и «небожители» с седьмого этажа. Но, думаю, скоро об этом театре будут говорить, он появится на страницах журналов и газет. Потому что в отечественной режиссуре последних лет многое спорно, а недавнее явление Ирины Хуциевой – уже неоспоримо.

Сегодня театру трудно удивить публику: он, многоопытный старец, превратился вдруг в наивного младенца, стремится и не может соперничать с кинематографом, стирающим грани реального и виртуального. Тяготение кино к матричному существованию опережает движение техногенного мира. Совсем иное предназначение у театра: он весь – в нюансах, в эволюции души, его среда обитания – подлинный мир, а не игрушка программистов. Театр, где зритель и артист почувствуют себя равновеликими миру, создает сейчас в Москве Ирина Хуциева.

Небольшой круглый зал, публика в основном своя – староарбатские знатоки. Никаких особых декораций, минимум работы костюмеров, актерам приходится играть так, чтобы зритель мысленно видел все, чего недостает на сцене. И, странное де-



И.Хуциева (в центре)

ло, зритель начинает видеть это «невидимое» так, словно перед ним брезжит точная предметно-событийная голограмма жизни персонажей пьесы...

Театр часто называют «лобным местом», путая место казни с местом святого преклонения лба. Этот крохотный зал в Доме актера, верно, обладает исключительно позитивной энергетикой. Хорошая точка отсчета.

Театр Ирины Хуциевой начался несколько лет назад, с создания экспериментальной площадки в **колледже искусств** Министерства Культуры РФ в Подмосковном городке **Щербинка**. Ирина преподавала там актерское мастерство. Студенты учились всему и сразу: актерскому мастерству, пению, игре на музыкальных инструментах. Только ко второму курсу выбирали спе-

циализацию. Но эксперимент был признан обременительным для городского бюджета. Колледж закрыли, а созданный при нем учебный театр был превращен в целевой платный курс Театрального училища им. Щепкина. Все хлопоты об оплате Ирина взяла на себя, четыре года подряд обивала пороги спонсоров и выпрашивала по миллиону рублей в год...

Так с первого курса учебы в «Щепке» стал формироваться театр, со своими трудностями и особенностями. Дважды за время обучения этот (студенческий тогда) театр ездил на длительные гастроли в Германию. Там к деятельности Хуциевой сразу отнеслись с большим пиететом. Для Запада психологический театр – нечто вроде непостижимой экзотики. Германия, где Ирина в

молодости жила несколько лет, вдруг проявила огромный интерес к творчеству ее театра. Сейчас он стал **проектом «Русско-немецкой молодежный театр»**.

Зрительское ощущение от постановок И.Хуциевой сравнить не с чем. Повторяю, зал маленький, актеры – рядом. Но через несколько минут забываешь про условность ситуации и начинаешь жить вместе с героями, сливаясь с ними. Как и почему это происходит? Вероятно, влияет подсказанная режиссером способность актеров создавать неповторимый пазл деталей. **«Стекланный зверинец» Т.Уильямса, «Четвертый стул» Т.Гуэрры, «Еще один Джексон, или Перебор» Х.Бергера.** По силе драматургии, жанру и стилю три совершенно разные постановки. Но режиссерская изо-

бретательность превращает их в своеобразную трилогию. Вместо мыслимых трех сценических решений – без преувеличения триста, и все мотивированы и уместны. Все работают на иллюзию того, что актеры проживают жизнь своих персонажей именно здесь, именно сейчас.

Вероятно, проявляется другая специальность Ирины – эксперта в области построения деловых и личных коммуникаций. На своих семинарах, которые проходили в нескольких городах России, она всего за неделю превращала пришедших, что называется, с улицы людей в счастливых, нечаянно-негаданно открывших в себе актерские способности. Ее крайне необычный опыт известен за рубежом. Некоторое время она преподавала в Гамбурге, а потом получила предложение поработать в США.

Но главным для И.Хуциевой остается все же ее театр. Здесь разные человеческие истории с поразительной достоверностью разыгрываются людьми, похожими на нас с вами. Кропотливо подбираются исполнители, режиссер не обращает внимания на их опыт и регалии, «цепляясь» лишь за субъективно важное – способность к чуткости, незамутненной никаким внешним лоском. Ей хочется, чтобы в ЕЕ театре истории рассказывались людьми, ничуть не похожими на рекламные лица. Так получается коллекционное произведение сценического искусства, штучная вещь. Знатки театра на Западе, покоренные этим методом, пытаются найти у себя аналоги – безуспешно. Есть ли аналоги у нас? Наверно. Только кто подскажет адрес?

Инга Кладенец

ЮБИЛЕЙ

10 декабря юбилей у замечательной актрисы **Омского государственного драматического театра «Галерка»**, заслуженной артистки России **Валентины Киселевой**. В «Галерке» Валентина Евгеньевна с 2001 года, а до этого более 30 лет работала в Омском ТЮЗе. В коллекции наград Валентины Киселевой: диплом лауреата V Международного театрального форума «Золотой Витязь» (Москва, 2007) в номинации «Лучшая женская роль второго плана» за роль Степаниды в спектакле «Деньги для Марии», премия Правительства Омской области за многолетние заслуги в искусстве театра, диплом и премия имени народной артистки России Любови Полищук (2008), диплом лауреата Всероссийского фестиваля «Золотой Конек» (Тюмень, 2002) в номинации «Лучшая женская роль второго плана» за роль Катерины в спектакле «Лентяй» и многие другие.

«Валентина Евгеньевна Киселева – актриса с большой буквы, от Бога, – говорит художественный руководитель театра «Галерка» Владимир Витько. – Она может играть все: социальную героиню, лирическую, характерную. Может быть абсолютно неузнаваемой. Я думаю, у нее счастливая актерская судьба, и полагаю, что ей много еще предстоит сыграть». Валентина Евгеньевна – профессионал, пример для молодых коллег, каждая ее роль полна ярких актерских находок. «...Вы бы видели, как смотрят ребята на репетициях на Валентину Киселеву, с каким восторгом. Ребята учатся мастерству», – говорит режиссер Валентина Дулова. Но самое главное, что мастерство Киселевой ценит зритель. Не раз приходится слышать от работников касс о вопросах зрителей: «Играет ли в спектакле Киселева?» Да и письма от благодарных поклонников Валентина Евгеньевна получает с завидной регулярностью. В юбилейный день рождения актриса услышала немало лестных отзывов и поздравлений от близких, друзей, коллег. Нам же хочется пожелать Валентине Евгеньевне крепкого здоровья и творческих успехов!

Омский государственный драматический театр «Галерка»



ЗАБАЙКАЛЬСКИЙ ЮБИЛЯР

На открытие 70-ого сезона собрал читинцев 9 октября **Забайкальский краевой драматический театр**. Чтобы спустя годы любители театрального искусства могли представить, каким он был, юбиляра надо запечатлеть. Читинский театр... Какой он? Маленькое простое здание без традиционных колонн или оригинальное, со стеклянным фасадом? За много лет театр успел побывать и тем, и другим, правда, колоннады не было никогда – как-то не вписывалась она в архитектурные планы. Проект Федора Пономарева включал зал на 1100 мест, партер, ложи, балкон с отдельным гардеробом и буфетом. Да и сцена была неплохой – площадью 400м², с поворотным кругом и оркестровой ямой. С 1911 по 1939 годы, когда в городе не было постоянной труппы, в нем играли спектакли приезжие артисты. С годами здание ремонтировалось и меняло названия: Мариинский, государственный, городской театр...

И вот 16 ноября 1939 г. у здания, расположенного недалеко от железнодорожного вокзала, появился постоянный хозяин, точнее хозяйка – труппа **Читинского областного драматического**. «Новый дом» обживался, появлялись архитектурные украшения, но главной достопримечательностью много лет оставалась великолепная хрустальная люстра. К большому сожалению читинцев, в 1971 году, после капитального ремонта, здание сгорело. Но пожар не оставил без крова драматический театр – он перекочевал в новое здание архитектора Э.Рейха, в котором



Забайкальский краевой драмтеатр



располагается до сих пор. Да, в то самое, со стеклянным фасадом-«занавесом», а после ремонта облицованное бежевой и зеленой плиткой. Конечно, неплохо было бы обновить оборудование и «подтянуть» уже устаревшую технически сцену, но сделано это будет (если вообще будет) точно не к юбилею. А жаль, хотя сейчас не об этом... Центр города, соседство с крупнейшим кинотеатром края и небольшая площадь с фонтаном перед зданием – современное

положение драматического театра Читы.

Но опять обратимся в прошлое. 1932 год. Начало кампании по стационарированию театров СССР. До далекой от столицы Читы дело дошло спустя «все-го» 5 лет – тогда возник **Читинский театр музыкальной комедии**. Правда, труппа через два года распалась из-за репертуарных несогласий с властью. Время поджигало: театральные сезоны в соседних городах давно открылись, не будет же Чита

лишаться этого удовольствия! И вот в столицу Забайкалья на постоянную работу приглашен **Куйбышевский (Самарский) театр имени XX-летия Ленинско-Сталинского комсомола**. Характеристика приехавшего коллектива была противоречивой: созданный из самодеятельного заводского кружка, за 10 лет театр поставил всего 35 спектаклей. Но в то же время в середине 30-х гастролировал в Москве и стажировался у признанных мастеров сцены: Б.Щукина, А.Коопена, И.Толчанова и др. «Труппа небольшая, но обладает неплохим творческим потенциалом», – говорили о новом театре. Первый сезон не удался. Один из самых популярных в Самаре спектаклей «**Аристократы**» **Н.Погодина**, выдержавший более 200 представлений, в Чите с треском провалился. Зритель здесь другой: требовательный, упрощенность и схематизм человеческих характеров категорически не принимающий. Из 11 спектаклей хорошее впечатление произвели немногие: «**Интервенция**» **Л.Славина** показала, что труппа может работать с серьезной современной драматургией; «**Сады цветут**» **В.Масса** и **Н.Куличенко** не отличались глубиной содержания, но подняли настроение и зарядили энергией; последняя премьера сезона «**Сказка**» **М.Светлова** показала зрителям романтическую, светлую действительность. Остальные постановки, включая русскую и зарубежную классику, успеха театру не принесли. С такими результатами Читинский областной закрыл свой первый сезон и отправился на гастроли к берегам Амура – в Хабаровск. Гастроли вообще заслуживают особого внимания. Читинская драма посетила за 70 лет более



«Чайка»



Н.Березин (справа)

35 городов России и ближнего зарубежья, есть, чем гордиться! Отраднo, что в последние годы, когда многие театры не могут позволить себе поездки, читинцы каждое лето отправляются то в Гомель, то в Одессу и Новочеркасск, то в Иркутск и Ярославль. И хотя финансовую выгоду это не приносит (один провоз декораций чего стоит!), зато наших актеров знают и любят не только дома. Помимо их мастерства и обаяния, зрителей привлекает хороший репертуар и оригинальные (порой даже эксклюзивные) постановки. На протяжении 70-и лет театр знакомил зрителей и с классикой, и с современной драматур-

гией. В конце 40-х он часто обращался к творчеству украинских авторов. Ситуация с репертуаром несколько изменилась с приходом нового главного – **Марка Маламуда**: театр сблизился со зрителем, стал с ним советоваться. Творческий подъем ощутили и молодые режиссеры. В это время на сцене появляются такие успешные постановки, как «**Отелло**» **Шекспира**, «**Порт-Артур**» **А.Степанова** и **И.Попова**, «**Бесприданница**» **А.Островского**, «**Зыковы**» и «**Дети солнца**» **М.Горького...** Одной из самых ярких страниц в истории читинской драмы стали годы Великой Отечественной войны. Театр поддерживал



«Новый учитель школы для дураков»



дух горожан, помогал бойцам и финансово, и теплыми вещами. И, конечно, ставил спектакли: за 4 года на сцене не раз прошли «Ключи Берлина» **К.Финна** и **М.Гусса**, «Парень из нашего города» **К.Симонова**, «Надежда Дурова» **К.Липскерова** и **А.Кочеткова**. За каждодневный труд без выходных, выезды в госпитали и выступления в воинских частях 30 декабря 1944 года пришла телеграмма: «Прошу передать сотрудникам Читинского областного театра, собравшим 75000 рублей в фонд помощи детям фронтовиков и 2500 рублей в Фонд обороны

Союза ССР, мой братский привет и благодарность Красной Армии. И.Сталин».

За долгие годы военно-патриотическая тема не забыта театром. Так, с конца 90-х прошлого века зрителей ежегодно ждет премьера к годовщине победы в Великой Отечественной. Одна из них – драма **А.Дударева** «Вечер» – стала визитной карточкой театра и живет на сцене уже 14 лет.

Но не все было так уж хорошо. С самого основания театра больше 4-5 сезонов не продержался ни один главный режиссер. А в середине 60-х вместе с оче-

редным главным ушли и многие артисты – «костяк» труппы распался. Повезло, что чуть раньше приехали молодые и активные режиссеры **В.Ильина** и **С.Мазур**. А через некоторое время труппа пополнилась и новыми актерами – театр не «впал в депрессию», жалея себя, а продолжал развиваться.

Резко изменил направление читинской драмы возглавивший театр в 1968 году режиссер **В.Бухарин**. Сделав акцент прежде всего на тонкие психологические отношения, он начал диалог об острых злободневных проблемах. А после постановки спектакля по роману местного писателя **В.Балябина** «Забайкальцы» о читинском театре заговорили на страницах столичных газет, высоко оценивая его работу.

Новый импульс театру дал приход в 1981 году главного режиссера **А.Славутского**. В это же время труппа пополнилась молодыми выпускниками театральных училищ страны. Знакомство началось с постановки комедии «Плутни Скапена» **Мольера**, к творчеству которого Читинская драма обратилась впервые. Уже в первом своем сезоне новый режиссер показал себя вдумчивым, требовательным, творческим и хорошо владеющим современными театральными средствами. А во втором сезоне А.Славутский решил открыть камерную сцену в помещении бывшей репетиционной. Читинцам это было в новинку: впечатление усиливалось тем, что в маленький зал нужно было пробираться по внутренним помещениям театра. Поэтому на премьере драмы **А.Гельмана** «Наедине со всеми» волновались не только актеры, но и зрители. К сожалению, сейчас в

театре нет камерной сцены, но в последние годы стали появляться камерные спектакли! Что делать? Приходится искать в городе другие сценические площадки.

Режиссерский период с 1987 по 1990 г. принадлежит **Е.Золотареву**. Это период комедий и спектаклей для детей. Только вот на запланированные заранее гастролы в Кемерово летом 1990 пришлось ехать уже без лидера – в марте главный режиссер погиб. Репертуар и подавленное настроение актеров сыграли свою роль – театр «провалился», после чего его ждал еще один удар – труппу покинули 10 артистов. И в этот печальный момент в Читю приезжает **Николай Березин**, выпускник ВТУ им. Щукина, успевший уже поработать и в Ленинграде, и в Уфе. Приезжает всего на «пару лет», но вот уже 19 лет он стоит у руля Читинской драмы.

Из-за бедственного положения театра свой первый сезон Н.Березин закрывает через три месяца после открытия: надо было наработать репертуар, как-то приспособиться к плачевному состоянию техники. Уже в следующем сезоне режиссеру удается сплотить коллектив и выбрать верное направление: четко выявленная гражданская позиция и вместе с тем романтическое мироощущение. Народный артист РФ Николай Березин заботится о новых кадрах: в конце прошлого века с разницей в четыре года актеров выпустила студия при театре, они пополнили труппу, позже получили и высшее театральное образование. В этом году закончили учебу студенты студии ВТУ им.Щепкина при Читинском драматическом. Не обделены вниманием и режиссеры, сейчас их трое: С.Жар-

ков, Ж.Пономарева и А.Тebbenков.

Спектакли для юных зрителей в репертуаре стали появляться почти с момента его основания – с 1940 года. Из-за отсутствия в Чите ТЮЗа, драматический до сих пор берет воспитание подрастающего поколения на себя. И это неплохо ему удается. Для самых маленьких по воскресеньям, кроме утренней сказки, – увлекательный урок: малыши узнают, как правильно ухаживать за домашними животными, учатся хорошему манерам. Для ребят постарше ставятся спектакли по произведениям, изучающимся в рамках школьной программы. А выпускникам театр помогает поступить в университет – проводит оригинальный проект «Твой шанс».

Но главный праздник юных зрителей – осенняя Всероссийская неделя «Театр – детству и юношеству», которая проводится в Чите с момента ее организации – уже 34 года.

Новый год не за горами – сценарий представления для забайкальских ребят уже девятый год пишут артистки театра **С.Алфеева** и **Н.Нижегородцева**. В по-



«Недоросль»

следние годы их сказки идут и в других городах России.

Постепенно театр расширяет рамки творчества – в репертуаре появились музыкальные спектакли, где актеры и поют, и танцуют. Вот и в новом, юбилейном сезоне театр порадует горожан музыкальным спектаклем **А.Журбина** по рассказам **О.Генри** «**Пишите сумму прописью**» (кстати, это уже третья постановка на музыку известного композитора). Вот такой он – юбиляр – Забайкальский краевой драматический театр: с богатой историей, сильный и разносторонний, настоящий друг читинцев.

Ксения Раздобреева

Чита

КОНСЕРВАТИЗМ И ПОИСК

Один из старейших театров Приморья – **Краевой театр кукол** – накануне юбилея. Красивая дата – **70 лет!**

А началось все с того, что энтузиасты, «кукольники-самоучки» под руководством первого директора театра **Ирины Михалевской** своими руками изготовили ширму, декорации, кукол. И под новогодние праздники 1939 года у приморских дошколят появился свой театр!

Рождение каждого спектакля становилось плодом коллективного творчества. Одной из ярких личностей того периода был **Алексей Кочетов** – актер, художник и режиссер в одном лице. Первой премьерой театра стал спектакль «**Гусенок**» по пьесе **Н.Гернет**. Сегодня обновленную версию этого спектакля смотрят праправнуки первых зрителей «Гусенка». Раритетную ныне афишу украшает имя режиссера-постановщика **Андрея Присяжнюка**, ставшего впоследствии гордостью приморской драматической сцены, великим актером, удостоенным самого высокого звания – народного артиста СССР.

В годы войны театр не прекращал свою работу. Особенно популярной тогда стала постановка под названием «**Оборонная программа**», главными персонажами которой были куклы, пародирующие Гитлера и Муссолини. С этой злободневной программой театр выступал перед взрослой аудиторией на импровизированных сценах госпиталей, военных гарнизонов, заводов.

Многие годы театр не имел своего помещения. Куклы и акте-



«Козлята и серый Волк»



«Любопытный слоненок»

ры ютились в каморке под лестницей Дома пионеров. Только в 60-е театр обрел свое пристанище – маленькие зал и сцена, крошечное фойе, но все же это был свой дом, в котором театр творил более 20 лет.

Сегодня Краевой театр кукол располагается в историческом здании на улице Петра Великого, в котором в советские времена был кинотеатр. С этого

времени начался новый отсчет жизни театра, труппа которого пережила серьезное обновление.

И хотя в канун юбилея не принято говорить о грустном, но за это замечательное здание театр продолжает бороться, ища поддержки у руководства края. С 1993 г. театр возглавляет заслуженный деятель искусств Российской Федерации **Вик-**

тор Бусаренко. Главный художник – член Союза художников РФ **Людмила Тимофеева.** Гордость труппы составляют ветераны театра – заслуженные артисты России **Владимир Кахно** и **Татьяна Ведерникова,** мастера сцены **Вадим Перфилов,** **Виктория Яскина,** **Роман Легкодухов,** **Анастасия Капшук,** талантливая молодежь.

Практически все актеры театра (17 человек) – выпускники театрального факультета Дальневосточной академии искусств, приемам кукловождения они обучались уже в стенах театра. Здесь это искусство передается из поколения в поколение. Впервые на гастроли за границу театр выехал в 1989 году. Спектакли приморских кукольников были тепло встречены маленькими зрителями польских городов Ольшейна, Торуна, Гдань-

ска и Варшавы. Неоднократные поездки состоялись также по городам Южной Кореи и Японии. Театр был участником международных кукольных фестивалей в Сеуле, Кангнунге и Ниигате. На базе Приморского театра кукол и по его инициативе во Владивостоке в 1996–1999 гг. были проведены **Международные театральные фестивали стран АТР** под девизом **«Весь мир играет в куклы».**



«Мымрик»



«Чудесная история Сим Чхон»

Плодотворные творческие узы связывают приморских кукловодов с коллегами из США, Германии, Австралии, Финляндии, Новой Зеландии, Кореи, Японии и других стран.

Сотни премьер, тысячи представлений дал театр за годы своего существования.

Трудно сосчитать, сколько поколений приморцев выросло на его спектаклях – добрых, волшебных, поучительных. **«Машенька и медведь»**,

«Сыграем в Красную шапку», **«Привет, Кукляндия»**, **«Приключения в джунглях»**, **«Золотой мой цыпленок»**, **«Легенда о розе»**, спектакли, выполненные в восточной стилистике **«Соловей»** и **«Чудесная история Сим Чхон».** Недавние спектакли, где актеры являются полноправными партнерами кукол: **«Добрый доктор Айболит»**, рок-опера **«Царь Салтан»**, мистерия **«Рождество Христово»**, мюзиклы **«Кентервильское приведение»** и **«Али-Баба и разбойники».**

«Сегодняшний репертуарный театр кукол должен соблюдать баланс традиций и новаторства, – говорит художественный руководитель театра кукол **Виктор Бусаренко,** – нужно быть в чем-то консервативным, а в чем-то экспериментальным. За-



«Кентервильское привидение»



«Капризная принцесса, или Театрик Бельканто»

стоке наибольшей посещаемостью пользуются спектакли на ширме, желательно с популярными и знакомыми названиями: «Терем-теремок», «Три поросенка», «Колобок»... Но если представить себе, что в репертуаре только подобные постановки – сразу становится скучновато».

У театра масса выразительных средств, которые щедро используются в постановках. Есть в репертуаре спектакль «Невероятный цирк Шардам» по стихам и прозе Даниила Хармса, в котором работают куклы разных систем, есть и живой план. За 5 лет спектакль был показан 70 раз!

Успешным экспериментом театр вправе считать и освоение малой сцены, в роли которой выступает фойе театра. Репертуар малой сцены рассчитан на самых маленьких зрителей: «Дюймовочка», «Гуси-лебеди», «Капризная принцесса, или Театрик Бельканто» – всего 7 спектаклей. Компактное пространство помогает удерживать внимание начинающих театралов.

За 70 лет Приморским краевым театром кукол поставлено более 300 спектаклей и концертных программ. Сейчас в репертуарной афише более 30 названий для детей всех возрастов. В их основе – классика мировой детской драматургии и литературные произведения Пушкина, Андерсена, Перро, Гофмана, Чуковского, Михалкова, Толкиена и, конечно же, неизменно добрые и мудрые русские народные сказки.

С юбилеем, любимый театр приморской ребятни!

*Лариса Попова
Владивосток*

Фото Даниила Гайдукова

МЕСТО, ГДЕ СВЕТ

Когда антрепренер **Борис Соловьев** в 1849 году основывал этот театр, он, вероятно, не думал о том, сколько лет проживет его детище. «Чародейственной силой, – писали в то время «Губернские ведомости», – в Вологде возникло новое прекраснейшее удовольствие, явление, соединяющее в себе полезное с приятным». Прошло **160 лет**, «удовольствие» перестало быть «новым» и превратилось в старейшее учреждение культуры Вологды, но главное – не перестало быть «явлением» приятным и полезным.

История светского театрального искусства в Вологде начинается в XVIII веке. Еще в 1780 году во время грандиозного праздника по случаю установления вологодского наместничества в город была приглашена ярославская труппа со спектаклем «Русалка». Однако официальной датой основания театра в Вологде считается 1849 год, когда в город приехал «козельский мещанин» антрепренер, режиссер и актер **Б.Соловьев** и обратился в городскую канцелярию с просьбой о дозволении открыть «вольный театр» и отвести для него место. Такое разрешение он получил, официально закрепив создание постоянного театра. Первый спектакль «**Скопин-Шуйский**» **Н.Кукольника** **Б.К.Соловьев** дал 1 ноября 1849 года.

Первое здание профессионального театра в Вологде находилось на Гостинодворской улице, напротив Удельной конторы (ныне «дом Батушкова»). Об этом здании известно немного. Оно сгорело дотла в декабре 1858 го-



Здание старого театра

да. Происшествие оказалось символичным – вместе со старым театром отошел в прошлое изживший себя сентиментальный и романтический репертуар, а на смену ему пришел реалистический. Театр переехал на Большую Архангельскую улицу (ныне ул. Чернышевского), где в то время жили многие ссыльные.

Со временем все большее место в репертуаре занимает серьезная драматургия, а в труппе театра все чаще появляются актеры «бесспорно блестящего дарования». Здесь работала **Елизавета Красовская**, прославившаяся исполнением роли Катерины в «Грозе» **А.Островского**, впоследствии уехавшая в Москву. Здесь пробовали свои силы **С.Бельская**, **В.Родон**, **П.Свободин**. Впоследствии здание было приспособлено под цирк, а затем снесено.

В начале 1870-х в Вологду приехал **Паскуале Рамес**, танцор и фокусник. При помощи своего покровителя – начальника Вологодской казенной палаты **Н.Ко-**



Вологодский драматический театр

ханова он построил новое театральное здание на Пляцпарадной площади. В архитектуре нового театра сочетались признаки итальянского зодчества и особенности русской избы: длинная сквозная галерея вдоль фасада, колоннада, внешние лестницы, характерные для итальянской архитектуры, и большая и крутая крыша, причудливая резьба наличников и фронтонов.

С этим театром связано начало театральной деятельности **Павла Орленева**. В 1903 году он приезжает на гастроли в Воло-

гду и ставит запрещенную пьесу **Г.Ибсена «Привидения»**, которую до этого в России не ставили. Орленев играл Освальда, его партнершей была молодая актриса **Е.Корчагина-Александровская**, ставшая впоследствии ведущей актрисой Петербургского Александринского театра.

В 1902 – 1903 гг. ссыльный **А.В.Луначарский** пишет в Вологде театральные рецензии и работает корреспондентом для газеты «Северный край». Позже он скажет, что именно здесь началась его литературная деятельность. В 1907 – 1908 гг. в Вологде ставит пьесу **М.Горького «На дне» Н.Петров**, впоследствии известный режиссер, а затем и художественный руководитель Ленинградского академического театра драмы им. А.С.Пушкина.

После пожара в 1932 году театр переехал в здание Пушкинского народного дома на Октябрьской улице (ныне там находится Театр

для детей и молодежи). В 1974 году, к 125-летию юбилею, открылись двери нового театра на **Советском проспекте**. Здание было построено по проекту, составленному Московским центральным научно-исследовательским институтом экспериментального проектирования зрелищных зданий и спортивных сооружений (авторы – архитекторы Е. М. Ландау, И. А. Михалев, Ю. П. Федотов и инженер М. П. Махин).

Несмотря на то, что здание театра построено в то время, когда функциональность превалировала над изысками форм, оно является настоящим «храмом Мельпомены» с беломраморными стенами внутри, холстами, изображающими театральные действия, светлым сверкающим святилищем фойе. Со временем проект советских архитекторов был доработан: часть помещений перестроили и тогда к основной сцене добавились еще две стационарные площадки – Ма-

лая и Камерная сцены, каждая из которых живет своей независимой репертуарной жизнью. А в 2005 году специально к Международному театральному фестивалю «Голоса истории» на крыше театра была построена временная сцена. Конкурсный спектакль «Дневник Анны» шел под открытым небом.

Имена тех, кто сегодня работает для вологодского зрителя, когда-нибудь тоже будут вписаны в летопись театра. Творчество народного артиста **Леонида Рудого** – предмет восхищения не только зрителей, но и театральных критиков. Тонкий психолог, мастер перевоплощения, Леонид Рудой самобытен и точен. Сценические работы заслуженных артистов России **Светланы Трубиной, Светланы Улыбиной, Марианны Витавской, Натальи Воробьевой** и других всегда интересны и ярки.

В 2001 году театр возглавил **Зураб Нанобашвили**. В 2006 году он стал лауреатом Государст-



«Карамазовы и ад»



«Карамазовы и ад».

А.Чупин, Н.Ситникова

венной премии Вологодской области по театральному искусству за спектакли «**Бальзаминов, Бальзаминов!**...», «**Сон в летнюю ночь**», «**Невеста из Империи**», «**На всякого мудреца довольно простоты**», «**Дневник Анны**».

Отдавая предпочтение русской и зарубежной классике, Вологодский драматический театр, однако, обращается к современным ее трактовкам, интерпретациям, тем самым отыскивая новую форму для старого (но не устаревшего) содержания. Театр умеет тонко балансировать между иронией и язвительностью, откровенностью и непристойностью, безрассудством и безумием, никогда не переходя грани дозволенного человеческой моралью. Так было в спектакле «**Карамазовы и ад**» (инсценировка Н.Климонтовича романа Ф.Достоевского), показанном на фестивале «Голоса истории» в 2007 году и завоевавшем Глав-

ный приз за режиссуру. Существование героев «на грани» – частое, но не постоянное явление в спектаклях театра. В каждом новом спектакле особенный образный ряд, темп, настроение, свет и цвет.

Пьеса **Евгения Гришковца «Зима**», поставленная Зурабом Нанобашвили на Малой сцене, трогательна и лирична. «Последний сентименталист» Гришковец предложил своим героям иррациональную модель бытия – существование за пределами разума, пространства и времени, в области чувств, эмоций, воспоминаний. Режи-

сер Зураб Нанобашвили так же не конкретизировал место действия – где-то под звездным небом, морозной ночью, на скрипящем снегу. Что касается персонажей, режиссер очень четко отграничил реальность и потусторонность: два солдата (**С.Закутин, А.Чупин**) обладают всеми человеческими чувствами, Снегурочка же – образ совершен-

но inferнальный (**Н.Абшидзе**). Она бездушна, холодна, нереальна, непостижима и вечна. Только проникая в воспоминания двух героев, она обретает на время конкретный человеческий образ – одноклассницы, любимой женщины, матери. В финале она является в образе настоящей новогодней Снегурочки, которая становится для героев проводником в вечность. Быть может, это шутка автора, но вечностью для двух солдат становится превращение в зайчиков. Несмотря на абсурдность происходящего, финальная мизансцена спектакля оказывается неожиданно милой и трогательной: в луче света, бьющего откуда-то сверху, под музыку Штрауса, застывают Снегурочка и два ее верных кавалера с заячьими ушами...

Атмосфера спектаклей, идущих на Малой сцене театра, всегда сильно отличается от той, которая создается на основной площадке. В зале, где около 650 мест, невозможно встретиться глазами со зрителем, дыхание зала ощущается как мощное, единое и потому безликое целое, массивные декорации оттягивают внимание на себя. На



«Зима»



«АП! Чехов!». А.Чупин, М.Сидякина

Малой сцене актер беззащитен: он не может спрятать свою бесталанность за гримаской или штампом, неискренность скрыть пафосом. Минуты, проведенные наедине со зрителем, раз и навсегда определяют цену актерской игры. Поэтому, наверное, важно, что спектакли Малой сцены в Вологодском драматическом идут годами на полных аншлагах.

Если творческие эксперименты на Малой сцене успешно продолжаются уже в течение 6 лет, то Камерная сцена, созданная в 2008 году, только начинает завоевывать зрителя. К слову сказать, площадку, где теперь находится новая сцена, долгое время арендовал ресторан. Однако после прихода Зураба Нанобашвили в качестве худрука все общепитовские организации из театра были выселены, а помещения стали использоваться по назначению – для нужд театра. Бывший танцпол ресторана был перестроен: появились небольшая эстрада и зрительный зал. Первый спектакль, сыгранный на Камерной сцене, – инсценировка чеховских рассказов «АП! Чехов!». Придумали «неправдоподобный спектакль»

актеры драмтеатра **Сергей Закутин** и **Дмитрий Мельников**. Осуществлять задуманную постановку собралась группа единомышленников: Сергей Закутин, выступивший режиссером, молодые актеры **Марина Сидякина** и **Николай Акулов**, **Александр Чупин**, **Дмитрий Мельников** и **Андрей Светонос** – известные и успешные актеры, обожаемая зрителями **Наталья Воробьева** – заслуженная артистка России. Музыка к спектаклю подобрал и аранжировал **Антон Чекавинский**. В качестве художника по костюмам выступила **Татьяна Мельцова**. Для Сергея Закутина спектакль «АП!



«Деньги! Коварство! Любовь!»

Чехов!» стал режиссерским дебютом. Ровно через год, весной 2009 года Камерная сцена вновь отмечала премьеру: актер **Александр Чупин** поставил спектакль «**Деньги! Коварство! Любовь!**» по мотивам «Голубой книги» **Михаила Зощенко**. Буквально на час небольшой зал, где проходил спектакль, превращался в коммунальную квартиру: актеры общались со зрителем не только со сцены, но и непосредственно в зале, внезапно появляясь где-то позади, торжественно шествуя между рядами столиков, обращая за помощью к случайным людям. Удалось главное – воссоздать «дух эпохи», передать атмосферу коммуналки 30-х, вместе со зрителями переместиться во времени. Ситцевые занавесочки, протянутые через квартиру веревки для сушки белья, печатная машинка, чай в подстаканнике – на фоне таких незатейливых атрибутов актеры, шутя и играя, размышляют о смысле жизни и философии истории.

Определяя тенденцию развития Камерной сцены, можно утверждать, что новая площадка – это не только место для самостоятельных режиссерских экспериментов и проб, но, прежде всего,



«Тартюф»

неотъемлемая часть театра. Постепенно Камерная сцена обретает свое лицо, зрителей и почитателей, оригинальный и самобытный репертуар. Она ближе к студийной модели: творческая художественная мастерская единомышленников, в распоряжении которых – время, фантазия и возможность ее реализации.

Репертуар основной сцены, на которой идет большинство спектаклей театра, более зависит от капризов зрителя: как и все зрители по всей России, наверное, вологжане предпочитают трагедии – комедию, драме – мелодраму, сложному – простое, серьезному – забавное. Однако художественному руководителю удается держать марку, и в репертуаре Вологодского драматического по-прежнему много классики и по-прежнему полные залы. Среди недавних постановок театра – **мольеровский «Тартюф»**. Как отмечают многие театралы, режиссеру удалось создать настоящую французскую комедию в духе Мольера, избежать назидательности и дидактизма, сохранив аллегоричность и ироничность пьесы. Спектакль **«Доходное место»**

– понятный, современный, молодежный по проблематике и исторически верный по форме. Режиссер Зураб Нанобашвили и художник **Елена Сенатова** (сценограф многих постановок на вологодской сцене, в том числе художник-постановщик спектакля «Карамзовы и ад») придумали оригинальное сценическое решение «Доходного места», исключаяющее традиционную степенность, медлительность, разговоры нараспев – театральную «островщину». Вместо купеческих баранок и чаепитий на сцене гротесковая декорация, воплощающая в себе мощь и силу денег, олицетворяющая сложную бюрократическую машину, проецирующая психологию «верха» и «низа» общества.

В «Доходном месте», как и во многих спектаклях, поставленных Зурабом Нанобашвили, на первом плане – эмоция, ритм, энергетика, пластика. В то же время в спектакле ощу-

щается тончайшая самоирония, юмор, психологизм.

Оглядываясь на долгий, 160-летний путь, который прошел театр, хочется думать, что нам удалось работать в хорошие времена, когда собрался под сводами Вологодского «храма Мельпомены» сплоченный коллектив, талантливые актеры и режиссеры, перспективный, грамотный и сильный художественный руководитель, когда все начинания театра поддерживаются властями, когда залы полны отзывчивыми и преданными зрителями.

Не претендуя на роль лидера, опережающего время, Вологодский драматический театр идет своей дорогой поисков и находок, сохраняя традиционные театральные и человеческие ценности. Куда приведет это путь – неизвестно, но главное, чтобы театр оставался «местом, где свет».

Екатерина Анохина

Вологда



«Доходное место»

Боевой клич мушкетеров «Один за всех и все за одного!» давно стал девизом **Алданского театра юного зрителя**, который отметил в этом году свое **30-летие**. В наше суровое время маленький провинциальный театр может выжить, только исповедуя традиции мушкетерского братства.

Вообще-то театральная жизнь на Алданской земле зародилась гораздо раньше – в 40-х годах прошлого века: в центре добычи золота для диктатуры пролетариата существовал профессиональный театр, который можно считать если не прародителем, то предтечей современного ТЮЗа.

В 1964 г. Алданскому театру было присвоено звание «народный», с тех пор он воспитал не одно поколение артистов-любителей и профессионалов. Официальной датой рождения ТЮЗа принято считать 19 октября 1979 г., начиная с этого знаменательного дня театр уже не прекращал свое высокое служение Мельпомене и гражданам родного города и района.

Первый театр ютился в подвале Дома культуры, а его актеры в буквальном смысле пришли с улицы. По свидетельству старожилов, это были в основном трудные подростки – мальчики, для которых приход в милицию был делом привычным, беременные старшеклассницы. Приехавшая из Питера режиссер **Наталья Архипова** сумела создать не подвальный, а настоящий театр, врачующий души и воспитывающий чувство прекрасного, растворяющее зло. Первым спектаклем, как можно догадаться, стали «Три мушкетера».

Тридцать лет спустя в уютном зале отреставрированного здания театра встретились тюзовцы разных поколений, а их за это время накопился почти батальон – 369 человек самых разных профессий, получивших в юности крещение сценой.

Многие навсегда связали свою жизнь с культурой и искусством. Мария Жукова на фестивале «Кинотавр» получила «Гран-При» за роль второго плана в фильме Алексея Балабанова «Брат». Помните странноватую подружку Данилы из питерской тусовки? А актера Игоря Григорьева мы могли лицезреть в телесериале «Тайны следствия» в роли несимпатичного, но обаятельного прокурора Филонова. С кино связала свою жизнь и Елена Петунина, работающая на студии «Мосфильм» помощником режиссера. Лариса Сартакова – режиссер театра «Параллель» в белорусском городе Барановичи. Наталья Звездина написала для родного театра пьесу «Волк», которая победила на конкурсах в Германии и Белоруссии. Наверное, не так уж и важно, где и кем сегодня трудятся алданские тюзовцы, главное, что все они, без сомнения, на всю жизнь сохранят верность театральному братству.



За прошедшее тридцатилетие зритель увидел на сцене театра 103 спектакля, детских, юношеских и взрослых, и, конечно, яркие и шумные новогодние представления по числу прожитых лет. Да и проводы суровой якутской зимы никогда без тюзовцев не обходятся. В ТЮЗе состоялась первая в Алдане дискотека, и первый поезд по Амуро-Якутской магистрали тоже пришел под аккомпанемент театрального действия.

Александр Ксанф, Якутск

Фото автора

«ПОЕДИНОК» СПЕКТАКЛЯ И ЗРИТЕЛЯ

«Тараканья леди» Т.Уильямса и Т.Батраковой на сцене Марийского республиканского театра кукол (Йошкар-Ола)

– ...А про «Тараканью леди» не пиши, пожалуйста... – **Татьяна Батракова** посмотрела умоляющим взглядом. Я сжала губы. Потому что надо было что-то сказать. – А ЧТО?!

– Ладно... Напиши, как есть... – обреченно кинула голову на руки Таня и слегка засопела.

Примерно как мой Рыжик, когда на него надевают намордник или собираются отобрать старую кость.

Это понятный ужас матери, которая, несмотря на весь атеизм воспитания, охраняет своего ребенка от случайного глаза и слова, от критики всуе. Глядя на нее, сто раз еще подумаешь, прежде чем сказать что-то... А промолчать – и вовсе было бы умнее всего. Но что нас всегда тянет за язык?! Может быть, желание еще большего совершенства?..

Спектакль «**Тараканья леди**» по пьесе **Тенниси Уильямса** имеет подзаголовок «Тень Чехова» и зародился, возможно, в то время, когда художник-кукольник Таня Батракова, заканчивая учебу на режиссерском отделении Петербургской театральной академии, шила себе на экзамен длинное платье в стиле чеховских времен. Это платье... Никто здесь, в Йошкар-Оле, ее не видел – в платье... Тем более в длинном! Она тогда все проговаривала свои мысли о глубоком символизме прозы и драматургии Чехова и о том, что Уильямс – «у них» – это то же, что Чехов – «у нас»... А потом появи-

лись такие странные длинноязые деревянные куклы... Летом 2007-го на столе под огромным абажуром-куполом ее мастерской в **Марийском республиканском театре кукол**. С этими голыми деревянными куклами студенты актерского «кукольного» отделения Колледжа культуры и искусств им. И.С.Паллантая пробовали копировать

с экрана «видика» просчитанные до кадра движения американских мюзиклов эпохи Великой депрессии. Под дождем из голливудских леек, без зонтика шел и пел шикарный мужик в шляпе и сером костюме «с искрой», в дорогих американских ботинках.

...В ноябре 2007-го состоялся показ собранного спектакля



«Тараканья леди». Г.Ковалева, В.Шедогубов

на публику. На самой большой сцене театра, продолжительно-стью четыре с половиной часа. В нем было все: куклы планшетные, марионетки, типа би-ба-бо и даже театр теней, были задействованы все возможные уровни сценического пространства, вплоть до потолка, было много света и контр-света, движения, блестящих кожаных черных плащей, звуков большого города, а с потолка лил «дождь» (из киноплёнки). Ремейки из мюзиклов в кукольном исполнении возникали в лучах прожекторов справа и слева – как бы на ступенях того кинодворца в Лос-Анджелесе, где вручают «Оскар» (кинотеатр «Кодак», если я не вру...). Сцены из «Вестсайдской истории», «Танцующих под дождем», «Кабаре» и «Огней большого города».

На первом плане, все в белом, Актриса и Актер не первой молодости играли Нину Заречную и Треплева из чеховской «Чайки». А в глубине сцены, в кукольном пространстве труппного «нумера» где-то в Латинском квартале (не «у нас», конечно, – «у них там», где сейчас Барак Обама, но 90 лет назад...), на железной кровати, ерзая туда-сюда, читали по ролям «Чайку» и одновременно «перечитывали» собственную прошлую жизнь миссис Хардвик Мур и мужчина из соседнего номера, назвавший себя «Писатель». Оба – куклы.

Причем, в половину человеческого роста, длинноногие и длиннорукие, как истощенные младенцы, филигранно вырезанные из дерева: отдельно ладошки, отдельно запястья, плечи, точно такие же ножки, и даже нижняя часть туловища выточена отдельно от верхней, и головы – уж точно не пустые! Такая кукла

может шагать, пританцовывать, прыгать, обнимать, поворачивать голову и корпус, кидать, ловить и крутить зонтик, склонять голову и нагибаться как человек. И за каждой – стоят «двое в черном» – актеры: за миссис Хардвик – **Галина Ковалева** и **Людмила Степанова**, за Писателем – **Владимир Никитин** и **Светлана Есмеева**. Работа очень сложная и доведенная актерами и постановщиком спектакля до немислимого совершенства...

Однако спектакль оказался «тяжел для восприятия». Зритель, услышав мелодии мюзиклов, приготовился увидеть шоу, феерию. А вместо этого – тесная комнатка, вздохи

да фантазии... А когда в сцене высокого духовного накала вместо двух существ перед глазами зрителя шевелились целых шесть (при этом четверо, будучи людьми, напряженно дышат, привздыхают), – ему, зрителю, в какой-то момент становилось вовсе дискомфортно, и выйти хочется, чтобы им не мешать, тайком проверить собственное зрение – на резкость. Зритель, хоть и взрослый, но тоже устает от непонятого.

...На третьем часу соседка моя, педагог по литературе, вдруг шепчет мне на ухо: «Придушить хочется этих двоих, чтоб они больше не копошились...»



«Тараканья леди». Г.Ковалева, З.Яковлева, В.Шедогубов



«Тараканья леди». Э.Лисицина



«Тараканья леди». Н.Сулейманова





«Тараканья леди». А.Деркач

Когда зажегся свет, зал устроил овацию беспардонной хозяйке доходного дома миссис Уайер (**Эльвира Лисицына** действительно неотразимо обаятельна в этой роли, и даже смешная кукла-двойник ее не портит в глазах зрителя) за то, что она такая живая, за обличение болтунов, алкоголиков и врунов, за то, что она разнесла по кусочкам всю обстановку в прибежище миссис Хардвик, не желая платить за квартиру. И за то, наверно, что ее героиня единственная, кто не боится «говорить о жизни правду»!

Но, позвольте, она же – сволочь, антигерой... – недоумевали мы с соседкой... Но как обаятельна! И какая жажда жизни! И мы хлопали: раздражение против мечтающих кукол через это хоть как-то выходило. При этом мы понимали, что в зале уже творится черт-те что: демонстрация, истерика... Зритель – явно «свихнулся», то есть вывихнулся душой... Рецензий на «Тараканья леди» в прессе не было весь год. Спектаклей – тоже. Взрослый зритель на спектакль идти не

хотел. Сплетни о «четырёхчасовом» серенько расползлись по маленькому городу. 2008-й тоже был богат на театральные обломы: в конце сезона Русский театр драмы им. Константинова «добил» Йошкар-Олу чудовищной галиматьей по «Маленьким трагедиям» А.С.Пушкина. (Бедный Пушкин!) Уильямс, с его проблемами и с его Америкой, которую мы так долго всячески гнобили как своего идейного врага, а теперь почему-то должны были пожалеть и «засосстрадать» их безработным актрисам и писателям, казался совсем чуждым... Хотя его герой, беря героиню за ручку, заявляет, идя по дороге мечтаний: «Я, мол, Чехов, Антон Палыч, а вдали – сказочные скалы Дувра». Но по дыханию-то зала чувствовалось, что никакой жалости и сострадания в душе зрителя к этим двум героям, прямо скажем, нет. Не выдавить его никак из души.

Живых – жалко, кукол – нет! «Зритель сделал свой выбор, это нормально, – спокойно сказала Батракова. – Но мне на

это... Мне, если хочешь, вообще на зрителя наплевать, он так деградировал и поглупел... И на программки, и на афиши. Как они сделаны. Я же понимаю, что кукол без актеров фотографировать нельзя. А это все равно делается сплошь и рядом. Остается делать спектакль... для себя... Сделать – и забыть... Как в кино».

Но зритель, как мне кажется, вступил с этим странным спектаклем в затяжной поединок-противостояние: на первом этапе «Тараканья

леди» могла выжить на сцене бюджетного театра, только изменившись, укоротившись, как того негласно требовало зрительское восприятие. За счет чего?! Никто не решался выразить и определить словами: настолько яркое впечатление было во всех «кусках», взятых в отдельности, а при «монтаже» в целом производил почему-то давящее, мучительное впечатление, оставлял зрителя с раздражением, тяжестью и даже злостью в душе. И самое-то мучительное – непонятно, против кого эта злоба: то ли досада на собственную жизнь, то ли злоба на создателей спектакля – за время, потраченное, но не приведшее к радостному откровению и катарсису (которого привычно с надеждой все-таки каждый раз ждешь от встречи с театром – а иначе на фиг он нужен), то ли просто спектакль – «плохой»?..

Все интермедии, сцены, эффекты по отдельности представляли собой если не шедевры, то, по крайней мере, интересные находки. Мне, например, ужас

но нравился человек-шарик, которого три актера разворачивали буквально из какого-то белого платочка и который по своей судьбе и переживаниям был олицетворением прекрасной, ранимой, вечно детской души артиста. Интермедия сопровождалась музыкой, которая проходила через весь спектакль как веселая пружинка. Казалось, если его убрать – и каркас спектакля рухнет... Нравился дождь из киноплёнки, потому что в спектакле про киномечту, про голливудские надежды это был образ, понятный и принимаемый всеми: потому что дождик знают и любят даже дети! Кому-то из зрителей казалось, например, что сцены из «Чайки», играемые вживую на первом плане сцены, так хороши и их так много, что Уильямс – вообще непонятно, зачем тут... И Чехова в исполнении уже сложившихся «личностей» – **Наили Сулеймановой** и **Игоря Смирнова** – смотреть намного интереснее, чем кукол. Но спектакль заявлен как кукольный. Еще вдруг оказалось, что молодой зритель, то есть студенты самых продвинутых вузов столицы Республики Марий Эл, Чехова просто не читали. Более того, они не знают Чарли Чаплина: не узнали его в кукольном воплощении. На встрече с творческой группой студенты осторожно спросили постановщика спектакля: «А кто этот человек в котелке, бегающий...?» Студенты, как выяснилось, не знали даже американских мюзиклов, сцены из которых и песни цитируются на сцене. Поэтому все цитаты американских киношедевров прошли совсем мимо. Студенты негодовали: как это главная героиня может сидеть



«Тараканья леди». Н.Сулейманова, И.Смирнов

на кровати день за днем, читать «Чайку», слушать бред алкоголика-писателя, а не идти и бороться за свое выживание хотя бы с шваброй и ведром в руках, не говоря уже про исполнение песен в метро, на церковном клиросе или торговлю пирожками на рынке? «Хватит мечтать!!! – кричала одна студентка на обсуждении. – Пора дело делать!!!» Батракова после одной из таких встреч со зрителем была в треморе, она проговаривала и пе-

реживала эти впечатления почти как творческий крик, убеждая себя и дирекцию: «Зрителя надо ГОТОВИТЬ!» И все были «ЗА», весь театр! Коллектив, занятый в спектакле, огромен, как никогда, и все понимали, что спектакль надо изменить, чтобы он развивался и жил. Но кто бы знал, как. Представить Батракову в роли Тараса Бульбы, говорящей своему детищу: «Я тебя... и убью»? Батракова молчала.

Но пока все курили, сплетничали и ждали, Таня начала делать новый спектакль – на мотив «Колобка» – «Колыбельную» – про девочку, которая путешествует во времени и пространстве в поисках любви... Совсем другие куклы заселили ее рабочий стол. Композитор **Вениамин Захаров** вновь был озадачен созданием некоего звукового кружева вокруг действия из музыки А.Шнитке, романсов начала прошлого века и, может быть, собственных мелодий...

– Не пиши о «Тараканьей ле-ди!» Это обычный проходной спектакль, просто «большой» слишком... Как он, бедняжка, жить-то будет, при нашей текучке кадров?! – говорила Таня Батракова сурово. – Я попробовала сделать «репертуарный» спектакль, но, кажется, с Тенниси Уильямсом это не прокатывается. Это просто эпизод жизни, прожит – и все! А театр – репертуарный театр – это фабрика! Мне понадобилось пятнадцать лет, чтобы это понять. Это только маленькими частными, семейными группами можно сделать что-то похожее на антикварный шедевр, играть его для избранных – в государственном бюджетном учреждении это невозможно. И «После дождичка...» – тоже прожит! И не буду я его никогда восстанавливать. Пусть дирекция сколько угодно просит. Потому что это «уже прошло». Сейчас время другое, все другое, и я другая. Да невозможно его восстановить. Не представляю, что его опять начнут таскать по садикам... Я так не могу. Надоело.

И вдруг в марте 2009-го были назначены два премьерных спектакля «Тараканьей ле-ди». Продолжительностью 1,5 часа...

За день до спектакля завлит театра Н.Н.Пектеева лично прошла с беседой по инфаку и истфилфаку МарГУ: кто такой Чехов и что такое «Чайка». И про Тенниси Уильямса. И про мюзиклы им – как умела... И даже про тараканов: потому что в Йошкар-Оле о них лет 10 как забыли. Совсем...

Зритель честно отсмотрел спектакль. В нем был сильно порезан Чехов, исчезли массовые уличные сцены под дождем и сам дождик – тоже... Зато были акцентированы громадные пыльные полотнища, от потолка до пола свешивающиеся за спинами актеров в финале. Полотнища выстраивали перспективу к закрытой двери в глубине сцены. А героини-куклы шли по дорожке своей мечты, как по подиуму, в зал и мечтали, мечтали...

И зритель – добросовестно хлопал. Но с чем он ушел и что почувствовал, кроме большого вложенного труда?..

Наверно, он еще в основной своей массе не понял «правил игры», по которым работает автор спектакля. Он еще надеется увидеть «веселый» или «психологический» театр. Он не привык, чтобы его игнорировали и в то же время не в силах смотреть на себя – через сцену, по принципу «обратной перспективы», он так не привык: это больно, особенно теперь, когда мы тоже почему-то совсем далеки от героев Уильямса даже в смысле трудоустройства и жилья.

Батракова сама уже, по ее собственному признанию, и не надеется, что «понимание» придет скоро и вообще – когда-нибудь...

Напрашивается вопрос: А без понимания, без диалога со зрителем – театр ли это?! В самом

деле, кто и перед кем «за базар отвечает», если всем друг на друга – наплевать?

Режиссер Татьяна Батракова считает, что Уильямс и Чехов только наметили дорожку зрителю для выбора жизненных ценностей. Сегодня кукольный театр на Западе – это в основном развлечение для взрослых людей, он элитарен, и в нем – зачастую – не только «партийность», но и «реализм» почти отсутствуют. А сюжет – совсем необязателен: принцип всего авангардного театра и кино – отрицание сюжета как такового, как принципа коммерческого, кассового искусства. А «настоящее искусство» – разбудить в зрителе ассоциации, чувства, спонтанные воспоминания, действия, эмоции.

Филипп Жанти уже все сказал: «Зритель на моем спектакле должен сидеть с вопросом – в голове!» (Интервью телеканалу «Культура», июнь 2009).

Я осторожно спросила Татьяну: «Цирк Дю Солей – это грандиозно, можно потерять голову, как это здорово! Но наш, русский театр – психологический, глубокий, как проза у Достоевского и Толстого, а мюзикл – это цирк, фокус. Он вызывает удивление – и все. Стоит ли заменять им возможность нырнуть в глубину души зрителя, разбудить его замордованные и скованные чувства, лишний раз сказать ему со сцены: «Ты хороший. Я тебя люблю, стань еще добрее и лучше!..» – Ему же больше никто нигде этого не скажет, он за этим и в театр пришел!»

Но каждый из нас остался-таки при своем мнении.

Марина Копылова

Йошкар-Ола

Фото Валерия Тумбаева

Заслуженной артистке РФ **Вере Сергеевой** родители дали очень подходящее имя. Вера действительно верит в то, что «без театра нет жизни», и притом верна единственному театру – **новосибирскому «Старому дому»**, куда поступила, окончив театральное училище 15 февраля 1980 года. Дело было почти 30 лет назад, а она тот день помнит, как день рождения.

Сергеева проявляла большие способности, подавала надежды еще в студенчестве, в частности, играя в учебном спектакле «Спешите делать добро» Рощина. И ее дебютная роль на профессиональной сцене – Нинико из спектакля «В поисках фантома» Табукашвили оказалась обаятельной, выразительной, заметной. Впрочем, девушку с такой незаурядной внешностью зрителям трудно было не заметить: хрупкая, нежная, мечтательная, с абсолютно правильными чертами лица и огромными синими глазами. Для режиссеров не только ее благодатная фактура, но и повышенный энтузиазм, работоспособность и дисциплина были подарком. Веру в первые сезоны занимали буквально в каждой премьере, в основном в пьесах советского репертуара. А настоящий успех пришел к ней с заглавной ролью в классике, в драме Шиллера «Луиза Миллер», поставленной

Изяславом Борисовым, разглядевшим за ангельской красотой и интеллигентной сдержанностью манер молодой актрисы потенциальный яркий темперамент, способность на глубокие переживания и роковые поступки. Он и открыл Веру Сергееву как лирико-романтическую героиню.

Вера Ивановна, как каждая талантливая, серьезная актриса давно научилась встраиваться в любую эстетическую систему, органично существовать и в традиционном для русской психологической школы ключе, и в абсурде, и в постмодернизме. Даже не в самых удачных спектаклях она всегда ведет, развивает свою линию вдумчиво, логично, достойно, наделяя героиню частью себя, фантазиями на тему «я в предлагаемых обстоятельствах», подробно проживая эти меняющиеся обстоятельства. Не полагаясь на опыт, не опираясь на штампы, Вера сегодня работает над ролями с еще большим усердием, чем в юности. Не просто сохраняет идеальную физическую форму – ту самую юную хрупкость и грациозность, а умножает ее изяществом пластики, гибкости, легкости. Это притом, что



В.Сергеева. «Публике смотреть воспрещается»

у нее – трое сыновей, старший – пианист, а младшим близнецам сейчас по девять лет. Очевидно, что Вера подалась в артистки не ради славы, не ради лавров и аплодисментов. Отказалась от бенефиса. Не пришла на церемонию награждения конкурса НО СТД «Парадиз», лауреатом которого стала. Однако день юбилея – 4 декабря – Верочка провела на сцене, играя великую актрису Элеонору Дузе в спектакле «Дузэт», что символично. Она, в самом деле, идеальный партнер и для дуэтов, и для ансамблей, а еще очень верный, надежный и порядочный друг для коллег. Недаром труппа, в которой она служит, устроила юбилярше грандиозный закулисный праздник.

Ирина Ульянина, Новосибирск



В.Сергеева и Х.Иванова. «Дузэт»

ЖИЗНЬ, ПОХОЖАЯ НА СТОМЕТРОВКУ

Премьера театрального сезона 1958 / 59 гг.

Журнал «Театр» – «театральный спутник» «Нового мира», по выражению критиков.

Я открываю журнал «Театр» №11, 1958 г. С того театрального сезона прошло 50 лет. После обычных политических призывов того времени, пропускавших читателем не глядя, взгляд упирается в текст обращения Н.Ф.Погодина, главного редактора журнала, предваряющий пьесу «Вольные мастера» никому не известного тогда, да и позже не ставшего широко известным автора **Зори Дановской**.

Для нашего дома тогда было совершенно необычным, почти нереальным вдруг увидеть, как полюбили Зорю, как близка она стала многим людям, известным нам ранее только по радио или из прессы нашей огромной страны СССР.

Не просто необычным явлением, а потрясением было для меня вдруг увидеть, как наше домашнее, только нам принадлежащее (а Зоря была и оставалась неотделимой частью нашего бытия): мечты, взгляды, привычки, наши отношения – вдруг оказываются представляющими интерес таким известным людям. Больше того, они становятся источником их мыслей, заключений, даже обобщений.

Интересно, что в предисловии к трехтомнику Натальи Крымовой «Имена», написанном Майей Туровской, говорится: «Среди статей Крымовой этого времени есть два портрета, которые как бы служат проекцией собственной личности на



Зоря Дановская

экран чужой судьбы. Это статья о рано ушедшей, но, как теперь говорят, «знаковой» актрисе Людмиле Фетисовой и о нелепо погибшей, еще не состоявшейся (Наташа помогла ее пьесам увидеть сцену) Зоре Дановской. Шершавые будни, озаренные светом творчества и даже подспудной героики, – алгоритм шестидесятников, в пределах которого Крымова хотела бы видеть и себя».

Вот ведь Судьба! Ведь, Л. Фетисова играла главную (героическую) роль в спектакле по другой пьесе Зори Дановской «Любка-Любовь», поставленной в ЦТСА режиссером Б.Львовым-Анохиным (1959 г.).

В предлагаемой публикации представлена выборка из раз-

ных работ – статей, предисловий, эссе – многих людей, без преувеличения, великих деятелей нашей культуры, работ, касающихся зориной пьесы «Вольные мастера».

В текст Н. Ф. Погодина, предваряющий пьесу, «вмонтирован» портрет Зори. На портрете сразу приковывают к себе внимание, рожают беспокойство в душе ее глаза.

Николай Погодин, драматург, редактор журнала «Театр»: «Пьеса эта предназначалась для клуба в колхозе, на Истре, где Дановская была заведующей. Окончившая МГУ по отделению иранской филологии, она после года редакторской работы в Таджикистане (по распределению. – М. Д.) с путевкой

комсомола поехала в колхозный клуб Подмосковья и часто потом говорила близким, что «не даром ест хлеб». (424 рубля зарплаты плюс 200 рублей надбавки от правления колхоза – до хрущевской денежной реформы. – М. Д.)

Да это и видно из пьесы, написанной по живому. Дело здесь не в автобиографических подробностях, которые, к стати сказать, очень редко удаются молодым авторам. Что автор не хотел и не умел даром есть хлеб – видно из существа пьесы, составляющего его взгляд на жизнь.

Вскоре после того, как пьеса была закончена, Зоря Дановская погибла в дорожной автомобильной катастрофе.

Рукопись осталась без ее автора, и мы не стали отделять ее. Больно, что Дановская не смогла исправить какие-то недостатки в тексте, хоть редакция и не потребовала бы от нее «кардинальных переделок». Очень больно, что ушел от

нас молодой, чистый талант. И талант этот дорог тем неоценимым качеством, которое выражается опять-таки во взгляде на жизнь, умном, проникновенном, новом, присущем людям нашей эпохи. А если есть такой взгляд, то и пьеса, писавшаяся для своего клубного самодеятельного кружка, становится выдающейся вещью современной драматургии».

О пьесе «Вольные мастера» и ее авторе. Журнал «Театр» № 11, 1958.

Не могу на минутку не отвлечься от чтения журнала «Театр» и

не заметить, что «Клуб» для Зори был некоей Идеей, был надеждой на утоление ее жажды Театра, жадной творческой работы и работы вообще, жадной попробовать себя, испытать себя, погрузиться в мир мечты, преследовавшей ее с детства, жадной Дела. А Идея для Зори была выше понятия биографии, даже и своей. А поскольку после отъезда из Таджикистана (по состоянию здоровья) в Москве работы редактора для нее не нашлось, она приняла то предложение, которое отвечало ее взглядам, ее интересам. Поступить по-другому, не изме-



няя себе (из того, что ей предлагали, идти, например, работать в отдел информации НИИ – как-никак, знание нескольких европейских и нескольких восточных языков и свободное владение ими), она не могла. Символично, что в одном журнале с пьесой Зори Дановской напечатана статья студента факультета журналистики МГУ о первой постановке в Студенческом театре МГУ Ролланом Быковым пьесы чешского писателя Павла Когоута «Такая любовь». Пьесы, прогремевшей тогда в среде читателей, осо-

бенно в молодой части этой среды.

Сейчас трудно сказать, могла ли прочесть Зоря эту пьесу. Видеть спектакль она точно не могла, так как к этому времени ее уже не было в живых.

Но дело не в том, читала ли Зоря пьесу.

Дело в проблеме личного и общественного, или проблеме Идеи и биографии. Дело в особом взгляде авторов на жизнь, взгляде, совершенно непривычном, а скорее даже во многом и неприемлемом, находящемся в противоречии с при-

вычным, «принятым» взглядом того времени. По словам сотрудников журнала, Н. Погодин был захвачен этим ветром, ворвавшимся в журнал из тихого капустного и картофельного Подмоскovie.

А что это была за пьеса, надевшая тогда столько шуму?

Сюжет достаточно прост. Колхоз (география не указывается, предположительно – Подмоскovie) собирается отметить 20-летний юбилей. Дела колхоза идут в гору. Надои, картошка – богатеет. Но все-таки нищенство не дает о себе забыть. Колхозный клуб обещал, представляет собой жалкое зрелище. Как же справлять юбилей без клуба? Меры надо принимать срочные. Правление решает привлечь к решению этой важной задачи шабашников. Но не первых попавшихся, а уже проверенных в работе. Некоторое время назад они прекрасно отремонтировали помещение правления.

Риску предположить, что в то время – и не в пьесе, а в жизни – это было новое веяние. «Оттепель» давала о себе знать в жизни. Сбиться, сколотиться в небольшую группу, артель и подражаться на какие-то работы в разных местах. Само по себе дело – неплохое. И работа нужная многим, и мужикам есть возможность зарабатывать так необходимые в деревне живые деньги. Вольная работа – вольные мастера. Только ведь надо выдерживать этот экзамен «волей»!

Если говорить о символах, то получается: в первую очередь отремонтировали правление (власть позаботилась об аппаратах для своего руководящего, направляющего, такого непосильного, неподъемного

труда), а за искусство взяться пока руки не доходили.

А мастера уже себе цену знают, набили руку. Сегодняшнего читателя впечатляет сцена отчаянной торговли между Яковом, бригадиром шабашников, парнем «с ослепительным чубом», и завхозом колхоза Маковым. Побеждает кто? Понятно, мастера. В клубе ржавчина, гниль, потолок в разводах. А праздник на носу. За всем этим наблюдает и переживает за дело молоденькая девушка Юля, завклуб, недавняя выпускница культпросветшколы.

Но мастера видят – возня; ржавчина и гниль с налету не поддаются. Чтобы ржавчину и гниль победить, надо приложить больше стараний, а в них уже проснулся азарт. Деньги, деньги, деньги. Экономическая и политическая теория на практике. Им мешает Юля, мешают представления о добросовестной работе старого мастера Семена Ивановича, члена их артели, мешают завхоз колхоза Маков, мешают бригадир колхоза Кукушкин. Все мешают. А у них логика одна: «на наш век праздников хватит!» Заработок-то в праздники выше. Да и сами себе они не против устроить праздники вместо трудовых будней. И мастера сообщают, что гниль эта и ржавчина невыводимы, колхоз виноват сам, надо крышу чинить вовремя.

Яшка. Да чего там еще! Пришел тут критику наводить! Гудит под руку, работать не дает! Никто с тебя, Семен Иванович, не спросит! С нас никто не спрашивает. Над нами начальников нет! Понятно, Кукушкин? Чего тут спрашивать! Сарай, а не клуб! Сарая был, сараем и останется!

Они получают деньги, хоть и не

полностью, так как не выполнен договор, и исчезают.

А кончается пьеса рассказом о жизни в этой же деревне через несколько лет. В колхозе – новый клуб. Дошла очередь до искусства! Сбылась мечта Юли. А на горизонте появляются те же, только слегка полинявшие мастера. Они предлагают свои услуги. Но Юля им говорит, что для «вольных» работы нет, что мастера нужны, но теперь колхоз принимает только на постоянную работу, «чтобы можно было руководить, и было с кого спрашивать». Любившие Якова женщины, сильно страдавшие из-за его предательства, отвернулись от него. Яков терпит крах на всех фронтах. «Позор, тоска! О жалкий жребий мой!»

Так воплощались мысли о новом Театре в зоринском представлении. Она предложила свой вариант. Знала ли она о зарождавшейся тогда «Студии молодых актеров» О. Ефремова – трудно сказать, ведь, это не афишировалось, нигде ничего не публиковалось, а она следила за всем чутко, ревниво. (Первый спектакль 15 апреля 1956 ночью – начало 24 часа – в крошечном помещении Школы-студии МХАТ, в Проезде Художественного театра – Камергерском пер.) Во всяком случае, ничего об этом не говорила. (Она приехала из Сталинабада в середине 1956 г.)

Наталья Крымова, критик: «Я помню, как на мой редакционный стол среди прочей почты легла голубая папка, пробитая скоросшивателем: «Зоря Дановская. Вольные мастера». И обратный адрес – не домашний, а до востребования. Я прочитала тогда пьесу дома, потом кусками – вслух – в редакции, и мы упростили Н. Ф. Погодина, то»

гда главного редактора журнала «Театр», взять ее с собой.

Погодин бывал в редакции не каждый день, но тут явился наавтра, ходил по кабинету взволнованный, то близко поднося к глазам рукопись и что-то перечитывая, то кладя ее на стол: «Как это она здорово, а? И какая тема! Ищите ее, зовите, где она там?!»

Но искать было уже некого.

Когда решено было печатать пьесу, Погодин заперся в кабинете, и было слышно, как он напряженным, нервным голосом диктовал: «Вы только подумайте. Маляры... «вольные»... то есть «частные», а попросту халтурщики... И какая тема! Крах индивидуализма... Это идея, занимающая чувства и умы миллионов людей современности, и выражается она через бескомпромиссную тему, осуждение частного, эгоистического, своевольного, безответственного отношения к людям, к своему месту в жизни, к самому себе...»

...При более внимательном подходе жизнь Зори Дановской предстает как явление сложное, но по-своему прекрасное и поучительное. Действительный интерес этого имени и этого характера – в сфере непростой и драматичной. В том, как в человеке формируется художник, в сфере становления творческой личности.

Зоря Дановская написала свою пьесу в 1957 году. Она поступала в литературу тогда, когда мое поколение входило в самостоятельную жизнь. (Я говорю сейчас о своих ровесниках и друзьях, так или иначе причастных к искусству.)

Мы вместе (и чуть запоздало) выросли. И двери в искусство манили нас одновременно. Мы

стучались в них упорно, иногда не видя и не слыша друг друга, но каким-то десятым чувством ощущая, что не одиноки.

Влюбленные в искусство, в поэзию, в театр, мы – уже не дети, еще не взрослые – жили ощущением всеобщего духовного подъема, радовались проснувшейся в нас творческой энергии и очень верили в себя.

...В течение многих месяцев у меня в комнате стоял чемодан, полный рукописей. То, что не поместилось в нем, лежало на книжных полках и подоконниках, в папках и просто завернутое в газеты. (*Долгое время Н.Крымова работала с архивом Зори. – М. Д.*)

Стихи, рассказы, поэмы, переводы с таджикского, большой роман, киносценарии, дневники... Во всем этом было трудно разобраться – школьные сочинения перемешаны со страницами из пьес, на полях дневников – стихи, на обложках студенческих конспектов – планы романов. Планы, планы, планы... Это была какая-то лихорадка замыслов, бурная, необычайно целеустремленная подготовка к настоящему творчеству».

«Имена. Рассказы о людях театра». Издательство «Искусство», Москва, 1971.

Пьеса «Вольные мастера» была поставлена весной 1959 года в Центральном Детском Театре режиссером Анатолием Эфросом, как сказано в программке, в сценической редакции Виктора Розова, выполненной специально для этого театра.

Я, не очень искушенный, не избалованный театром зритель, смотрела спектакль, от души, от чистого сердца переживая разворачивающуюся передо

мною историю, которую Автор (по словам редактора журнала) в отосланном в журнал тексте сначала назвал трагедией, а потом слово «трагедия» от руки зачеркнул.

Самое большое впечатление на меня произвел, конечно, Яков, и это впечатление живо до сих пор. Его играл молодой артист А. А. Шмаков. Пламя, огонь этой природы, нежность и беззащитная наглость рождали море эмоций. Артист играл «до крови». Это был психологический взрыв. Как же он (артист) жил? Как с таким темпераментом можно жить? И как каждый день выходить с этим на сцену? Это непередаваемо!

Его судьба не была к нему благосклонной. Я не знаю всего и не могу сказать, сколько же времени продержался спектакль на сцене, но знаю, что скоро артист не смог играть. А без него скоро сник и спектакль.

Анатолий Эфрос, режиссер:

«Целый год мы работали над этим спектаклем, предназначенным для молодежи, «вступающей в жизнь», и за это время многому научились, многое поняли.

Когда к нам попала пьеса Зори Дановской «Вольные мастера», мы все очень обрадовались. Эта работа давала возможность и актерам, и мне, режиссеру, снова проявить себя в жанре серьезной психологической драмы.

Филолог Зоря Дановская по своему желанию уехала на Истру, в колхоз «13 лет Октября», работать заведующей клубом. Там она, одаренный молодой литератор, написала пьесу о современной деревне. Главная тема – крах индивидуализма в наши дни. «Вольные мастера» –

это маляры-халтурщики, пользующиеся тем, что рабочих рук не хватает. Артелью предводительствует Яшка. Корысть, равнодушие к общественным интересам делают его лишним человеком, в конце пьесы Яшку покидают товарищи, он одинок и несчастен.

Нам радостно, что мы покажем свою работу, и в то же время беспокоим: а как ее примет зритель? Не беремся сами судить о спектакле, но пьеса хорошая, очень хорошая...

«Вольные мастера».

Г. Фрумкин. Ленинское знамя, № 96, 24 апреля, 1959 г.

Александр Свободин, критик:
...Когда смотришь на героиню этого драматурга, понимаешь: это – состояние автора, состояние самой Зори Дановской, ее предчувствия, ее счастливая настороженность, боязнь спугнуть красоту, испортить песню...

Почему так интересуются творчеством этой большеглазой девушки? Что, ее стихи, пьесы и другие сочинения – труды большого писателя, поражающие законченным мастерством?

Нет, конечно. Они – лишь начало пути одаренного человека. Может быть, интерес возбужден автомобильной катастрофой, внезапно прервавшей ее жизнь на двадцать седьмом (восьмом. – М. Д.) году? Но такое внимание недолго, хотя гибель молодой жизни всегда печалит.

Пройдет какое-то время, выйдут из печати стихи Зори Дановской, ее роман о таджикской женщине. Возможно, тогда уже не будут идти спектакли, поставленные по ее пьесам. Их, как говорят актеры, уже «отыграют». Но Зоря, ее душа, встре-

воженная радостью предстоящей жизни, останется в сознании тех, кто хотя бы раз с ней соприкоснулся.

Зоря была обыкновенной московской девчонкой, и ей было очень интересно жить. Интересно вставать утром, когда сердце замирает от радости солнечного света; интересно читать газеты; интересно бежать на кухню, готовить завтрак; интересно спешить в университет; интересно усестись в Ленинской библиотеке, обложившись книгами, и прежде чем уткнуться в них, посмотреть, кто сидит рядом; интересно поехать в колхоз, на уборку картошки; интересно забраться с ногами на диван и взять в руки вышивание...

Бывают люди, которые тоже проделывают все это, но совсем с другим настроением. Их жизнь – сплошная забота. Ах, надо успеть то, успеть это, не опоздать туда-то! Ах, где взять столько времени? Поток бытия угнетает их. Зорю он радовал, возбуждал. Жизнь походила на стометровку – все время надо было ускорять бег. И все казалось, что самое интересное, захватывающее впереди.

Она серьезно училась, изучала иранскую филологию на специальном отделении университета, а когда по распределению ее направили работать в книжное издательство Сталинабада, поехала, не раздумывая.

И всегда она радовалась: как хорошо! Потом оказывалось, хорошо не всегда. Друг мог изменить, на работе встречались тупицы. Но ей и в голову не приходило винить в своих неудачах других. Погружалась в работу, совершенствовалась в таджикском языке, редактировала книжки.

Очень любила делать дело. И дотошная, порою скучная ра-

бота, которую иногда называют «чисто техническая», подчеркивая этим отсутствие в ней творческого начала, звучала для Зори поэзией.

Я знаю,

я умею очень мало.

Моя специальность – это книжки.

Мое имя

отсутствует на титульном листе.

Его напишут после оглавления,

там, где тираж, число, размер

бумаги,

и очень мало кто его прочтет.

Но, вчитываясь в нужные вам

строки,

вы найдете – сердце здесь мое.

Оно стучит в страницах,

в буквах...

И, если героиня умирает,

я умираю вместе с ней.

А если побеждает радость,

я улыбаюсь

в каждом знаке,

в каждой красной строчке.

И сердце мое вложено сюда

бессрочным вкладом...

Но от этого не стану я беднее

и ничего беречь не буду.

Зоря была писателем. Это обнаружилось рано. Подруги знали, что Зоря пишет, но только когда она умерла, выяснилось, как много она писала.

Толстой разделял пишущих на две категории: писатели и литераторы. Первые – это те, которые пишут потому, что не могут не писать. Вторые тоже пишут, но могут и не писать.

Зоря не могла не писать.

Порою из-под ее пера выходили странные сочинения: не то стихотворения, не то просто записи для себя всего, о чем думается, что чувствуется. Может быть, это были заготовки для будущего, может быть, своеобразный дневник.

Жизнь не баловала ее. Были трудности, из-за которых пришлось даже уехать из по-

любившегося Сталинабада. Стихи, отправленные в редакцию, возвращались. Надо было еще работать. И она работала.

В Москве, в райкоме комсомола, попросила живого дела. Хотелось видеть результаты своих усилий, приносить пользу. И поехала заведующей сельским клубом в подмосковный колхоз. Там написала свою последнюю пьесу «Вольные мастера». Писала ее больше ночами, а днем занималась ремонтом старенького клуба, доставала олифу, ссорилась с малярами, писала заметки в колхозную стенгазету, придумывала, как лучше, интереснее устроить вечер молодежи.

Пьесу она отослала в журнал «Театр», а через шесть дней ее настигла смерть.

И в этой пьесе рядом с Яшкой, парнем с ослепительным чубом и душою стяжателя, девушки, жаждущие чистоты и поэзии, ожидающие настоя-

щей любви и трагически проглядевшие ее.

Спектакль «Вольные мастера» поставлен на сцене Центрального детского театра. Милые девушки Таня и Глаша, обманувшиеся в Яшке, тем не менее не героини – они не вызывают всепрощающего сочувствия у зрительного зала. И это неспроста – нет в них активного начала, как в героине другой Зоринской пьесы, Любке (пьеса «Любка-Любовь»), и дальше они от Зори, их автора, любившего в человеке то, что связывает его с другими людьми, толкает на встречу им в поисках настоящего счастья, счастья не только для себя, но и для других.

В Таджикистане Зоря, написала стихотворение «Девушка в кожаной куртке». Просто о девушке, ушедшей строить дорогу, ту самую, по которой приехала Зоря в Сталинабад.

Возможно, она представляла себя такой же, решительной и независимой, видела себя там,

где ветер и где трудно, где много людей и яркие костры по ночам, там, где делают настоящее дело...

*Девушку в кожаной куртке
Мы видели на рассвете.*

*Завилась за зеленой машиной
пыль золотым кольцом.*

Нам махнули рукой.

Звонкий ветер

С силой забил в лицо.

*Девушку в кожаной куртке
мы видели на рассвете.*

*И на рассвете
она была необыкновенно
хороша*

*в обаянии своей чистоты
и любви к людям,
живой пример нам всем...*

*«На рассвете», «Работница»
№7, июль, 1960 г.*

Мая Дановская

P. S. Я приношу глубокую благодарность всем людям, сделавшим так много в то (1958 г.) и последующее время для памяти моей сестры

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

9 ноября умер **Семен Лерман**, главный режиссер нижегородского театра «Комедия», отдавший этому театру более четверти века своей жизни, народный артист России, заслуженный деятель искусств Эстонии, многократный лауреат премии Нижнего Новгорода, лауреат премии «Золотая Маска» в номинации «За честь и достоинство». Семен Эммануилович был награжден орденами Красной звезды и Отечественной войны I степени, медалями. С.Э.Лерману было 86 лет. В прошлом номере журнала «СБ, 10» был опубликован творческий портрет режиссера.



Новосибирский академический театр «Красный факел» простился со своим артистом **Ильей Куропаткиным**. 20 ноября он погиб в автокатастрофе. Илья родился в 1980 г. Окончил Кемеровскую государственную академию культуры и искусств в 2002 г., по образованию был театральным режиссером. Работал актером в Кемеровском областном драматическом театре, в Свердловском академическом театре драмы. В августе 2007 г. был принят в труппу театра «Красный факел». Сыграл Дэймаса Хэлиона в экспериментальном спектакле «Порция Кохлан», Уоррена – «А этот выпал из гнезда», Капитана в сказке «Веселый Роджер», Чекиста в мюзикле «Как солдат Иван Чонкин самолет сторожил», Банко в «Макбете» и Неизвестного в «Маскараде».

СОТВОРИЛ СОБСТВЕННЫЙ МИР

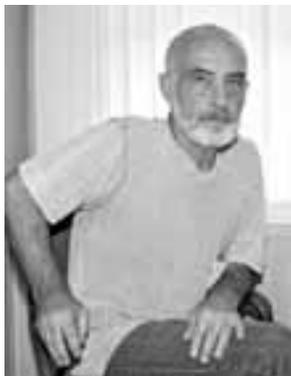
Всю жизнь режиссер **Казбек Дзудтагов** мечтал о театре, где сумел бы реализовать свои творческие идеи и фантазии. Удача улыбнулась ему в 1988 году, когда его назначили художественным руководителем вновь открывшегося театра при Доме молодежи обкома ВЛКСМ. В 1993 году театр «Коврик» взяла под свое крыло администрация **г.Нальчика**. Многие постановки «Коврика» не просто обогатили театральное искусство Кабардино-Балкарии, а стали одними из его вершин.

Самостоятельной творческой работе К.Дзудтагова предшествовала учеба на режиссерском факультете ГИТИСа у выдающегося мастера сцены Анатолия Эфроса. Педагог помог своему ученику определить специфику его таланта, образного мышления. Стремясь не отстать от современных театральных идей, Казбек Дзудтагов и после завершения учебы в вузе не прекращал учиться самостоятельно и, как только представилась возможность, окончил Высшие режиссерские курсы ГИТИСа.

Творческая жизнь Казбека Каспалотовича в первую очередь была связана с Кабардино-Балкарской. Он ставил на сценах Русского госдрамтеатра им. М.Горького, театра им. А.Шогуцукова, Балкарского госдрамтеатра им. К.Кулиева. Немало постановок осуществил и на сцене Северо-Осетинского государственного академического театра им. В.Тхапсаева. Премьеру своего последнего спектакля «Будьте здоровы» А.Шено на подмостках этого театра ему не позволила увидеть подкрашавшаяся

смерть. Он с удовольствием работал с разными театрами, но особо любимым оставался театр «Коврик» – его детище.

Этот театр, несмотря на свою короткую историю, оставил в культуре республики значительный след. Даже имея весьма скромное начало: крошечное неветилируемое подвальное помещение, сцену миниатюрных размеров с нищенским сценическим и техническим оснащением, – он ставил перед собой серьезные цели, и, надо сказать, за небольшой для театра срок сумел многого достичь, хотя материальная, а точнее, недвижимая часть этого храма Мельпомены осталась неизменной, а финансирование же постоянно сужалось. Но, слава Богу, экономические трудности не стали непреодолимым препятствием на пути реализации творческих задумок коллектива «Коврика». Еще при основании театра его бесценный художественный руководитель Казбек Дзудтагов интенсивным рывком вывел его в ряды тех, что идут на дерзкие эксперименты. За время своего существования «Коврик» успел создать собственные сценические версии пьес, написанных в самых разных стилях – от классических европейских до постмодернистских. В любой постановке слышны отзвуки новых идей, последних открытий в области театрального искусства. Театр был хорошо известен в России, пользовался популярностью и у местной публики. На многие его спектакли писали рецензии известные московские театральные критики, всегда отмечавшие оригинальность эстетических и этических идей, по-



К.Дзудтагов

ложенных в основу ковриковских спектаклей. К примеру, немецкая делегация, побывавшая на спектакле «Иванов», без конца удивлялась тому, что ей понадобилось объехать всю Европу, чтобы, наконец, в провинции, в каком-то подвале, увидеть Чехова, не просто Чехова. Поразили их и тот факт, что живой, динамично развивающийся творческий коллектив ютится в сыром, неудобном, совершенно неприспособленном для театра помещении.

Главный режиссер «Коврика» Казбек Дзудтагов долго вынашивал идею поставить чеховского «Иванова», несмотря на то, что это одна из тех пьес, которые никогда никому до конца понятны не были. И хотя по ней было осуществлено много постановок, раскрыть глубинный смысл пьесы так никому и не удалось. Казбек Дзудтагов все же рискнул за нее взяться, и надо сказать, его попытка не оказалась бесплодной.

Успехов у творческого коллектива было немало. И связано это со своеобразной эстетической программой «Коврика». Она нашла отражение в проекте Каз-

бека Дзудтагова «Театр на пороге 21-го века», с которой он участвовал в конкурсе, объявленном Соросовским институтом. Среди 630 руководителей российских театров, представивших свои проекты, он стал одним из немногих, удостоившихся гранта.

Небольшой артистический состав «Коврика» был одним из самых работоспособных в республике. Он ставил в год три–четыре спектакля. Театр получал лестные предложения принять участие в престижных театральных фестивалях, его постоянно приглашали на гастроли, но чаще всего он вынужден был отказываться из-за финансовых трудностей. А между тем, подобные выезды для «Коврика» проходили всегда с неизменным успехом. На Ставропольском фестивале русской классики спектакль «Иванов» получил весьма благосклонные отзывы гостей и организаторов этого крупного форума театрального искусства.

То, что все гастрольные спектакли «Коврика» шли с аншлагом, вполне объяснимо. Профессионалы были наслышаны о театре: «Коврик» неоднократно становился объектом внимания московских критиков. На страницах столичных газет и престижных театральных журналов появлялись статьи о творческом коллективе. Естественно, как одно из новых, любопытных явлений театрального искусства страны он породил и легенды.

На спектакли «Коврика» приходили в первую очередь профессионалы, и прежде всего из числа молодых актеров. Каждому хотелось удостовериться в спра-



«Любовь и голуби»



«Звезды на утреннем небе»

ведливости оценок, данных театру в солидных статьях. На его постановках бывала вся элитная публика, не оставался в стороне и так называемый рядовой зритель.

Выступления нальчан на гастролях, со спектаклями «Иванов» А.Чехова, «Мсье Амилькар» И.Жаммиака, «Цианистый калий» Х.Мильяна, «Лекарь поневоле» Мольера (все в постановке К.Дзудтагова), «Оркестр» Ж.Ануя и «От рахат-лукума до рок-н-ролла» (режиссура В.Теуважукова) и «Наш декамерон» Э.Радзинского, осуществленный В.Тумановым, получили широкий общественный резонанс, привлекли внимание прессы,

радио, телевидения, но, главное, вызвали восторги коллег и обычных зрителей.

Каждая из показанных вещей была необычайно серьезной по своему замыслу и способу реализации, не походила на другую ни по стилю, ни по жанру, ни по особенностям раскрытия образов. Столь же оригинальными и выразительными были режиссерское решение и художественное (часто аскетичное) оформление спектаклей. Кабардино-балкарские актеры достойно представляли себя и республику, покорилив публику и масте-

теров сцены разнообразием репертуара и высоким профессионализмом.

В широком признании «Коврика» немаловажную роль играла его репертуарная политика. Умело учитывались интересы и возможности труппы, вкусы элитной публики, собственные пристрастия в драматургии и, конечно же, желание не отстать от сегодняшних направлений театрального искусства.

Все это находило отражение в афише театра. Именно это и привлекало зрителя в «Коврик». За годы функционирования театра на его подмостках с огромным успехом прошли спектакли «Хота на носорога» Н.Гумилева, «Убийство Гонзаго» Н.Иорданова, «Трамвай «Желание» Т.Уильямса, «Звезды на утреннем небе» А.Галина и другие. И в этом большая заслуга не только режиссера и художественного руководителя Казбека Дзудтагова, но и воспитанных им мастеров актерского искусства.

Жаухар Аппаева

Нальчик

ПОРЯДОК ПРИМЕНЕНИЯ ДИСЦИПЛИНАРНОГО ВЗЫСКАНИЯ

В юридический отдел ЦА СТД РФ, обратились с просьбой разъяснить, каков порядок применения дисциплинарного взыскания к работнику.

В настоящей статье будет рассмотрен подробный алгоритм действий работодателя при наложении дисциплинарного взыскания.

Основанием для привлечения работника к дисциплинарной ответственности является совершение им дисциплинарного проступка. Трудовой кодекс предусматривает следующее определение дисциплинарного проступка – это противоправное, виновное неисполнение или ненадлежащее исполнение работником возложенных на него трудовых обязанностей.

В соответствии с Трудовым кодексом РФ (ТК РФ), а именно ст.192 ТК РФ предусмотрены следующие виды дисциплинарного взыскания:

- 1) замечание;
- 2) выговор;
- 3) увольнение по соответствующим основаниям.

Необходимо обратить внимание на то, что не допускается применение дисциплинарных взысканий, не предусмотренных федеральными законами, уставами и положениями о дисциплине.

При применении дисциплинарного взыскания работодатель должен соблюдать следующий порядок:

1. Письменно зафиксировать сам факт нарушения дисциплины (опоздание на работу, появление на рабочем месте в состоянии алкогольного или наркотического опьянения и др.).

2. До применения дисциплинарного взыскания затребовать от работника объяснение в письменной форме. В случае не предоставления работником указанного объяснения, составить соответствующий акт по истечению 2 (двух) рабочих дней со дня его затребования.

Отказ работника дать объяснение не является препятствием для применения дисциплинарного взыскания (ст.193 ТК РФ).

3. Изданный приказ (распоряжение) работодателя о применении дисциплинарного взыскания объявить работнику под расписку в течение **трех рабочих дней** со дня его издания. Если работник отказывается ознакомиться с указанным приказом (распоряжением) под расписку, то работодатель должен составить соответствующий акт.

В соответствии с Трудовым кодексом РФ дисциплинарное взыскание применяется не позднее одного месяца со дня обнаружения проступка, не считая времени болезни работника, пребывания его в отпуске, а также времени, необходимого на учет мнения представительного органа работников.

Дисциплинарное взыскание не может быть применено позднее шести месяцев со дня совершения проступка, а по результатам ревизии, проверки финансово-хозяйственной деятельности или аудиторской проверки – позднее двух лет со дня его совершения. В указанные сроки не включается время производства по уголовному делу.

За каждый дисциплинарный проступок может быть применено только одно дисциплинарное взыскание.

Работник вправе обжаловать действия работодателя по применению дисциплинарного взыскания в соответствующий орган по рассмотрению индивидуальных трудовых споров (КТС, Суд) и (или) в государственную инспекцию труда.

Если в течение года со дня применения дисциплинарного взыскания работник не будет подвергнут новому дисциплинарному взысканию, то он считается не имеющим дисциплинарного взыскания. Работодатель до истечения года со дня применения дисциплинарного взыскания имеет право снять его с работника по собственной инициативе, просьбе самого работника, ходатайству его непосредственного руководителя или представительного органа работников (ст.194 ГК РФ).

Дисциплинарное взыскание в трудовую книжку не заносится. Исключением составляет применение дисциплинарного взыскания в виде увольнения по соответствующим основаниям.

При выборе вида дисциплинарного взыскания работодатель должен учитывать тяжесть совершенного проступка и его последствия.

Юриконсульт Юридического отдела ЦА СТД РФ Николай Юрьевич Жуков

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

№ 4–124/2209

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз театральных деятелей РФ / Шеф-редактор Наталья Старосельская / Главный редактор Александра Лаврова / Редакторы Анастасия Ефремова, Евгения Раздирова / Верстка Илья Лавров / 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.



VIII **НОВОСИБИРСК**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ



**БОЛЬШОЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМ. Г. А. ТОВСТОНОГОВА**
Л. Толстой
«**ВЛАСТЬ ТЬМЫ**»



**МОСКОВСКИЙ ТЕАТР
ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ**
А. Чехов
«**СКРИПКА РОТШИЛЬДА**»



**КРАСНОЯРСКИЙ
ТЕАТР ДРАМЫ**
ИМ. А. С. ПУШКИНА
А. Чехов
«**ЧАЙКА**»



**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР «ЛЕНКОМ»**
К. Кизи
«**ПРОЛЕТАЯ НАД ГНЕЗДОМ КУКУШКИ**
(«**ЗАТМЕНИЕ**»)»



**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ**
ИМ. А. С. ПУШКИНА
(Александринский)
Н. Поголь
«**ЖЕНИТЬБА**»



**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР «ЗЕРКАЛЫ»**
Дж. Россини
«**ЗОЛУШКА**»



**ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ**
А. Чехов
«**КАШТАНКА**»



**ВСЕРОССИЙСКИЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
«ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ»**
ИМ. А. М. ВОЛОДИНА
А. Володин
«**Я СКУЧАЮ ПО ТБЕ**»



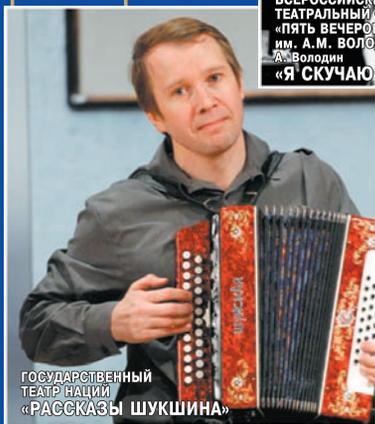
БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМ. Г. А. ТОВСТОНОГОВА
А. Чехов
«**ДАМА С СОБАЧКОЙ**»



МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ
А. Чехов
«**ИВАНОВ И ДРУГИЕ**»



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МАЛЫЙ ТЕАТР**
А. Чехов
«**ТРИ СЕСТРЫ**»



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР НАЦИЙ**
«**РАССКАЗЫ ШУКШИНА**»



КРАСНОЯРСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ
ИМ. А. С. ПУШКИНА
П. Санаев
«**ПОХОРОНИТЕ МЕНЯ
ЗА ПЛИНТУСОМ**»



**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ТАНЦА**
«**ЖЕЛЬ**»
«**МЫ ВАМ ДАРИМ ЛЮБОВЬ**»

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ **СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

ФЕСТИВАЛИ

- X Международный театральный фестиваль им. Ф.Волкова
- III театральный фестиваль «Герои Гончарова на современной сцене» (Ульяновск)
- III Областной театральный фестиваль «Долгопрудненская осень» (Московская область)

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Станислав Таюшев, главный режиссер Астраханского драматического театра

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Смоленский государственный драматический театр
им. А.С.Грибоедова
Новый Арт Театр (Москва)

СОДРУЖЕСТВО

I Международный театральный фестиваль
(Грузия, Тбилиси)

ЛИЦА

Мария Попова, актриса Тульского академического
театра драмы
Олег Тупица, артист Иркутского ТЮЗа

МАСТЕРСКАЯ

V Открытый фестиваль-лаборатория театральных отделений
учебных заведений культуры и искусства Приволжского
федерального округа «Театральное студенчество»
(Йошкар-Ола)

ВСПОМИНАЯ

40 лет со дня премьеры первой постановки «Старшего сына»
А.Вампилова в Иркутском академическом драматическом
театре им. Н.Охлопкова

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru