

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-127/2010



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



## СЛОВО РЕДАКТОРА

С праздником вас, уважаемые коллеги, друзья, товарищи! С 8 Марта, Днем кукольника, Днем театра, Днем Победы, нужное подчеркнуть. Трудности касаются всех, наш журнал приходит к вам с опозданием, извините. Ну уж, по крайней мере, совершенно точно – с весной! Она наступила, хотя где-то снег бурно тает, а где-то по-прежнему трещат морозы. После трагедии в Перми театры тоже трещат по швам, пытаясь подлатать свою пожарную безопасность. Столько лет выпрашивали деньги на ремонт, а вот сами оказались виноваты. А у кого-то ремонт запланирован вот-вот, но все равно, пожарные не дремлют. Начали присылать нам тексты о спектаклях, посвященных этой самой пожарной безопасности. С кем вы, мастера культуры, не придется и спрашивать. Только театры не закрывайте! Как это уже было, и даже первый русский театр Федора Волкова в Ярославле участи этой не избежал, понеся гигантские финансовые и творческие убытки (везде убытки, как говорил один угрюмый персонаж Антона Павловича). А еще рассказал мне знакомый режиссер: в одном замечательном театральном городе, назовем его Х, вышел на трибуну председатель, или секретарь, или как это там сейчас называется, политической партии, назовем ее «Единственная в России». Вышел, такой молодой, умный, в белых... нет, о штанах мечтал Остап Бендер, а секретарь вышел в элегантном белом костюме. «Под руководством нашей партии, – сказал он, – наш край совершил решительные прорывы на культурном фронте – наш театр под руководством нашей партии получил «Золотую Маску»!». Режиссер подивился, потому что он-то и поставил тот спектакль, но участия партии в репетиционном процессе не заметил. Так, может быть, и про партию ставить спектакли начнем? В этом же городе Х, стоящем на реке А, хороший молодой актер не захотел голосовать за эту самую партию, так очень много тягот выпало не только ему, но и театру. Подумаешь тут. А что говорить про главных режиссеров и директоров? Они-то разве могут себе позволить политическую близорукость (или как там раньше говорили?). Это какой-нибудь безумный артист без театральной крыши над головой, назовем его Д, может в Сети обращение к коллегам выложить с резкой критикой и призывами не сниматься в «патриотических» сериалах. По поводу патриотизма. Театры ищут хорошие пьесы о войне и находят, и ставят, совсем не к дате, а по велению сердца. В одном театральном городе, назовем его Б, главреж поставил страшный спектакль по пьесе немецкого драматурга, тоже, кстати, Б, про то, что мы живем в состоянии вечной унижающей человеческое достоинство войны, как насекомые. Губернатору не понравилось, и вот уже негодный режиссер уехал в другой театральный город Н и опять что-то не то стал ставить и делать, видно, такой уж он непутевый. Но вернемся в город Б, нас он интересует. Там губернатор хотел, чтобы ставили советских классиков. И вот приехал молодой приглашенный режиссер Е и поставил спектакль по роману советского писателя А. И тут такое началось... Впрочем, начинается порой и без Е, и без Б, и без А. Вот новый режиссер московского академического театра поставил Шекспира – про то же, что мы живем, под собою не чуя войны. А на войне – будь то даже война со злом, как на войне, особенно на театральной. Из двух российских театров дошли известия о том, что сняли главных режиссеров (мягко – не продлили контракты), которых незадолго до этого любили и ласкали. Зато кто-то находит. Читаю восторженный материал, присланный из другого города Б. Приглашенный режиссер приехал, поставил, победил, событие для города, губернатор лично пригласил и назначил главным. Что-то в описании спектакля показалось знакомым Ах да, режиссер этот уже был главным в двух городах после постановки точно таких же спектаклей по той же пьесе! Вот тебе и Б!

Но есть бесстыдные переносы, а есть варианты. Вот про это про все нам пишут очень много всего. И про переносы, и про варианты, и про войны, и про главных режиссеров, уехавших в деревню заниматься самодеятельностью. И про то, что в любой ситуации, на любой войне человек должен оставаться человеком – все в конечном итоге зависит от него. С весной вас, дорогие братья и сестры, коллеги, товарищи! А все совпадения инициалов и описаний прошу считать случайными – это так, для красного словца. Для пожарной безопасности.

*Александра Лаврова,  
главный редактор журнала*

**СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

## СОДЕРЖАНИЕ



Е.Фролов / Казань

13

### ХРОНИКА 2

#### СОБЫТИЕ

Вручение премии СТД РФ «Гвоздь сезона». Н.Петрова 3

#### В РОССИИ

Барнаул. Л.Карпова 4

Брянск. О.Дунаева 7

Вологда. А.Иняхин 8

Ижевск. И.Муравьева 10

Йошкар-Ола. М.Копылова 10

Казань. Н.Старосельская 13

Калининград.

А.Татарикова-Карпенко, Е.Романова 19

Новомосковск. Н.Жданова 25

Новосибирск.

Е.Климова, И.Ульянина 26

Омск. Н.Шалимова 31

Пенза. Т.Трапынина 33

Прокопьевск. А.Новашов 34

Рыбинск. В.Томашов 38

Санкт-Петербург. Н.Потапова 41

Якутск. А.Ксанф 45

#### ФЕСТИВАЛИ

II Межрегиональный фестиваль адыго-абхазских театров «Наш кавказский меловой круг» (Майкоп). Н.Карпова 48

I Фестиваль молодой татарской режиссуры «Ремесло» (Казань). Д.Давлетшина 52

V Саратовский областной театральный фестиваль «Золотой Арлекин». И.Крайнова 56

XVII Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль (Псков-Пушкинские горы). Т.Джурова, В.Яковлев 59

Фестиваль, посвященный юбилею А.П.Чехова, в Ельце. О.Ельникова 65

VI Всероссийский театральный фестиваль «Пять вечеров» им. А.Володина (Санкт-Петербург). А.Лаврова 68

#### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Иоланта» («Новая опера»). Е.Артемова 76

Спектакли Римаса Туминаса (Театр им. Е.Вахтангова). А.Лаврова 79

«Человек из СССР» (театр «Сфера»). Г.Степанова 83

«Медея» (МТЮЗ). В.Пешкова 85

#### МОНОЛОГ

Людмила Исмайлова (Кинешма). С.Володина 88

#### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Борис Белкин (село Вагайцево). Е.Климова 91

#### ЛИЦА

Николай Симонов (Москва). И.Решетникова 97

Евгений Шокин и Лидия Цуканова (Кемерово). В.Чепурина 105

#### ГОСТИ МОСКВЫ

«Калекка с Инишмана» Пермского театра «У моста». Г.Лавров 110

«Уроки танго и любви» (Продюсерская группа «МК-ЯН», Санкт-Петербург). В.Пешкова 112

«Носферату» тюменского молодежного театра «Ангажемент». Т.Купченко 114

#### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Зоя Миловидова о Тюменском театре кукол 116

#### СОДРУЖЕСТВО

«Декамерон» Д.Боккаччо на островах Капри (Италия). К.Квитко 126

Фестиваль «IsraDrama, Tel-Aviv 2009». Л.Фрейдлин 129

Украинские театры для детей. И.Кайгородова 135

#### ПРОБЛЕМА

Главный режиссер в Краснодарском академическом театре драмы. И.Белова 139

#### ВЫСТАВКА

Атриум в Школе Драматического искусства. И.Решетникова 145

#### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Московский детский музыкальный театр «Экспромт». Г.Степанова 149

Иркутский областной театр кукол «Аистенок». И.Гладких 152

#### ВЗГЛЯД

Интерпретация «Легенды о пианисте. 1900» А.Баррико Олегом Меньшиковым. И.Исаков 154

#### РЕПЛИКА

«Фуршет после премьеры» Архангельского театра драмы им. М.В.Ломоносова. Е.Ирха 157

#### ЮБИЛЕЙ

Татьяна Орловская (Новомосковск) 47

Владимир Зельдин (Москва) 78

Марина Васильева (Воронеж) 90

Ольга Кандазис (Новосибирск) 111

Дмитрий Голланд (Хабаровск) 128

Вячеслав Михеев (Липецк) 138

Григорий Шустер (Новосибирск) 148

Татьяна Краснополская (Воронеж) 158

#### IN BRIEF

Москва 109, 125

**Международный отдел**

12-13 февраля в Екатеринбурге по приглашению Ассоциации театров Урала был проведен семинар «Практика международного сотрудничества» (International Mobility & Networking) – очередной из серии обучающих семинаров крупного проекта в поддержку сотрудничества в сфере культуры между Россией и Финляндией «Семена воображения» (Seeds of Imagination). На семинаре были затронуты такие темы, как открытые возможности для профессиональной деятельности за рубежом, источники информации о новых проектах, международные сети и ассоциации в сфере театра и культуры, фестивальный и гастрольный менеджмент, финансирование. Семинар был проведен Мартиной Марти, Рииттой Сеппяля (Театральный информационный центр Финляндии), Ириной Душковой (Центр современного искусства «Корьямо», Хельсинки) и Тамарой Араповой (Национальная театральная премия и фестиваль «Золотая Маска»). Анонсы следующих семинаров, а также других мероприятий проекта «Семена воображения» доступны на Web сайте [www.seeds.fi](http://www.seeds.fi) и на сайте информационного проекта СТД [www.rtlb.ru](http://www.rtlb.ru).

**Кабинет критики и театроведения**

18-22 февраля театральный критик Э.Г.Макарова просмотрела и обсудила спектакли в Муниципальном театре драмы «Камерная сцена» города Самары.

18-19 февраля отправлены документы для проведения Всероссийского конкурса на соискание Премии имени народного артиста СССР М.И.Царева в театральные академии, институты, старейшие театральные училища России: Положение по Премии, анкеты соискателя в номинациях «За успешное воспитание актерской смены» и «За успешное постижение профессии актера», письма ректорам.

Членами экспертного совета И.В.Холмогоровой, Л.Е.Ост-

ропольской, М.В.Хализевой, А.Б.Арефьевой просмотрены дипломные спектакли московских вузов: 16 февраля – «История мамонта» А.Иванова, РАТИ, 20 февраля – «Эдип» Софокла, РАТИ, 24 февраля – «Страх и нищета в 3-й империи» Б.Брехта, театральный институт им. Б.Щукина.

**Кабинет сценографии**

В феврале принял участие в ежегодной выставке московских художников «Итоги сезона № 46» (театральная сценография 2008-2009), состоявшейся в МГВЗ «Новый Манеж» при поддержке Правительства Москвы и Департамента по культуре Москвы.

**Кабинет любительских театров**

10-15 января в Сочи состоялся Всероссийский фестиваль детских любительских театров «Волшебство театра», для обсуждения спектаклей и проведения мастер-классов были направлены А.Гребенкин, О.Снопков и О.Зайчикова. 30 января – 6 февраля в Лазаревском состоялась Лаборатория режиссеров и актеров студенческих театров России, посвященная 65-летию Великой Победы. В лаборатории приняли участие 23 представителя студенческих театров из разных регионов России. Лабораторию вели профессор РАТИ М.Н.Чумаченко и руководитель студии театра «Манекен» В.Филонов.

26-28 февраля в Мурманске прошел Открытый фестиваль театральных коллективов театральных отделений школ искусств, на который были направлены театральный критик А.Ефремова и доцент РАТИ О.Волынец.

1-6 февраля проведены мастер-классы по сценическому слову и сценическому движению для педагогов и участников детских театров на базе Детской школы театрального искусства им. А.А.Калягина, г.Вятские Поляны. Занятия вели доценты РАТИ С.Кузнецова (Землякова) и О.Волынец.

**Российский центр АИТА**

15-16 января ответственной секретарь Российского цен-

тра АИТА А.Зорина приняла участие в Фестивале школьных театров Эстонии, на котором эстонские дети играли русскую классику.

**Кабинет драматических и национальных театров**

15-20 февраля в Санкт-Петербурге состоялась Лаборатория режиссеров под руководством художественного руководителя Александринского театра, народного артиста России, лауреата Государственных премий В.В.Фокина. 22-26 февраля в Элисте осуществлен спецпроект по оказанию помощи театрам Калмыкии: семинар по актерскому мастерству под руководством доцента РАТИ М.Али-Хусейна.

**Кабинет театров для детей и театров кукол**

7-9 января в Коломне проведен Рождественский фестиваль народной музыки и театра «Вертеп».

Прошли ставшие традиционными встречи клуба «Бродячий кукольник» в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина. В январе члены клуба посмотрели спектакль Александра Высоконова «Волк и семеро козлят», а заслуженный артист России Виктор Рябов представил свою книгу «Актер в театре кукол». В феврале состоялась встреча с художником Виктором Платоновым «Многообразие театра кукол. Вечер первый».

**Комиссия СТД РФ по музыкальным театрам (оперетта-мюзикл)**

В феврале стартовал новый проект СТД РФ — постоянно действующий Интернет-каталог произведений для музыкального театра. Практики театра смогут ознакомиться на сайте как с новыми сочинениями, так и с сочинениями, которые уже обрели сценическую жизнь. Будет также публиковаться информация о неизвестных российской глубинке мюзиклах и опереттах зарубежных авторов, либретто которых переведены на русский язык. Каждое из произведений представлено на сайте синопсисом, звуковым материалом и авторской аннотацией. Адрес сайта: [muzcatalog.ru](http://muzcatalog.ru).

## МОСКВА

**Т**рудный выбор пяти лучших спектаклей из трехсот премьер последнего сезона московские критики завершили, вручив «Гвозди сезона» «Рассказам Шукшина» Государственного Театра Наций (постановка Алвиса Херманиса), «Времена... Го-да...» Театра Музыки и Поэзии п/р Елены Камбуровой в постановке Ивана Поповски, мюзиклу «Продюсеры» театра «Et Cetera» п/р Александра Калягина в постановке Дмитрия Белова, балету «В лесу» Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в хореографии Начо Дуато и «Гран-При» – самый большой из «Гвоздей» – спектаклю Малого театра «Дети Солнца» в постановке Адольфа Шапиро. Награждение традиционно происходило в Театральном центре «На Страстном», в форме театрального капустника, изобилующего пародиями, острыми шутками на злобу дня, озорными импровизациями, неожиданными мистификациями и розыгрышами. Авторы и ведущие программы Константин Богомолов и Сергей Епишин создали доверительно-домашнюю атмосферу, наполнив сцену предметами домашнего обихода, включая пенную ванну с голой барышней (резиновой, правда), облачась в халаты и тапочки, и повели себя с соответствующей раскованностью и непринужденностью, приглашая на сцену номинантов в перерывах между стебом на разнообразнейшие темы. А те были под стать ведущим, с легкостью



включаясь в игру. Один только посол Македонии по культурным связям, более известный театральной Москве как талантливый режиссер — Иван Поповски — чего стоил, устроив соревнование в благородстве и великодушии (один из призов якобы нечаянно разбился, в связи с чем К. Богомолов решил уступить тот, которым наградил себя в начале церемонии, а И. Поповски убеждал, что ему достаточно и осколка).

Но по ходу этой шутильной церемонии начала отчетливо проявляться любопытная тенденция: большая часть спектаклей-лауреатов поставлена иностранными режиссерами, включая все того же Ивана Поповски, к которому, правда, мы привыкли относиться как к своему. В последние годы наметилась тесная связь с литовскими режиссерами, из числа которых – постановщик «Рассказов Шукшина» Алвис Херманис. А испанец Начо Дуато, хореограф одноактного балета «В лесу», в Москве работал впервые. Да и Адольф Шапиро, который по новому увидел такие знакомые каждому зрителю Малого теат-

ра коллизии горьковских «Детей солнца», скорее – гражданин мира, проявляющий свой талант на всех земных широтах. И чего в этой тенденции больше – интереса, как нас видят со стороны, с непривычного ракурса и взглядом, незамутненным приоритетами, пиететами, авторитетами, или любознательной жажды нового, еще не познанного – трудно сказать. Как бы то ни было, награждение состоялось. И, судя по дружным аплодисментам и приподнятому настроению, судейство на сей раз вполне удовлетворило собравшихся своей объективностью. Спасибо жюри, которому пришлось делать трудный и ответственный выбор. Спасибо организаторам церемонии, порадовавшим публику настоящим театральным праздником. И особая благодарность – всем лауреатам «Гвоздя» за их поиски и замечательные находки. Благодарность, поздравления и пожелание оставаться на высоте своих творческих возможностей, несмотря ни на что!

*Нила Петрова*

*Фото Лианы Хусаиновой*

# БАРНАУЛ

**В** темном зале звучит слаженный вопль хорошо организованной, выученной нацистской армии, готовой хоть сейчас выступить против всего мира под хорошо отрепетированный военный марш... И как ответ – в дальнем углу сцены, огороженной неровным дощатым забором, в полутьме, под качающимся фонарем, кто-то берет на трубе первые робкие ноты «Прощания славянки». Неумело, фальшивенько, необученно... С этого момента взгляды и мысли зрителей четыре часа будут прикованы к грубым деревянным подмосткам, на которых разыгрывается история печального и вынужденно стремительно-взросления двенадцати новобранцев – героев романа **Вик-**

**тора Астафьева «Прокляты и убиты».**

Спектакль «Прощание славянки» в Молодежном театре

**Алтая** поставил молодой петербургский режиссер **Дмитрий**

**Егоров** – два года назад он уже отметился на этой сцене успеш-

ной постановкой «Прекрасное Далёко» по собственной пьесе.

Невысоко оценивая театральную культуру нынешнего юного зрителя, он, тем не менее, по-

требовал от своей публики почти невозможного – не просто усидчивости, но способности к

длительному сопереживанию. И на премьерных показах, как ни

странно, все это получил.

Переживать здесь есть, за кого: до конца спектакля не дожи-

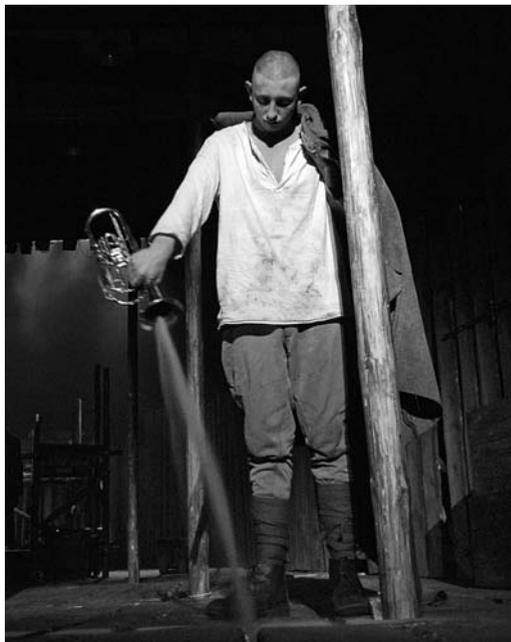
вут четверо из молодых героев, а до конца Великой Отечествен-

ной, как становится понятно, не доберется ни один. Впрочем, самой войны в спектакле нет – для героев она начнется позже, поскольку действие ограничено событиями первого тома астафьевского романа, «Чертовой ямой».

«Прокляты и убиты» Астафьев писал о нас на Алтае (это выяснилось, когда репетиции уже шли), еще жив один из прототипов – однополчанин писателя. Раритетную одежду военного времени, необходимую для спектакля, в неожиданно большом количестве принесли барнаульцы. Настоящие ветхие гимнастерки, тулупы, плащя и пальто, до сих пор хранившиеся как свидетели чьей-то семейной истории, вливаются в большую историю, давая постановке под-



Шестаков - В.Хворонов



Попцов - С.Ваулин



Колхозные танцы окончены

линность. Взявшись за Астафьева, труппа решила на крайнюю прямоту и честность высказывания, и это, к сожалению, не гарантирует театру спокойной жизни – стараясь работать на пределе эмоциональной открытости, создатели «Прощания славянки» подкинули немало поводов для негодования тем, кто имеет более «возвышенные» и отлакированные представления о войне – как в современных сериалах, где действуют розовощекие сытые мальчишки. Именно это советское вранье ненавидел Астафьев, и, следуя духу астафьевской книги, ответственность за все ужасы – еще не войны, еще только подготовки к ней! – режиссер недвусмысленно возлагает на тоталитарную государственную систему. А пока под звук остановившегося поезда и пронзительное завывание выюги на сцену, где скульптурными средствами воссоздана атмосфера промозглой и заснеженной сибирской глуши, вваливаются призывники. Они закутаны в тулупы и шали, растеряны, голодны и до костей продрогли (каким-то образом это сразу становится ясно). Будущие красноар-

мейцы топчут валенками, толкуются в обнимку с чемоданами и мешками, устраивают обычную мальчишескую возню. Потом с ожесточением самоутверждаются в казарме, пытаются занять «лучшие места» на двухъярусных нарах: они совсем еще дети, а на дворе 1942 год, и в трех тысячах километров отсюда идет война, к которой их готовят здесь. Всем умыться! – и пацаны размазывают по лицам... грязь. У Астафьева это желтый, в испражнениях, зловонный снег вокруг казарм (нет нужников, нет воды), здесь – мета: они приговорены этой окопной грязью.

Отбросив все многосложные романские перипетии, которые привели героев в мрачные сырые казармы, режиссер, он же автор сценической версии, в первом акте погружает зрителей в гнетущую атмосферу учебной части, а потом утешает пейзажной идиллией совхоза имени товарища Ворошилова, куда бойцов под предлогом уборки урожая вывезут подкормиться, чтоб не сдохли перед отправкой на фронт.

Дмитрий Егоров ограничил двенадцатью астафьевски-

ми героями. Специально объяснять зрителю историю каждого из персонажей не было нужно. Эти образы получились достаточно выразительными, чтобы зритель легко прочел их судьбу между строк. Колоритный старообрядец Рындин (**Юрий Беляев**); больной, но почему-то не комиссованный Попцов (**Семен Ваулин**); казах Талгат (**Дмитрий Гомзяков**); остроумный и независимый Булдаков с туманным прошлым (**Александр Коваль**); сильно картавящий домашний юноша с лучистыми глазами и фамилией Васконян (**Алексей Межов**); простые, как лапти, наивные и славные братья Снегиревы (**Евгений Нестеров** и **Михаил Перевалов**); Леха Шестаков (**Владимир Хворонов**) – почти у всех молодых артистов (студенты актерского и режиссерского курсов Алтайской академии культуры) в спектакле есть свой звездный эпизод.

Заболел книгой Астафьева, режиссер Егоров решил делать спектакль, в котором героев играли бы их ровесники. Инсценировка как таковой не существовало, роман проходили этюдно, «с погружением», наверное, «с погружением», наверное, держа в памяти додинских «Братьев и сестер» (художник спектакля **Фемистокл Атадзас**, ученик Эдуарда Кочергина).

Вот новобранцы прибывают в часть и шумно обустраиваются в ней, еще пытаются по привычке шутить, бузить и качать права. Вот смутьян Булдаков примеряет ботинки, которые ему малы (с этими ботинками целая история выйдет). А потом офицер Пшениный забивает до смерти несчастного красноармейца-



**Щусь - А.Кошкарёв**

доходягу Попцова... Завершает первое действие жестокая и неожиданно реалистичная сцена показательного расстрела братьев Снегиревых: кажется, последнее, что позволяет эпизоду удержаться в рамках театра – то, что выстрелы на самом деле все-таки холостые.

После этой концентрированной жути (а по сравнению с романом и не жути вовсе) второе действие становится отдушиной для пострадавшего зрителя: мальчишек отправляют в село, где остались только старики, хромой председатель совхоза и одинокие бабы всех возрастов. И почти вся вторая половина спектакля, неожиданно легкая, с комическими жанровыми сценами, заливчатской «Катюшей» и лирическим вальсом – это недолгое возвращение к жизни перед скорой смертью. Любовное томление солдатиков, которые, как писал Володин, отправляясь на войну, «не знали сладенького», игровая сцена соблазнения заправского баяниста немолодой заведующей клубом (баян – это музыка, а музыка – это страсть!), развеселый эпизод помывки в бане

(смыть грязь!), деревенское застолье, неловкий танец с девушками в сельском клубе...

То, что спектакль держит публику в почти непрерывном напряжении все четыре часа, кажется невероятным, особенно для тюзовской аудитории. И даже введенные театром возрастные ограничения (зрителям младше шестнадцати спектакль не рекомендован) не умаляют этого итога.

В спектакле несколько впечатляющих режиссерских решений, которые избавили Дмитрия Егорова от необходимости многогласно прояснять свое отношение к заявленной теме. Грязь, которой испачканы лица моло-

дых актеров, воспринимается как символическая печать страдания. Погибшие не от немцев, а от родных особистов, курсанты друг за другом возвращаются все в то же адское место. С метиной белой краской на лицах, с музыкальными инструментами (вывороченный красными мехами наружу баян – как кровоточащее тело), они маются среди живых (сами недожившие, недолюбившие) и в итоге составляют пронзительный образ призрачного оркестра, который подыгрывает танцующим парам в сельском клубе... А хореограф **Ирина Ткаченко** поставила необходимые эпизоды мучительной строевой подготовки как мощный «строевой балет» под современный тяжелый рок. В сценах нарочито корявого танца, исполненного жутковатого величия и пробирающего до мурашек по коже, ставшие уже почти родными солдатики на какие-то мгновения предстают могучими, но безликими тенями героев в слепящем потоке света.

...Они уходят на фронт, но скоро возвращаются – как живые, в современном камуфляже, под тот же тяжелый рок (хочется написать с большой буквы – Рок), под который мучились на



**Живые и мертвые**

плату 1942 года. Сборы продолжают, страна не прекращает воевать. Поднятые крышки деревянных погребов – как кладбищенские памятники погребенным... Пацаны поднимают трубы, тубы, литавры, горны и играют «Прощание славянки». Они играют его уже не первый век. Но и это не конец, хотя зал аплодирует и плачет... В полной тишине бьют курранты, захлопнув крышку погребца (выстрел!), солдат уходит. Один, другой, третий... Их много, кажется – курранты бьют

бесконечно. Они бьют – и мальчишки уходят и уходят. В финале остается только один. Он стоит в почетном карауле на могиле неизвестного солдата и очень похож на того, кто неумело выводил в начале мелодию «Славянки», а потом получил деревянное перебинтованное ружье, чтобы защищать Родину, не желающую защищать своих мальчишек.

«Прощание славянки» – это попытка донести до молодых зрителей простую мысль: то, что за давностью лет мы привыч-

но считаем проявлением героизма, то, что полностью заслонила от нас киношная и литературная мифология, на самом деле выросло из нечеловеческого ужаса, боли и страданий. В войне и смерти нет ни величия, ни поэзии. И эту идею режиссер выражает самым естественным способом – заставив нас взглянуть на необходимость подвига и жертвы не с точки зрения истории, а глазами мальчишек.

*Любовь Карпова, Барнаул*

*Фото Анны Зайковой*

## БРЯНСК

**П**оистине звездным стал 2009 год для **Брянского театра драмы**. Завершился большой ремонт, режиссер **Борис Горбачевский** из Златоуста поставил спектакль «**Блажь**» **А.Н.Островского**, открыв зрителям новые возможности актеров театра. Спектакль получился сильным и не похожим ни на одну из постановок Брянской драмы. Коллектив вновь удивил зрителей и премьерой «**Игроки**» **Н.Гоголя** в постановке **Юрия Ильина**. Образы спектакля приближены к карикатурным. В наибольшей степени это проявляется в «мультишном» образе слуги Алексея в исполнении **Андрея Савченкова**, который весь спектакль ходит на полусогнутых, кланяется, подбострастно улыбается, поминутно изображает истерические обмороки. Эта роль раскрыла молодого артиста, стала самой яркой актерской работой спектакля. Чиновник Замухрышкин – напыщенный карлик, которого играет

**Игорь Игнатов**, перемещается исключительно на корточках. Широкая шинель в пол скрывает ноги, и Замухрышкин похож на нахохлившегося воробья. Нарочито серьезный тон реплик добавляет комизма образу.

Трио Швахнев-Кругель-Утешительный в исполнении **Юрия Киселева**, **Александра Малинова** и **Иосифа Камышева** выступает как один образ – у актеров синхронные действия и хоровые реплики. Вместе с Ихаревым в исполнении **Александра Кулькина** они не только играют, но и поют, танцуют, создавая атмосферу азарта, куража. Эта атмосфера поддержана внезапным появлением цыганского хора – актрис театра.

Режиссер ввел в спектакль образ Аделаиды Ивановны – колоды карт. В момент откровенных Ихарева на авансцене гаснет свет, а на заднем плане в луче света появляется девушка (**Ольга Иванова**) в красном обтягивающем трико и исполняет под музыку пластические

этюды. Эти композиции не выглядят вставными эпизодами, наоборот, оживляют темпоритм спектакля в момент монологов Ихарева.

К несомненным творческим удачам стоит отнести работы балетмейстера **Ирины Антиповой**, сценографию и костюмы художника **Александра Малыгина**. Декорации в виде окладов икон разного размера, местами треснувших, символизируют оболочку без души – людей без чести и совести.

Такой сильной драматической постановки город не видел много лет. Премьера произвела фурор среди брянских театралов. Губернатор **Николай Денин** сразу же пригласил Юрия Ильина на должность главного режиссера Брянского театра драмы, и последний ответил согласием. Театр, который долгое время существовал без сильного творческого лидера, наконец-то, обрел его.

*Ольга Дунаева  
Брянск*

# ВОЛОГДА

**В**ологодский театр для детей и молодежи пригласил московских критиков на премьеры текущего сезона: «**Вождь краснокожих**» по **О'Генри**, «**Приключения капитана Врунгеля**» по **А.Некрасову**, «**Панночка**» по **Н.В.Гоголю**, «**В тени виноградника**» **Валерия Мухарьямова** и «**Счастье мое**» **А.Червинского**. Только постановка пьесы В.Мухарьямова на малой сцене была «взрослым» спектаклем (в театре ее назвали «**Последняя любовь**»). Остальное действительно – для детей и молодежи. Спектакли режиссера **Бориса Гранатова** известны давно – на гастролях в Москве шли его версии «Ромео и Джульетты» Шекспира, «Кармен» Мери-Мей, «Дюймовочки» Андерсена (все – в декорациях Степана Зограбяна). Недавно «Приключения капитана Врунгеля» тот же пос-

тановочный дуэт воплотил на сцене РАМТа.

Три первых постановки из перечисленных выше поразили художественной цельностью и глубиной, темпераментом и яркой театральностью. «Врунгеля» довелось увидеть в вологодском исполнении – на собственной площадке. Впечатление осталось не очень внятное – прежде всего от самой истории, точнее, как выражались прежде, ее идейной направленности (примерно по тому же поводу один зритель говорил: «Не понимаю, к чему меня призывают...»).

Путешествие «за туманом», отдаленно напоминающее одиссею мистера Пиквика, получилось суетным, пафосным и громким. Попытка освоить приемы «детского абсурда» тоже выглядит приблизительно. Хотя, парадоксально, самый эксцентрический, пожалуй, персонаж в спектак-

ле – назадачивый стукач Фукс, сыгранный азартно и свежо **Андреем Камендовым**, оказывается самым живым и занятным. И не только потому, что в процессе действия он успевает перевоспитаться, а потому, что в каждую секунду не теряет одному ему ведомой логики – за ним интересно наблюдать.

Куда занятнее «**Вождь краснокожих**», поставленный **Б.Гранатовым** и **С.Зограбяном** в стиле кантри (жанр определен как «музыкальный вестерн»).

Американское парадоксальное чадолюбие в вологодской версии выглядит обаятельно простодушным и... опасно беспомощным. Два самонадеянных неудачника обречены стать жертвами предприимчивого «безбашенного» дитяти. В спектакле малолетний Джонни Дорсет (**А.Камендов**) выглядит «пятнадцатилетним капитаном» – юным



«Панночка»



«Счастье мое...»



романтиком, которого похитители в принципе понять не способны. Качество конфликта и его содержание меняются принципиально. Пара бродяг чаплинского племени «нового американца» интересуют мало. Бродячий театр, в котором они живут, – тоже. Лирико-драматическая интонация, рождающаяся из этих несоответствий, по-новому окрашивает классическую новеллу, что можно признать своего рода открытием.

Знаменитую пьесу **Нины Садур «Панночка»** по мотивам гоголевского «Вия» (см. «СБ, 10» № 5-115) **Борис Гранатов** поставил с художником **Виктором Пушкиным** на малой сцене, превратив мистическую драму в лирическую поэму, что в недрах прозы классика обнаружить нетрудно. Куда сложнее выдержать градус лиризма и поэтичности, что театру удалось сполна.

Прозвучало здесь в полную силу и языческое буйство, и магнетическая витальная сила, волнами накатывало «хлевное тепло жизни» («душистые» стены сарая и опилки на полу обеспечивали это впечатление). Пригодилась и бочка, и качели, и кружки, в которых внезапно загорались свечи...

Попавший сюда Хома Брут – **Виктор Харжавин**, сохраняя природное простодушие, старается возвыситься до поэтических высот, внезапно ему открывающихся. Тем более, что Панночка **Елены Авдеенко** явно менее опасна, чем разбитная Хвеська **Аллы Петрик**, в которой признаков ведьмовства неизмеримо больше.

В преддверии юбилея Победы вышла в Вологодском театре для детей и молодежи пье-

са «**Счастье мое...**»

**Александра Червинского** – произведение давнее, но, как выясняется, не потерявшее художественной энергии. Снова **Б.Гранатов** и **С.Зюграбян**, работая вместе, создают цельную картину времени, точное образное отражение послевоенной эпохи, когда сумрачное оцепенение сменялось, медленно, но верно, на энтузиазм выживания. Прогорклое и затхлое

убожество послевоенного быта, явленного в специфических реалиях школы – фальшивые пальмы, спортивные маты, щелящие полы и скрипящие двери, — вся эта, с позволения сказать, ностальгия, лишь из прошедшего времени кажется близкой и милой – а в яви пугала и тяготила.

Любое проявление естественных чувств в этой среде казалось бунтом. Интересно, что бунтует в сюжете не только **Виктория**, азартно сыгранная **Екатериной Чаукиной**, но и безмолвный **Оскар Борисович Анатолия Михасика**, и даже пестующая собственное упрямство училка **Лидия Ивановна Светланы Романовой**. Бравый красавец **Семен Виктора Харжавина** в сложившихся обстоятельствах становится трагикомической жертвой.

Упрямую силу жизни, стремление героини продолжиться и осуществиться в новой – иной – судьбе вопреки всему хочется, без всяких натяжек, назвать счастливым финалом.

Пьеса **В.Мухарьямова «В тени виноградника»** – изящная философская притча о внезапной



«Последняя любовь»

любви двух давно зрелых людей, жизненный опыт которых, помноженный на самоиронию, к сожалению, обоих «уберег» от внезапного счастья.

История рассказывается под звуки живого ансамбля, исполняющего ряд номеров «джазового стандарта». Ирония приема отражает взаимную осторожность героев. Артисты **Александр Межов** и **Валентина Бурбо** с неподражаемым изяществом ведут виртуозный диалог в духе арбузовской «Старомодной комедии» с той лишь разницей, что опыт и менталитет персонажей «**Последней любви**» сложился из других реалий. Тут «кружева» крепче, да и ответственность иная. Тонкие оттенки грусти и горечи, умение смеяться над собой и не задеть другого, способность быть благодарным и не навязываться – из всего этого и многого другого складывается благословенная человеческая независимость, жертвой которой, увы, так легко стать.

Александр Иняхин

Фото из архива театра

## ИЖЕВСК

**З**авершился капитальный ремонт здания Государственного театра кукол Удмуртской Республики. 14 декабря 2009 года в торжественной обстановке прошло открытие отремонтированного здания.

Обновленный фасад дополняет башня, купол которой украшен флюгером-павлином. Зрительный зал оснащен новыми креслами, созданными с учетом роста маленьких зрителей. Позади основной части зрительного зала появилась вместительная ложа с мягкими диванами. Производственные цеха театра получили новейшее оборудование. По-новому выглядят и зрительское фойе, и буфет. Существенным изменением в планировке здания стало появление специализированного входа для зрителей-инвалидов, для них выделено также особое помещение для раздевания.

Около трех лет труппа театра работала на разных площадках города: на сценах других театров, в музыкальном колледже, в детских садах и школах. Во время капитального ремонта продолжали функционировать и производственные цеха театра. Было выпущено семь новых спектаклей: «Проказник Дорофей» Н.Гернет, «Бука» М.Супонина, «Как Лопшо Педунь рыжим стал» П.Захарова, «Маленькая метель» Б.Федорова, «Машенька и медведь» В.Швембергера, «Таинственный гиппопотам» В.Лившица и И.Кичановой, «Слоненок заболел» Д.Самойлова.

Открытие здания после ремонта стало долгожданным не только для артистов и работников театра, но и для всех жителей города Ижевска. Люди с нетерпением ждали новой встречи с героями сказок. Детей, приглашенных на церемонию открытия, до начала спектакля развлекали клоуны. По пути к зрительному залу

повстречались ребятам и герои сказок: артисты театры были одеты в костюмы ростовых кукол. В этот день на сцене театра прошел спектакль «**Таинственный гиппопотам**» (режиссер-постановщик – **Ф.Шевяков**, художник-постановщик – **Д.Токарев**, композитор – **Е.Копысова**). В торжественном открытии театра принимали участие Президент Удмуртской Республики **А.А.Волков**, Министр культуры УР **Д.Е.Иванов**, представители руководства Республики. Президент осмотрел выставку кукол, ему продемонстрировали, как работают тростевая и перчаточные куклы, а художественный руководитель театра **Ф.Б.Шевяков** от имени коллектива подарил гостю Петрушку, изготовленного бутафорами театра. 20 декабря состоялась первая премьера на обновленной сцене – «**Ежик и елка**» по пьесе **С.Козлова**.

*Ирина Муравьева  
Ижевск*

## ЙОШКАР-ОЛА

**С**казки «Дудочка и кувшинчик» и «Цветик-семицветик» старшее поколение знает с детства: тогда все бредило космосом, по радио народные хоры пели песни о партии и коммунизме, вход на ВДНХ был платный, а в Музее истории космоса еще лежали свежие космические консервы... В 1959 г. дипломник театрико-композиторского отделения Московской государственной консерватории **Евгений Крылатов** «защитился» музыкой балета для детей в 3-х актах (усидчивые же были

дети тогда!) на либретто самого **Валентина Катаева**. «**Цветик-семицветик**» символизировал необозримые возможности советских детей, но нравственно-некорыстного выбора. Тема исполнения желаний и выбора актуальна всегда, но из «детей оттепели» искусство воспитывало будущих космонавтов.

В 1963 году клавир балета попал в ГАБТ СССР, в 1965-м состоялась премьера. После 80 представлений, примерно в 1970 году, балет исчез из репертуара театра и более не возобновлял-

ся. Его телеверсия раздражала взрослых и детей своей дидактичностью до середины 70-х. Музыка еще 30 лет исполнялась по всесоюзному радио. Но скоро в домах исчезли радиорозетки.

Весной 2009 г. художественный руководитель **Марийского академического театра оперы и балета им. Э.Сапаева К.А.Иванов** пришел на балетмейстерский факультет РАТИ в поисках талантливого «дипломника» для постановки «**Цветика-семицветика**» – балета, в

котором «дети танцуют для детей». Пореккомендовали **Катю Парчинскую**: интересное мышление, умеет общаться с детьми, в 1998-м окончила факультет «Академия танца» НГУ Н.Нестеровой, более известного под названием «Хореографическое училище «Академия танца» А.Борзова» (одного из известнейших солистов Ансамбля танца Игоря Моисеева), в прошлом солистка Московского государственного Ансамбля танца «Русские сезоны» под руководством Н.Андросова.

Ставить «Цветик-семицветик» для сегодняшних тинейджеров в духе времени – концепция заманчивая и эффектная. Но о чем нужно говорить с ними языком классического балета?!

В мае начались репетиции с школьниками пятого, седьмого и девятого классов «И» (искусство) **Йошкар-олинского ЦО № 18** (они же – учащиеся хореографического отделения Колледжа искусств им. И. С. Палантая). Парчинская заново сочинила балет в классическо-игровом

стиле, каждое движение практически адекватно слову или чувству, его можно «перевести» на вербальный язык.

Учитывая психо-динамические особенности каждого исполнителя, балетмейстер предоставила детям возможность импровизации, которая продолжалась вплоть до генерального прогона.

Соответственно, «балетные пачки», как дань «классике», – только у самых старших девушек-лепестков волшебного «Цветика», на девчонках с бульвара – футболки и однослойные цветные юбочки, на мальчиках – брюки. У кукол – яркие специфические костюмы. (Костюмы **Татьяны Изычевой**.)

...Движения детей на пуантах и без в сценах «Северного полюса» и «Бульвара» при просмотре видеосъемки кажутся стремительным горным потоком: исполнители двигаются порой под какими-то немислимыми углами по отношению к поверхности сцены, тяжелые белые медведи зависают в воздухе, птицы с ог-

ромными крыльями закручивают вокруг себя пространство... Главная героиня, девочка Женя (**Екатерина Байбаева**), в алом платье летает меж них на пуантах, с разлету въезжает на сцену «на шпагате», а с веселого бульвара уносится на цирковом канате прямо в центральную арку декорации (художник **Леон Тирацуйян**).

Сумасшедший темп польки на бульваре, где дети носятся кругами, играют «в классики», в «испорченный телефон», в «каравай», «карусель», «в моряков» в музыке балета как бы противостоит мотиву святочной украинской «щедровки»:

*Щедрик-ведрик,  
дай вареник,  
грудочку кашки,  
кильце колбаски!*

Наивная народная молитва о будущем благополучии среди зимнего холода у Крылатова преобразуется то в танец маленьких голодных птичек на Северном полюсе, то при измененной оркестровке и темпе – в шаг смешных белых медведей; на тех же



звуковых ступенях звучит и танец Продавца шаров, и Мороженщицы на бульваре в финале спектакля.

От 3-го акта балета – «Полет в космос» – постановщик решил отказаться совсем, отдельные его номера были включены в 1-й и 2-й акты. В финале на па-де-де главных героев введен фрагмент из киномузыки Евгения Крылатова. Общие финальные «поклоны» – на всем известную песню «Качели». Естественно, все с согласия автора музыки.

Е.Парчинская: «Три акта мы бы просто не выдержали: темп музыки – реактивный! Балетные дети привыкли ко всему, но после «раз-два-три-раз-два-три» под фортепиано в классе даже они не всегда успевают ногами делать все припадания польки. Кроме того, дети способны быстро «забывать», поэтому балет придется восстанавливать ежегодно путем тщательных репетиций. Придумали мы его общими усилиями. Огромную роль в осуществлении постановки сыграл мой дипломный руководитель, народный артист РМЭ, заслуженный артист России Константин Анатольевич Иванов. Мне очень интересно было общаться с учащимися хореографического отделения колледжа, которым он руководит, и с педагогами-хореографами: народным артистом РМЭ **Владимиром Шабалиным**, **Вероникой Новиковой**, **Ксенией Царегородцевой**, заслуженной артисткой РМЭ **Натальей Миковой**. Они люди высокой профессиональной и духовной культуры, а с этим так важно идти к детям сегодня! Детей не надо пугать или учить рассчиты-

вать на материальную выгоду, с ними сегодня необходимо говорить о воспитании сердца: привить им желание любить, создавать и защищать красоту, делать жизненный выбор по голо-су сердца».

Чувство симпатии к противоположному полу в классическом балете обычно проходит испытания и становится чувством серьезной любви. В «Цветике-семицветике» она есть. Мальчик **Вита (Стас Александров)**, с современным, удобным костылем в руке, даже не кажется легкой с самых первых сцен на бульваре, он откровенно спортивен и такие прыжки выдает (особенно когда на него никто не смотрит) – высотой с этот костыль под углом к нему в 90 градусов! Кажется, что он вовсе не инвалид, а притворяется, чтобы девочке понравиться, как Грушницкий у Лермонтова. А влюбленная Женя ему верит и отдает на выздоровление последние волшебный лепесток! Но музыка при этом звучит так чисто, с такой тотальной романтикой 60-х годов: электроорган, соло на аккордеоне и в финале всего два (или три...) красивых аккорда на рояле, – что чувство чистоты и правильности любых действий Жени и Димы, и даже собаки, бегущей им вслед, рассеивает эти черные мысли.

Балет очень красив! В его сердце – завораживающая, заставляющая трепетать все живое крылатовская тема цветика-семицветика – тема немыслимо-радостного чуда расцвета и разговора человека с этим чудом среди безлюдного сказочного леса. Вслед за ней одна восхитительнее другой идут фантастические по красоте ме-

лодии-танцы каждого лепестка-желания в отдельности. Роскошная пластика молодых балерин, выпускниц колледжа 2008 года, в сцене пробуждения сказочного цветка, мягкостью и инфернальностью жестов, «замирание» мизансцен контрастируют с вечно несущимся куда-то «Бульваром», легкостью и быстротой прыжков, поворотов, игр и танцев детей 11-14 лет. Такое ни при каких обстоятельствах невозможно повторить взрослым артистам балета.

Я уверена, зритель полюбит этот спектакль, ведь он дает много радости, оптимизма и энергии: взрослым он напоминает о счастливом детстве, а детей, уводящих за компьютерами, вдохновляет на активное движение. Грандиозный задник Леона Тирацуяна в сцене «Бульвар»: белые, летящие вверх арки на серо-голубом фоне неба с проглядывающими «снаружи» видами театров, «дворцов» и церквей Йошкар-Олы – с некоторым юмором взят от правительства концертного зала и украшен по периметру лимонными деревцами в кадках. В сочетании с желтыми, голубыми, зелеными платьями девочек и алым платьем главной героини, девочки-подружка Жени, все это похоже на огромный стеклянный зал во Дворце пионеров Будущего. И нам, зрителям, хорошо – оттого, что это будущее у нас все еще есть.

А еще – хорошо и спокойно оттого, что где-то на белом свете все еще бегают чистые и смешные белые медведи в меховых тапочках...

*Марина Копылова  
Йошкар-Ола*

**Фото предоставлены театром**

## КАЗАНЬ

**Н**ачало февраля, а в Казани уже запахло весной – яркое солнце пригревает, небо синее-синее, без единого облачка... И хотя еще держится мороз, хотя увязает в сугробах и сосульки громоздятся на крышах, все равно ощущаешь – скоро весна! Впрочем, вполне может быть, что подобное ощущение возникает от спектаклей. Когда смотришь плохой спектакль, ничего не в радость – ни природа, ни люди, ни приближение теплого времени года. А вот когда на спектакли везет, возникает удивительное чувство радости от твоей профессии, от общения с городом и театром, от того, что уже скоро, совсем скоро придет весна...

Я не была в Казани, в **Русском Большом драматическом театре им. В.И.Качалова** ровно десять лет. Конечно, за эти годы мне довелось видеть работы художественного руководителя театра **Александра Славутского** и его артистов на гастролях в Москве, на разных фестивалях. То есть, считать себя на целое десятилетие оторванной от жизни этого коллектива я все-таки не могу – по возможности следила за тем, что и как они делают. Но совсем другое дело – приехать в их дом, где на своей сцене они играют спектакли, на этой сцене родившиеся, обретшие жизнь. За три дня я увидела четыре спектакля – правда, о двух из них «Страстной бульвар, 10» писал, но я все-таки решила позволить себе, полностью соглашаясь с рецензен-



«Квадратура круга»

тами, высказать и свое мнение об увиденном.

Тем более что в четырех спектаклях, какими бы разными они ни были, особенно отчетливо проступают очень существенные черты: сплоченность труппы, единомыслие и единонаправленность творчества, четкий режиссерский почерк, сильное молодое поколение, приверженность классике.

Здесь, пожалуй, стоит оговориться: Александр Славутский (что мне особенно интересно в его поисках!) привержен не только русской классике XIX столетия, как и многие режиссеры сегодня. Славутский мно-

го и интересно работает с совершенно особым пластом отечественной культуры – советской классикой, которую он остро чувствует и видит в ней отнюдь не предмет для осмеяния (любим ведь мы сегодня от всего советского отворачиваться с брезгливой гримасой), а тот несомненный «позитив», который способен заразить и сегодня, который способен одарить чувствами очень простыми, но от того не менее светлыми и внятными.

Водевиль **Валентина Катаева** «Квадратура круга» написан в 1927 году. Его сценическая жизнь была достаточ-

но успешной, но потом он оказался прочно забыт театром, и в этом был свой резон. Сначала театр чересчур интеллектуализировался и забавная шутка была ему неинтересна и ненужна. А потом... потом стало интересно совсем иное, что, к слову сказать, вполне можно было бы разыграть, даже не изменяя ни катаевских коллизий, ни катаевского текста. Сделать, например, Васю и Абрама гениями, для которых женитьба становится непоправимой катастрофой, или углубиться в подробности интимной жизни двух супружеских пар в одной комнате... Даже удивительно, что эпатирующий театр конца 1900-х – начала 2000-х прошел мимо этой щедрой возможности!

Однако Александру Славутскому интересно отнюдь не это – его занимает, волнует, умиляет, смешит самое существование этих чистых, светлых, обмороченных идеями светлого коммунистического завтра молодых людей. Их молодость, их любовь, их радость и наполненность жизни, их быт, который может восприниматься как бытие.

Сюжет прост: два друга, обитающие в одной комнате, решают жениться и приводят сюда своих избранниц. Одна из них – Людочка – мещаночка, мгновенно наводящая уют в своей половине комнаты: салфеточки, кастрюлечки, сковородочки, кокетливый фарфучек и не менее кокетливые тапочки, фотографии бабушки и дедушки на стене, домашние обеды вперемешку с нежностями. Другая – Тоня Кузнецова – полная ей противоположность. Она – подлинный строитель светлого

завтра. Ей нужны лишь книги ну и кусочек колбасы на ужин, ничего больше. Это «идейная» семья, построенная на основах марксизма-ленинизма, устремленная к осязливливанию человечества.

Совместная жизнь двух пар длится недолго – вскоре Вася и Абрам понимают, что выбрали себе не тех жен: Людочка гораздо больше устраивает идейного Абрама, она такая хозяйственная, такая ласковая, что его железобетонное сердце дает трещину. А Васе куда больше подходит Тоня Кузнецова. Страдания, которые испытывают друзья, могут показаться смешными, а могут – и очень горькими, потому что они совершенно искренни и так же искренне сыграны **Ильей Славутским** (Вася) и **Маратом Голубевым** (Абрам). Да и жены их не отстают от своих мужей в подлинности переживаний: **Надежда Ешкилева** (Кузнецова) и **Елена Ряшина** (Людмила) играют открыто, наполненно, очень убедительно.

Вообще, спектакль «Квадратура круга» смотрится с удовольствием с самого начала, когда идет снег, а все персонажи скользят по сцене, словно по катку, и до самого финала, когда пары «перетасуются» и вновь прозвучит незатейливая песенка, звучавшая еще в начале: «Так почему не посмеяться над тем, что кажется смешно...» Кажется, именно кажется, потому что стремление человека к счастью, к гармонии никогда не может быть смешным, как бы забавно оно ни проявлялось. Оно может тронуть и взволновать, как трогает и волнует этот спектакль – очень стильный, ни

на йоту не притягивающий насильно к современности, а оттого – невымысленно современный. Очень точно схвачены в спектакле типаж – поэт Емельян Черноземный (**Николай Чайка**), гости, являющиеся в дом молодоженов с транспарантами и пивом, – узнаваемые, живые, словно сошедшие со страниц литературы того времени. Их энтузиазм, их искреннее стремление разделить с товарищами все, и радость, и горе, даже их навязчивость вызывают в памяти коммунальное житье советских людей на протяжении долгих десятилетий – смешанное чувство досады и тоски по той прилюдной жизни на виду у всех, где не было ничего своего, а все было общее. И дело здесь вовсе не в идеалах революции и идеологической борьбы – просто молоды тогда были...

Артисты играют с нескрываемой радостью – смотришь на них и словно заряжаешься их азартом, энергией, искренностью. Так же радостно играют они и спектакль **«Золотой ключик, или Приключения Буратино»** (инсценировка и постановка **Александра Славутского**). Казалось бы, ничего принципиально нового в сказке этой, знакомой всем нам с детства, нет и быть не может, тем более в музыкальном ее варианте, хорошо известном и по фильму, и по разным спектаклям. Но Казанский русский театр умудряется и здесь «идти собственным путем» – путем преобразования музыки, танцевальных номеров да и самой интерпретации этой истории о деревянном мальчике и театре Карабаса-Барабаса. С видимым наслаждением

играют в «Золотом ключике» молодые артисты – **М.Голубев** (Буратино), **А.Черепанов** (Пьеро, обладающий очень красивым и великолепно поставленным, просто оперным голосом), **М. Кудряшов** (пудель Артемон), **Е. Ряшина** (лиса Алиса), **И.Славутский** (кот Базилио), **Н.Ешкилева** (черепаха Тортилла), **А.Малинин** (Сверчок). Они рассказывают эту историю как истинную историю жизни некоего народца, сумевшего добыть золотой ключик, открыть им заветную дверцу и найти свое счастье. В финале не акцентируется, что они нашли театр – просто вышли в некое пространство, где ощутили себя не рабами жестокого Карабаса, а полноправными жителями совсем новой, совсем другой страны...

Особенно порадовало меня в Казани то, что все увиденные спектакли резко отличаются друг от друга по интонации и в то же время выстроены одной режиссерской волей, одним режиссерским видением. После веселого, радостного «Золотого ключика», который доставляет истинное удовольствие не только детям, но и взрослым теми скрытыми посланиями и намеками, что в нем содержатся, и начисто лишены какой бы то ни было пошлости или «игры в поддавки», – «**Дядюшкин сон** по **Ф. М. Достоевскому**, спектакль очень грустный, серьезный и смущающий душу (сценическая версия и постановка **Александра Славутского**, см. «СБ, 10» № 5-115).

«Обыкновенная история в двух действиях» – так определяет театр жанр этой повести Достоевского, и режиссерская мысль,



«Золотой ключик»



«Дядюшкин сон»

действительно, нацелена на то, чтобы показать нам самую простую и обыкновенную историю людей – их униженности, их лицемерия, их несчастливой доли.

Единственное, с чем я не могу согласиться в строгой и изящной инсценировке Александра Славутского, – это с отсутствием линии Васи, возлюбленного Зины, умирающего в финале. Тем более что в последней сцене появляется женщина (мать Васи, как оказывается), которая гневно бросает Зине письмо от своего умершего сына. Зритель, никогда не читавший «Дядюшкин сон», никогда и не поймет, о ком идет речь. Кроме того, изъятие из инсце-

нировки линии Васи существенно обедняет и образ самой Зины, сыгранной **Надеждой Ешкилевой** очень выразительно и точно, и некий общий контекст творчества Достоевского, в котором этот спектакль, несомненно, задумывался и осуществлялся: униженные и оскорбленные – это не только замечательно сыгранная **Лидией Огаревой** Настасья Петровна, не только Афанасий Матвеевич, нестандартно и крупно решенный **Эдуардом Сажиным**, но, в первую очередь, именно Вася, которому не нашлось здесь места...

Князь (**Геннадий Прытков**), несмотря на свою ряженность (черные-пречерные парик и

усы, которые сорвут с него ближе к финалу), предстает здесь фигурой подлинно трагической: он с таким глубоким чувством слушает романс, который поет Зина, так расслабленно-радостно, по-детски, пьет чай в гостинной Москалевой (**Светлана Романова** рисует свою героиню мазками крупными, жирными, не боясь ни преувеличений, ни откровенного гротеска, что выигрывает, создавая образ резкий и сильный), так откровенно делится всем с Мозгляковым (**Марат Голубев** очень хорош в этой роли, необычен, не использует никаких штампов и прежних наработок, вообще, как мне представляется,

эта роль для него стала своего рода экзаменом на творческую зрелость), что становится ясно, насколько для этого человека тяжело существование в двух реальностях – он то выпадает из настоящего, то снова возвращается в него, всякий раз осознавая, что с ним происходит. Именно осознавая – этим Князь Геннадия Прыткова резко отличается от тех многих Князей, которых доводилось видеть за последние годы – «Дядюшкин сон» стал чрезвычайно популярен на театре! Не знаю, каким образом так точно найден в спектакле романс Зины, но он буквально ошеломляет!.. На музыку Нино Рота положено стихотворение Булата Окуджавы с его пронзительными строчками начала:

*Смилуйся, быстрое Время!  
Бег свой жестокий умерь.  
Не по плечу это бремя,  
Бремя тревог и потерь.*

И не менее пронзительными финальными строками:

*Не пригидилась корона,  
Тщетною вышла пальба...  
И на весле у Харона  
Замерли жизнь и судьба.*

И с помощью этого романа масштаб личности Князя становится крупнее – человек, настолько глубоко и остро воспринимающий именно эти строки, продолжает жить напряженной духовной жизнью. Пусть даже и в те моменты, когда способен эту жизнь осознать...

Как мгновенно и как бессмысленно проходит жизнь!.. Кружится в танце Москалева, погруженная в грезы о будущем

дочери, а значит – и о своем будущем; виртуозно закручивает сложную интригу обиженная Настасья Петровна; выются вокруг Князя мордасовские дамы, напевая «Милый князь, милый князь...» до изнеможения, до желания заткнуть уши; словно муха в паутине, бьется Зина; радостно мстит Мозгляков... А жизнь уходит, словно вода сквозь пальцы, и звучит, звучит музыка романа, как будто возвращая нам эти жестокие и бесплодные слова. И хотим мы того или нет, а выходим из зрительного зала другими – не такими, какими вошли в него с желанием отдохнуть от праведных трудов и, может быть, посмеяться над «обыкновенной историей». Александр Славутский поставил спектакль, который надо



«Великий комбинатор»



пережить – от мыслей о нем не отделаться, от его пронзительной интонации щемит сердце даже спустя время, долгое время после того, как увидишь...

Так же, как надо пережить и спектакль «**Великий комбинатор**» (см. «СБ, 10» № 6-126), инсценированный и поставленный **Александром Славутским** по роману **И. Ильфа** и **Е. Петрова** «**Двенадцать стульев**» – казалось бы, нечто веселое, беззаботное и увлекательное, а на деле – совсем иное.

Этот роман писался в то же время, что и «Квадратура круга», но персонажи разительно отличаются от катаевских, потому что перед нами – авантюристы, веселые проходимцы, жаждущие счастья женщины, мечтатели и фантазеры да и просто разноликая, разномастная толпа. Сохранив все сюжетные линии, Александр Славутский построил спектакль как мозаику – не всегда и не везде четко продуман ритм каждой сцены, от этого порой возникает ощущение некоторой монотонности, но оно не утомляет, а концентрирует мысль на том, что все в этом мире повторяемо на разных уровнях, в разных ипостасях. Все они катастрофически одиноки – и мечтающий о белых штанах и платиновых зубах Остап Бендер (замечательно играет его **Илья Славутский**), и грезящий о свободной и богатой жизни Киса Воробьянинов (прекрасная работа **Михаила Галицкого**), и постоянно думающий о свечном заводике отец Федор (**Марат Голубев** лишь ближе к концу спектакля набирает полную силу, в первом акте он слишком суетится и мечтает), и живущая воспоминаниями

о прошлом Елена Станиславовна (**Светлана Романова** с цветочным горшком в руках играет просто вставную новеллу с тщательно разработанным характером и «историей жизни»). Вообще, каждая роль в этом многонаселенном спектакле отделана настолько тщательно, что в пору перечислить всех артистов без исключения. Но главное – в другом. В том, что Александр Славутский возвращает этому роману, считающемуся едва ли не одним из самых веселых и «разухабистых» в советской литературе, его исконную печаль по несостоявшимся жизням, по изломанным судьбам. Не столь важны причины, по которым это произошло, – важен сам факт. Факт одиночества, разобщенности, тотального непонимания друг друга, а оттого – убийства Остапа, на которое идет Воробьянинов, убивая и себя самого, безумия отца Федора.

Эта грустная, даже трагическая нота спектакля Александра Славутского не перекрывается блестящими комедийными сценами, такими, например, как свадьба мадам Грицацуевой (**Надежда Ешкилева** уморительно смешна и в то же время трогательна в этой роли), встреча с шахматистами в Васюках (пластически эта сцена решена безукоризненно), посещение Дома презрения, где обитают старухи...

История погони за сокровищами мадам Петуховой из авантюрной гонки превращается в грустную, хотя и не лишенное юмора, познание самих себя и множества, множества людей, представляющих разные слои и срезы советского общества конца 20-х годов XX века. Ту самую эпоху, которой мы сегодня

совершенно не знаем. А зря!.. Александр Славутский возвращает ее в культурный обиход и делает это серьезно, снимая налет анекдота и расхожих шуточек с известного романа.

Раскалово с сегодняшнем дне Казанского русского большого драматического театра им. В.И. Качалова был бы неполным, если не упомянуть еще два очень важных момента.

Много лет работают вместе режиссер Александр Славутский и художник **Александр Патраков**. Этот дуэт не просто сложен – возникает такое ощущение, что один без другого не смог бы обойтись. Сценография Патракова всегда изысканна, удивительно красива (его тюлевые занавеси в «Дядюшкином сне» вызывают эстетическое наслаждение) и наполнена смыслами – вне ее спектакли утратили бы очень многое.

Над музыкальным решением всех четырех спектаклей (как и прочих) работает один из ведущих артистов театра **Илья Славутский**, и его вкус, его пристрастность и умение глубоко погрузиться в литературный материал вызывают уважение и подлинный интерес. Такое чувство, что Славутский-младший каждый будущий спектакль «пробует на звук», как дегустировать изысканные вина. И находит единственно возможное, эмоциональное звучание.

Поездка оказалась интересной и нужной. Недаром мне почудился в феврале запах близкой весны – это случается лишь тогда, когда театр жив и умеет ускорить приход прозрачного и светлого времени года...

*Наталья Старосельская*  
**Фото предоставлены КБДТ**

# КАЛИНИНГРАД

**П**ровинция – понятие не географическое, аксиома. С этой точки зрения, Калининград, ошибочно заподозренный в европействе, в культурном движении сравнения с Новосибирском, Омском или Екатеринбургом не выдерживает. Здесь крайне редко бывают музыканты из Европы, а продвинутые европейские театры – никогда. В нашем случае отделенность границами от родных столиц близостью к Старому свету не компенсируется, и географическая периферийность диктует жителям способ существования по всем статьям. Город и, разумеется, весь регион, окруженный чужими странами, но не сообщаясь с их культурой (турпоездки посещение театров, концертных залов и галерей в себя практически не включают), живет как в консервной банке, то есть законсервированно в своих представлениях о том, что хорошо, а что плохо. В искусстве, разумеется, в том числе. Пристрастия публики здесь будто заморожены в брежневских 70-х, тогда тоже любили, чтобы было «богато» и «понятно». И даже ежегодные «Балтийские сезоны» мало что меняют во вкусах зрителя, прибавляя, как ни странно, посетителям спектаклей этого весьма достойного фестиваля еще больше провинциального снобизма, мол, вот мы и это видели, знаем, разбираемся. А вообще, смотрим, что нас интересует, прямо в столице, когда посещаем Москву «по бизнесу».

Конечно, провинциальность может быть и милой, безобидной, тогда она получает выражение в скромности, некоей душевной тишине и чистоте... А может быть агрессивной, самоуверенной, тогда она – синоним невежества и ханжества. Часто все эти качества смешиваются, путаются, и в результате вырисовывается типичное. Вывод напросился давно и не меняется: город не театральный.

Здесь провинциал, если и ходит на спектакли своего драмтеатра, то потому что это – здание, с красиво подсвеченными колоннами, в самом центре города, выйти в люди приятно, обходится недорого, сам себя за такое времяпрепровождение уважаешь. О том, что рядом есть еще какие-то театры, зритель облдрамы, как правило, не подозревает, а если и знает об их существовании, то пребывает в недоумении: зачем они нужны? По тем же причинам детей своих на новогодние представления, как правило, водит сюда же.

Самому сходить лучше на комедию. Чтобы было смешно. И, опять же, понятно. Хотелось бы, чтобы артисты на сцене сидели за нормальными столами на нормальных стульях, чтобы входили и выходили они в дверь, которая по-настоящему открывается, чтобы говорили друг за другом, внятно передавая сюжет, чтобы декорации были добротные, и вообще, все «без этих вот», а как в жизни. Еще хорошо, когда спектакль «для души». Чтобы бы-

ло про любовь, можно про Россию, про память сына о матери, про красивые чувства и отношения. Как в песне. Например, «Белый лебедь на пруду» или «Ах, какая женщина», можно что-нибудь из Есенина, а вообще, еще лучше – на концерт Трофима или какого-нибудь эстрадного коллектива выбрать-ся. Только так, чтобы любимый сериал и передачу про личную жизнь звезд шоу-бизнеса не пропустить.

А тут в **Калининградском областном драматическом театре** новый руководитель театра, известный, именитый-заслуженный, **Шекспира** поставил. Комедию. Надо сходить. Каково же разочарование: не то, что стульев, столов или дверей, даже кулис на сцене нет! Одни страшные кирпичные стены. Голые! Вся сцена крупным песком засыпана. А вместо оркестровой ямы – зачем-то бассейн с водой! Хотя впечатляет. Но никаких костюмов той эпохи, сюжет не раскрыт, ничего не понятно, и не Шекспир это вовсе!

И вот такому, в девяносто из ста процентов, зрителю **Евгений Марчелли** предлагает свой новый, знакомый по почерку и вместе с тем неожиданный опус.

Для начала выталкивает он в зал два изящных, почти бестелесных существа, двух девочек, похожих на мальчишек, двух нимфеток. Подростковой пластикой, унисексовой стрижкой и одеждой предвосхищает эта пара все грядущие перевертыши полов знамени-

той пьесы. И вносят они своим полудетским баловством, задорным и вместе с тем эфемерным, ту ноту, которую удаётся удержать исполнителям спектакля до финала. Ноту внятную, острую, вызывающую грусть по желанному, но недостижимому счастью совпадения, соответствия, соразмерности. Потому что, по Марчелли, это самое совпадение практически невозможно. А может быть, и по Шекспиру тоже. Может быть, наконец, пьеса прочитана верно? Ведь у гениального драматурга, во времена которого женщин играли мужчины, все перевернуто дважды, а то и трижды. Юный Цезарио – это переодетая Виола, но играл-то ее переодетый актер! Оливия, в свою очередь, влюбляется в мальчика, чрезвычайно женственного, потому что он – переодетая Виола, вместе с тем, обе они – переодетые мужчины-актеры. В результате, здесь либо мужчины любят мужчин, либо женщины женщин, либо пол вообще ничего не значит, но любовь всегда зла – полюбишь и... того, кто к тебе совершенно равнодушен.

Театр Шекспира – весь мир. У Марчелли по-шекспировски – все – театр. То брехтовский, то рокерский, то клоунский, то балетный, то в стилистике бунта. Балет в спектакле не всамделишный. Это юношеская студия, полтора десятка не очень умелых подростков, но именно эта «самоделковость» и нужна режиссеру: он посмеивается над «классическими» потугами, не жестко, но и не мягко. Театр и таков тоже. А вот блистательная пластическая пара,



**«Двенадцатая ночь». Мальволио – Г.Марьев, Шут – Н.Зуборенко, Мария – П.Ганшина**

открывшая действо. **Дарью Барабанову** и **Татьяну Лузай** театр выписывает из Питера на каждый спектакль. И оно того стоит! Верх профессионализма в имитации работы маэрионеток, балансе, импровизации. Украшение, орнамент, если угодно. И таков театр тоже, слава богу.

А вот прелестная клоунесса Мэри – **П. Ганшина** исполняет зонги, весьма профессионально «вживую» работая с микро-

фоном и оркестром, что расположилась в глубине сцены, – вспоминаются мамаша Кураж и Мэкки Нож, и все в эту минуту кажется – оттуда, из театра представления. Из времени острого, политического, но и музыкального театра. У Марчелли в этом спектакле политики нет. Нет социума. И это классно, потому что есть то, что сильнее соцпроблем, что вопреки им существует – человеческие чувства, воздух люб-



Курио - В.Швечков, Орсино - В.Кищенко



Оливия — А.Колесник

ви или ее отсутствия. Или смешения и смещения этих понятий. Но – воздух! В этом спектакле легко дышится. Спектаклю дышится легко.

В «Двенадцатой ночи» Марчелли – рокер, точно! Это выражается не только в симпатии к ботинкам-«гадам», в которые он обул добрую половину героев, хотя черта эта, в совокупности с манерой поведения актеров, дает особое ощущение именно сего дня. Рокерство – в его способе мыслить, в

музыкальных, пластических, речевых приверженностях. Цезарио-Виола – **Д.Савина** – тоненькая, мальчишистая, в узеньких черных джинсах, заправленных, как положено, в «гады», напоминает сразу и молодую Арбенину, и Сурганову, и сейчасную, похудевшую Земфиру. Вот «мальчик», ведомый внезапным восторгом от красоты Оливии, бежит в глубину сцены, заскакивает на металлическую конструкцию, слетает с нее, мчится к оркестро-

вой яме и плюхается вниз, разбрызгивая воду условного моря! Такой концертный, отчаянный трюк!

А еще есть в спектакле... кино! Ну, модно. Можно было бы сказать, если бы в данном случае это не попало так, как попало: в десятку. На экране – в параллель со сценическим действием – актеры, вне репетиций. Большой ватагой они носятся по пляжу, плавают, брызгаются, смеются, перекусывают, играют в мяч. И тут, как на сцене, но в жизни – море и песок, предлагаемые обстоятельства пьесы. Все это могло бы стать иллюстрацией, если бы не перевертыш ближе к финалу. Вместо того чтобы ставить обширную сцену дуэли, режиссер дает на экране застольную репетицию, читку текста, который сам по себе для него не важен, ему важнее личные отношения актеров, «подсмотренные» оператором во время репетиции. Сиюминутные совпадения и несовпадения чувств, атмосфера любви, окружающая мужчин и женщин, расположившихся не внутри пьесы, а снаружи – в кабинете худрука... Вот пойман кому-то предназначившийся нежный женский взгляд, вот **Виталий Кищенко** незаметно трогает локон сидящей к нему спиной актрисы...

На сцене же он – великолепный Орсино, становится средоточием спектакля, он несет в себе всю грусть человеческую по вечно несбывающемуся чувству, по ускользающей обманщице-любви. Грусть, изрядно сдобренную иронией, а может быть, и сарказмом, ибо «стеб» для Марчелли – род-

ная стихия: Орсино – клоун. Может быть, в меньшей степени, чем Валентин и Курио, придворные из свиты Орсино, – их лица снивелированы, скрыты под белым клоунским гримом, – но вполне явственно. Орсино не просто наряжен в разноцветный пиджак и широкие небесно-голубые штаны, не просто позволяет себе порой пофиглярствовать, к примеру, заподозрив обнаружение неких мягкоостей в области груди мальчика-Чезарио. Он мыслит как грустный клоун. Чего стоит его удаляющаяся «походочка», его спина и руки в брюки, его молчание всякий раз, когда нелепости сюжета его удручают. Порой он трогателен в попытках добиться благосклонности Оливии, которая, быть может, ему не очень-то и нужна... Впрочем, Оливия вообще в этом раскладе становится далеко не самым значительным персонажем. Она – скорее предмет воображаемой любви Орсино. Наверное, именно поэтому является на сцену незабываемое Алое Платье, мерцающее, красно-бордовое, изящное и одновременно огромное нечто, этот еще один персонаж, олицетворение страсти, сильных чувств, о которых мечтает каждый! В Платье облачена Оливия, но Марчелли умеет сделать так, что та, на ком Платье, в данном случае, не важна. Более того, она, Оливия, спрыгнув в Платье в воду, освобождается от него и, оставив не свою «кожу», удаляется. А кроваво-серебристое пятно клубится в воде на сцене, покуда вечный шут Жени Марчелли, **Коля Зубаренко**, в данном случае – Фесте, в антракте не выловит его и не

упакует в черный пластиковый мешок для мусора. Чтобы унести и – выбросить? Ибо никому в этом спектакле не достанется страсть, не достанется любовь. Бедная Оливия, как и прописано у Шекспира, выходит замуж за Себастьяна, брата Виолы. Но режиссер, вопреки положенному, намеренно выводит в этой роли актера, ни капельки не похожего ни лицом, ни даже ростом на ту, что, выдавая себя за брата, вызвала бурю чувств у богатой графини.

Виола, переодевшаяся из своей черной джинсовки, в которой была весьма сексапильна, в «женское», вдруг оказалась банально непривлекательной. Ее отнюдь не украшают невестинское белое платье, не ее длинные, и нелепые туфли на каблучках. И смотрит на нее Орсино-Кищенко с выражением полнейшего разочарования. «Оставалась бы ты лучше мальчиком...» – говорит его взгляд.

И если полтора акта Марчелли забавлял сидящих в зале своими бессчетными выдумками и приколами, вплоть до утягивания в бассейн «зрительницы» из первого ряда, то, чем ближе к финалу, тем яснее становится его истинное отношение к взятому материалу, его настоящее понимание. Сначала замелькают на экране черно-белые фотографии актеров и режиссера во время репетиций, не позирующих, напряженных, некрасивых, и потому прекрасных в трудах своих, и замечется балетно-клоунская толпа по диагоналям оголенной сцены. А потом, с точностью до наоборот, поменяется общий прием. «Все – театр» превратится во «все – кино». С определенного момен-

та совсем перестает беспокоить постановщика темп сценического действия. Все затормаживается, будто переходя на крупные, медленные кино-планы. Весь спектакль актеры говорили предельно органично, лишь чуть учитывая объем зала. Теперь же их речь становится и вовсе бытовой, приглушенной, киношной. Заплачет светлыми слезами своей сумасшедшей молитвы несчастный обманутый Мальволио, загрузит наряженная в зеленые оборки и рокерские ботинки Оливия, и, наконец, Кищенко-Орсино двинется в глубь сцены. Постоит там, далеко от зрителя, подумает, обернется. Мы практически видим его глаза. Крупно. Одни глаза. Нежные, как все это действие, глаза, полные абсолютного понимания Великого Несовпадения Любви. А бывает ли на самом деле: «они любили друг друга, жили долго и счастливо и умерли в один день»?

И если совпадут ощущения хотя б десятка местных зрителей с тем, о чем размышлял в этот вечер постановщик, если тронет он хоть нескольких, способных быть тронутыми, то счастье все-таки есть. Ибо оно – в любви, а любовь обширна и многообразна, она – над ханжеством и консерватизмом, духовной ленью и серостью. Она выше зависти и страха. Она – способ свободного самовыражения, и если художнику удастся внятно сказать то, что сейчас для него важно, значит он – любит. Любит жизнь и творит ее заново. На то он и Художник.

*Алла Татарикова-Карпенко  
Калининград*

**Фото Геннадия Филипповича**

## В Калининградском областном драматическом театре

на малой сцене предприняла попытку постановки новой драмы. Спектакль по пьесе **Николая Коляды «Нюня»** стал первой премьерой нынешнего сезона.

Режиссер **Евгений Мышкин** предваряет спектакль небольшой речью перед пока что закрытой дверью в малый зал, подготавливая зрителя к не совсем обычному театральному действию. Тут же раздаются несколько самодельных программ: прочитаете – передайте, пожалуйста, другим. Дверь открывается, и под живой звук лаунж джаза – музыканты расположились вдоль задника сцены – режиссер и актеры помогают зрителям рассаживаться. Собственно, спектакль уже начался – а вы и не заметили? **Евгений Мышкин** объясняет одному

из актеров, какие именно ему нужны котята. Переизбыток зрителя частенько случается на малых сценах, людей усаживают на дополнительные стулья практически на территории сцены. Граница между зрительным залом и сценой условна, все оказываются вовлеченными в процесс. В таком театре чувствуешь себя защищенным. В таком театре уютно, как дома. ...Один старик приходит к другому по объявлению: «Отдам котят в хорошие руки». С это-



«Нюня»

го начинается пьеса – разговор двух далеко не молодых людей, варьирующийся от выяснения отношений и чуть ли не драки до взаимной исповеди. Они абсолютно разные, но в одном возрастном контексте: предчувствуя скорый уход, хочешь не хочешь, а оглянешься назад – прожитая жизнь (или близкая смерть) требует осмысления и подведения итогов.

Первый старик (**Юрий Харламов**) – хозяин квартиры и бере-

менной кошки Нюни, одетый в домашнюю растянутую кофту непонятного цвета и дешевые спортивные штаны с вещевого рынка. Его одежда, как и вся прожитая им жизнь, – жизнь бедного, но гордого в этой бедности человека, жизнь с маленькими, копеечными, но настоящими радостями, не понятными Второму старику (**Василий Александров**). Наряд Второго, кстати, тоже весьма точно его характеризует: пестро-серый костюм,

рукава пиджака закатаны, розовая рубашка, черная бабочка и такого же цвета жилетка, на голове – спортивная шапочка с какой-то надписью. А когда он снимает пиджак, сзади на жилетке оказывается: «I love you». Второй старик богат, он опирается на дорогую красивую трость и уверен, что кошки Ньюни не существует, а объявление о котятках – всего лишь способ заманить его сюда с неблагоприятной целью...

Но все-таки он сюда приходит – и начинается самопознание двух одиноких душ. Старики как бы прощупывают друг друга, устраивая – каждый свое – представления, пытаюсь понять реакцию противника. Они ступают по этому пути неуверенно. Каждый боится, что границы его личного одиночества будут нарушены, а ведь это последнее, что у них осталось. И вдруг впадая в ответственность, они встают на стражу этих границ. Вроде и одиноки – а уже, наверное, никого рядом и не надо. Вот только Ньюню... Ну, или котенка от нее...

Сценографическое решение спектакля скупое и точное. Из мебели – единственный стул на помосте. На стенах детские и юношеские фотографии Юрия Харламова и Василия Александрова – как «группа поддержки» в смелой попытке актеров старой гвардии выйти на естественное общение со зрителем. Окошки операторской превращены в экраны телевизоров: один дает звук, другой показывает картинку, они живут своей жизнью, поэтому включаются/выключаются, когда захотят. Первый старик получил их от сердобольных людей. Недавно ему предложили



нормальный телевизор, но – и в этом нам тоже видится резон – он посчитал, что третий будет уже лишним...

Придуманная кошка – точка отсчета. Рядом со стариками уже нет ничего живого, родного, близкого. Жена Первого (тоже Ньюша, Ньюня) умерла, у Второго ни семьи, ни кошки вообще никогда не было. Поэтому для них так важны вещи – и старики пытаются наполнить их жизнью, которой в их одиноких душах и телах и так-то осталось немного. Вещи живут – и рассказанная с их помощью история становится сверхпроникновенной. Например, платье умершей жены Первого старика – любимое платье, темное в белый горошек, с короткими рукавчиками, в таком хоронить нельзя, но оно ведь ее любимое. Платье ждет своего часа: тогда его с благоговением снимают с вешалки, целуют, оплакивают (Первый старик) – и

в ярости швыряют, потом подбирают, бережно складывают, передают как символ внутреннего единения, равенства перед бездной грядущего небытия и признания, что Ньюня все-таки существует (Второй старик)... Или ранее уже упомянутая трость: сначала это знак принадлежности к определенной касте, потом – залог вдруг возникшей симпатии (но подарок отвергнут), чуть позже – реальное оружие в потасовке двух агрессивных одиночеств... Или не совсем свежий носовой платок грязно-розового цвета. Первый старик складывает его и гладит, рассказывая, как складывала и гладила умершая жена его рубашки, плача над ними и зная, что скоро мужа покинет. Сложенный платок он передает Второму старику – тот, и впрямь подумав, что убил Первого тростью, горюя, покрывает этим платком его голову...

В финале Второй старик, уходя, раздает зрителям объявления о котятках. А Первый радуется, что, наконец, пришла Ньюня (не важно, кошка или косиножка – душа умершей жены), и идет открывать ей дверь – на ослепляющий свет многоваттной лампочки в проеме задника сцены... И свет внезапно гаснет...

Если на этом спектакле вы будете смеяться и плакать, не цинично реагировать на новодраматские приемы, а в конце вам захочется, чтобы Ньюня непременно появилась, и, выйдя из театра, вы приклеите на первый же столб оказавшееся у вас в руках объявление о котятках, – значит, с вашей душой все в порядке.

*Евгения Романова  
Калининград*

**Фото Алексея Иванова**

# НОВОМОСКОВСК

**Р**усская классика не сходит со сцены Новомосковского государственного театра им. В.М.Качалина на протяжении всей семидесятилетней его истории. Сегодня в афише театра «Женитьба» Н.Гоголя, «Дядюшкин сон» Ф.Достоевского, «Воскресение» Л.Толстого. «Волки и овцы» А.Островского (режиссер Максим Казанцев, художник Фарзат Халилов) – новая страница в классическом репертуаре театра.

Островский использовал реальный факт – знаменитый процесс над игуменьей Митрофанией, бывшей баронессой Розен, которую привлекли к суду за махинации. Действие комедии происходит в небольшом провинциальном городке в 1870-е годы. Молодая красивая вдова Кулавина (**И.Товологина**) мечтает о счастье и любви. Она не подозревает, какие страсти кипят вокруг нее. Многим не дают покоя ее богатство, огромные лесные угодья, красивейшее имение. Властная, честолюбивая помещица, родовитая дворянка Мурзавецкая (**Н.Ермакова**) пытается завладеть собственностью Кулавиной. Путем обмана, подлога, запугиваний Мурзавецкая хочет подчинить себе молодую вдову. Но появляется блестящий чиновник из Петербурга, более хитрый и умный, которому давно приглянулись и хорошенькая вдовушка, и ее капиталы. Это Беркутов (**Д.Дашкевич**), сосед Кулавиной, он силен холодной



«Волки и овцы»

расчетливостью, ловкостью в делах, умением добиваться поставленной цели, образованностью.

Наблюдательная, любознательная, обаятельная Глафира (**М.Лагутина**), как и Беркутов, обладает «волчьей хваткой», она так же владеет ситуацией, притягивает и покоряет богатого барина Лыняева (**А.Яблонский**) силой характера, напором, умением ориентироваться в обстоятельствах.

Симпатии зрителя остаются за победителем – бесстрастным, всегда сохраняющим трезвость взгляда предпринимателем нового типа, представителем которого приобретают все больший вес и значение в жизни, делаясь ее полновластными хозяевами.

Образ спектакля – дорога, по которой идут персонажи, – для одних путь извилистый, трудный, для других легкий и прямой. Что движет человеком на пути к цели – желание разбогатеть или преобразовать этот

мир? На вопрос, который поставил спектакль, предстоит ответить зрителю.

Жизнь человека в мире «волчьих законов» была бы трагична, если бы не восторжествовала справедливость, не победили бы сила знаний, разумное прогрессивное доброе начало, любовь, которая придает этой истории светлое, ироничное и комедийное звучание.

Заговор, который совершается не очень нравственными людьми, и его разоблачение – тема, которая заинтересовала режиссера своей актуальностью. Ситуация до боли знакома, до слез смешна. Первоначальный вариант пьесы, называвшийся «Ловит волк, ловят и волка», отражает идею спектакля. Постановка, по мнению режиссера, должна пробудить в зрителе обостренное чувство удовольствия за торжествующую справедливость.

Наталья Жданова  
Новомосковск

# НОВОСИБИРСК

**Ч**ем больше думаю над спектаклем «Испанские страсти» Городского драматического театра, тем интереснее кажется мне отважный эксперимент, на который решился режиссер-постановщик **Сергей Афанасьев**, тем ярче помнится спектакль. Словно я съездила в незнакомую страну и пока гостила там, наблюдала чуждую жизнь, слушала непонятную речь, – хотелось скорее домой, где все говорят по-русски. А вернулась – и все перебираю, перебираю фотографии.

Картинки в «Испанских страстях» и впрямь – хоть в альбом вставляй. Как художник **Владимир Фатеев** ухитрился сделать крохотную сцену НГДТ просторной – его секрет, но первое же ощущение простора и солнца подарило предвкушение радости. А когда на сцену, огороженную белыми стенами домов с яркими цветами на окнах, высыпала толпа невиданных красоток, и не ошибешься – откуда они родом (художник по гриму **Елена Хабарова**), то радость стала явственной. Толпа гомонила, соседки выясняли отношения, все танцевали. Ритм каблучков, крутящиеся юбки, крики, взгляды – такой стук энергии обещал непрерывный карнавал, зрители уселись поудобнее и подались вперед в ожидании не только танца, но и действия. Здесь надо сказать, что исполнению фламенко обучала актеров **Анастасия Климкина**, ее школа в Новосибирске знаменита не только мастерством педагога, но и тем, что ее



«Испанские страсти»

ученики начинают сами преподавать, иногда забросив основную работу. Фламенко – не просто танец. Это философия, история, культура, образ жизни, язык, наконец.

Последнее мне кажется важным. Потому что спектакль, первый акт которого поставлен по пьесе **Федерико Гарсиа Лорки «Чудесная башмачница»**, далее стал развиваться вопреки ожиданиям – моим и, как мне представляется, – зала. На сцене появился автор (**Андрей Яковлев**). Он рассказал, как актерам надобно играть в его пьесе – не переигрывать, потому что ситуации, в которые автор поставил героев, говорят сами за себя. Что ж, ситуации просты и понятны. И если постараться, то подобные истории можно найти в искусстве любых народов, в сказках, в поучительных историях, в пьесах для площадных театров. Прекрасная башмачница (**Снежана Мордвинова**) довела своими сварами старого мужа (**Андрей Бутрин**) до ухода из дому. Оставшись одна, башмачница мечтала о возвращении благоверного, ибо мужчины не давали ей проходу, а женщины собирались изгнать из города. Но когда муж вернулся, то крохотки жены хватило на несколько мгновений. И все пошло своим чередом.

В этой истории, рассказанной со сцены, не было ни капли той театральности в кипении чувств, которую обещало нам название и которая рисовалась в сознании зрителя, хоть раз видевшего по телевизору шедевры былых времен. Что же было? Охарактеризовать не возьмусь. Могу только перечис-



лить варианты. Наивное искусство. Череда картинок, сродни той, что показывает вернувшийся под маской бродячего актера башмачник – поучительная история из жизни коварной жены и обманутого мужа. Конечно, был «театр в театре» – автор комментирует действие и участвует в нем, примеряя разные роли, в том числе – рокового актера красавца, коварного ухажера, убитого другим роковым и коварным. Совпал с ожиданиями и, как ни странно, идеально вписался в спектакль престарелый сластолюбец богатый Алькальд (**Владислав Шевчук**),

– очевидно знатен, в меру смешон сочетанием дряхлости и притязаний на любовь, притом не оставалось сомнений, что он не сможет уломать башмачницу, оттого Алькальд был еще и чуточку жалок. В общем, классика жанра.

Почему я назвала эксперимент НГДТ «отважным»? Потому что мы в зале не знали языка, на котором театр говорил с нами. Хотя выучить этот простой язык не составляло труда. Но «трудности перевода» стали понятны, когда спектакль закончился. Собственно, сам постановщик «Испанских страстей» Сер-

гей Афанасьев нас обо всем таком предупреждал, написав в программке: «Испанский театр – понятие для нас пока закрытое. Мы знаем о популярности корриды в этой стране, какой-то сумасшедшей, неестественной, нереальной, которая становится образом жизни для многих испанцев. Мы знаем о фламенко как об основном жанре художественного творчества. Но что касается испанского театра, то его самые яркие события до нас пока не доходят. Было бы несправедливо, если бы Испания, такая притягательная и популярная страна, была бы не представлена на сцене нашего театра. А о художественных достоинствах драматургического материала Лорки не стоит и говорить. Это уникальный автор. Он ухитряется рифмовать «любовь и кровь» не банально, не стереотипно, и этим особенно привлекателен». Чего не хватило мне как зрителю первого действия? Испанских страстей. Когда актеры танцевали – все становилось на свои места. Танцам много хлопали, о танцах восторженно перешептывались. В танце актерам удавалось сказать о чувствах – не только о любви, и ненависти, и оскорбленное достоинство, и вождение – все читалось в движениях. И часто теряло накал в словах. Внешняя экспрессивность сохранялась, однако не могла скрыть угасающий внутренний огонь. Но, может быть, я по-прежнему остаюсь в рамках ожидания испанского спектакля с серенадами под балконом, с плащами и шпагами? Так примерно думала я в антракте, не зная, что следующее действие, как на за-

каз, предложит мне весь ассортимент – речи под балконом, прогулки при луне, алый плащ, окровавленный клинок с ручкой в форме креста. Брак престарелого дона Перлиплина с юной красоткой Белисой (**Нина Сидоренко**) не мог закончиться хорошо. В этой истории театр оказался умелым рассказчиком. Он готовил нам сюрпризы в виде прочных канатов, которые выпадут из-за каждой из шести балконных дверей, которые Дон Перлиплин будет распахивать наутро после брачной ночи. Театр-рассказчик комиковал и оттягивал драматическое действие, предъявляя нам уморительную служанку Маркольфу (**Татьяна Жулянова**), хитрющую, преданную, все понимающую, трогательную в своей заботе и лукавстве. Он дал нам возможность отвлечься от главной интриги, покрутив сверкающий брильянтик – явление матери Белисы (**Ирина Ефимова**), в юбках с накладными телесами. Она, конечно, выдает замуж дочку, но и сама еще очень-очень не прочь. Роль дон Перлиплина исполнил **Андрей Яковлев**, который в первом действии играл автора. Он и здесь был, скорее всего, поэт. Поэт, сочинивший и эту, и предыдущую истории. Только эту он играл уже не на жизнь, а на смерть. Освещенное, яркое, громкое первое действие. И темное, тихое второе. День и ночь, явь и тайна. Начинается плач гитары. Дон Перлиплин читает стихи Лорки. Собственно, в первом действии тоже звучали его строки, но там их заглушал шум жизни. А здесь поэзия слышна и вплетается в историю о том, как дон

Перлиплин изображал прекрасного юношу в алом плаще, как он заставил бессердечную Белису влюбиться в фантом и страдать, и как заколол себя, достигнув желаемого.

Опять – ничего похожего на ожидания. Дон Перлиплин не романтический герой, он худ и слаб, и страсть его прорывается разве единожды, когда он хватается за неверную супругу за шею. И если первое действие – шум и крики, то второе, скорее – шепот. Будем справедливы – Белиса именно та, какую рисует воображение, настоенное на классической живописи и рыцарских романах. С длинными светлыми волосами, в белых ниспадающих то ли платьишках, то ли ночнушках, музыкальным голосом говорит она о своей любви, кротко признается в измене, пусть и духовной, бросает взоры и опускает очи. И в финале становится посередине сцены с тем самым окровавленным кинжалом своего мужа в руках, держа его как крест. Кровь рифмуется с любовью. Что и требовалось доказать. Спектакль окончен.

А мы сидим. Дважды актеры выходили на поклон. Но вот уже и аплодисменты отзвучали. Сцена пуста. А мы сидим. Потому что вот так сразу встать и выйти из этой странной Испании на улицы Новосибирска как-то не удается. Хочется приземлиться и осознать, где же мы были. Боюсь, я так и не поняла этого до конца. Но чем больше думаю, тем интереснее мне представляется отважный эксперимент. Но это я уже говорила.

*Елена Климова  
Новосибирск  
Фото Ольги Салий*

## Новосибирский театр музыкальной комедии в «студеную зимнюю пору» устроил настоящий марафон бенефисов. На исходе января они показались избыточными, чрезмерными праздниками, но в том виноват сезон, не поводы, которые как раз существенны.

Несказанно жаль, что аллеи Центрального парка, где была установлена восхитительная главная елка города с иллюминацией, в аранжировке ледяных скульптур, видели немногие. Практически весь январь в Новосибирске лютовали такие морозы, что не только пальцы скрючивались, леденели и лица, и сердца, и мысли. Пожалуй, новогоднюю роскошь убранства сумели оценить лишь самые стойкие и пылкие поклонники театра музыкальной комедии, ежевечерне совершавшие дерзкие набег в театр, расположенный в парке.

В прошлом сезоне Новосибирская музыкальная комедия отметила полувековую юбилей, а в этом у ведущих солистов грянули сплошные юбилеи. В частности, осенью с круглыми датами поздравили заслуженных артистов России **Сергея Плашкова** и **Михаила Михайлова**, выступивших в «Жануме», народному артисту РФ, патриарху труппы **Ивану Андреевичу Ромашко** исполнилось **80 лет**. Тогда еще никто не подзревал, что его пригласят в Москву, удостоят премии фестиваля «Золотая Маска» «За честь и достоинство». Ромашко поступил на службу в театр в год его основания, его по праву считают талисманом, символом неуязвимос-



**Л. Шаляпина**

ти самого жизнерадостного жанра.

Зимой же состоялся бенефис народного артиста России, самого веселого и демократичного профессора консерватории **Александра Выскрибенева**. Популярнейший ведущий солист труппы, многократный дипломант, член жюри и лауреат национальной премии «Золотая Маска» сыграл заглавную роль в недавней премьере «Труффальдино» **Александра Колкера** по классической комедии Карло Гольдони «Слуга двух господ», позволив себе в честь бенефиса импровизировать и шалить больше обычного, больше, чем предполагал режиссерский рисунок Га-

ли Абайдулова. Два действия пролетели стремительно, темпоритм свежесделанного спектакля оказался непогрешимо слаженным, практически все актерские работы порадовали и вокальным совершенством, и драматической игрой. Бенефициант же и вовсе играл с невероятным подъемом, порхал в танцах и экзерсисах так, что публика перешептывалась, изумляясь: неужели ему в самом деле стукнуло **60**?

На самом деле Александр Тимофеевич отметил юбилей еще накануне Нового года, а в прошлом году сильно сомневался, потянет ли он роль молодого, азартного Труффальдино из Бергамо. Затем сомневался,

стоит ли устраивать бенефис в кризисно-безденежное время. Однако дерзнул и оказался прав. Спектакль доставил очевидное удовольствие публике, о котором в поздравительной части вечера неустанно твердили чиновники всех ветвей власти. Председатель Горсовета **Надежда Болтенко** и вовсе вызвала на сцену супругу юбиляра – концертмейстера музколледжа Верочку, вручив не виновнику торжества, а его «второй половине» цветы, признав, что только любящая, преданная женщина способна вынести все тяготы совместной жизни с признанным талантом. Выяснилось, что супружеский дуэт Выскрибенцевых вскоре отметит 35-летие, потому в финале вечера им кричали «горько». А ритуальный «танец новобрачных» пара исполнила под любимую песню их родителей «Отчего так сердце растревожено?». У поклонниц – ничего святого, буквально. Они так ломились на сцену, что разрушили дуэт. Танго распалось, Верочке ничего не оставалось, кроме как пачками оттаскивать букеты. Но еще раньше сделалось невыносимо скучно, приторно от нескончаемых славословий. Они были избыточными, как зефир в шоколадном фондю.

На самом деле, беспрецедентно обширная практика юбилейно-бенефисных чествований, затеянная театром музыкальной комедии, дает почву для рассуждений о культуре празднований, о способах и методах, о регламенте, добре и зле. Оказывается, в «датских» поводах совершенно по-особому проявляются актеры. Одни очаровывают, другие разочаровывают.

**«Я танцевать хочу!»** – этой цитатой-восклицанием из классической арии назвала свой бенефис, состоявшийся неделю спустя, заслуженная артистка РФ **Людмила Шаляпина**. Она выступила не в спектакле, а в самостоятельно подготовленной композиции, смонтированной из лучших, ярчайших, красивейших арий классических оперетт Штрауса, Кальмана, Оффенбаха и Пуччини. Программа заняла примерно 55 минут, и возгласы «бис!» «браво!» на аплодисментах означали ровно то, что и означают. Артистке хочется танцевать и петь, публике – внимать голосу, дивным, серебристым, залихватным верхам. Худрук и директор театра **Леонид Кипнис**, в финале творческого вечера вручая символический конверт с дензнаками (кассовый сбор!), заметил, что эта артистка, всецело преданная жанру оперетты и в нем состоявшаяся, могла бы в честь **50-летнего** юбилея устроить и вечер романсов. Людмила знает великое множество лирических произведений всех времен и народов и постоянно делится ими с «миром». Например, со слушателями на всех праздниках, устраиваемых в Доме актера, о чем рассказала со сцены ответственный секретарь НО СТД РФ **Лидия Сумникова**.

В ходе поздравлений выстроился забавный сюжет: оказывается, выпускница консерватории Людмила Лапина вышла замуж за художника Шаляпина, и с тех пор фамилия не позволяет ей не петь или петь плохо.

К счастью, обошлось без приторных свадебных вальсов и

показных поцелуйчиков. Художник Шаляпин, давно обретший свою Галатею, предпочел остаться в тени. А тон задали ее сокурники и коллеги по труппе. Их пение в полной или приблизительно мере можно назвать «бельканто», оно ласкало слух, и никто не хотел уходить из зала, ведь иначе не наслушаешься. В общем, стиль второго бенефиса «меньше грамот, больше песен» оказался очень душевным и позволил раскрыться преданной своему жанру актрисе, непрерывно менявшей туалеты, и ее друзьям.

Самое удивительное, что торжества в музыкальной комедии и на этой мажорной ноте не смолкли, не закончились. Ровно в тот день, когда в Центральном парке разобрали елку, в театре состоялся бенефис-концерт **«Юбилейный пирог»** целого созвездия юбиляров, в числе которых сразу десять имен господ артистов разных поколений. Тут и Иван Ромашко, который, кстати, на бенефисе Шаляпиной безупречно выдал гранд-батман, и тот же Выскрибенцев, и Шаляпина, Плашков, Михайлов – юноши и девушки в диапазоне между 50 и 60-ю годами, 35-летний **Ярослав Шварев**, 30-летняя, звонкоголосая и очаровательная **Яна Кованько** и другие. Богатая программа не оставила пауз для славословий, зато публике, действительно, захотелось и петь, и танцевать, и радоваться жизни, какая уж она есть. Не радоваться жизни, тем более после такого концерта, просто грешно.

*Ирина Ульянина  
Новосибирск*

## ОМСК

Смена главного режиссера – всегда стресс для театра, особенно если с прежним главным было найдено взаимопонимание и пережит настоящий художественный успех. Новый главный (любой!) – в этой ситуации хуже прежнего по определению. Поэтому ситуация режиссерского дебюта **Георгия Цхвиравы** на сцене **Омского государственного академического театра драмы** выглядит непростой. Омская труппа имеет отличную репутацию, которую она зарабатывала десятилетиями: великолепное чувство партнера, глубина погружения в авторский замысел, подлинная ансамблевость исполнения. Как-то покажет себя режиссер в работе с труппой и, в свою очередь, труппа с режиссером...

Успех **«Трех девушек в голубом»** громким не назовешь, но это настоящая и серьезная работа театра, о которой стоит поговорить отдельно, ибо Цхвирава демонстрирует отличную школу режиссуры и редкое чувство актера. Он не «сочиняет» спектакль поверх пьесы, он привлекает образ спектакля из образности драматурга – это редкое и потому особо ценное качество режиссуры Цхвиравы. Игра артистов в этом спектакле носит подлинно ансамблевый характер. Исполнители демонстрируют великолепное чувство партнера, глубину погружения в авторский замысел, точную меру выразительности.

Комедия **Людмилы Петрушевской** трудна для постановки прежде всего своей «разговорностью», а во-вторых – ти-



**«Три девушки в голубом»**

пом психологизма, уже ушедшим в прошлое, но еще не ставшим классикой. У каждого из ее персонажей – свой нрав, характер и ум, но вместе они образуют некую единую человеческую общность, отмеченную печатью незадавшейся судьбы. Дачные 6 соток плюс

кухонные 6,5 квадратных метров плюс 2,20 – потолок. Этими цифрами определяются не только «хрущобные» параметры столетнего житья-бытья, но и жизненный горизонт обитателей этих «хрущоб» – московских служащих средней руки. Зимой – день за днем на опо-

стывшей службе. Летом – день за днем в подмосковном дачном домике почти без крыши с разваливающимися «удобствами» во дворе. Забот – мелких, но неотвязных – много. Радостей – убогих и коротких – мало. И заботы, и радости накладываются на постоянный нервно-раздражительный фон, которому никакое успокоительное помочь не в силах. Да к нему и не прибегают – настолько привычно раздражение, пронизывающее психику, общение, саму жизнь. Никто здесь ни на кого не надеется и не рассчитывает ни на чей сочувственный отклик. И все – говорят, говорят, говорят. Выговариваются, будто сами себе что-то объясняют и самих себя в чем-то убеждают. На сочувственный отклик собеседника – надежды никакой, поскольку он тоже говорит сам себе и уговаривает сам себя. Погруженные в собственные неурядицы, они только о них и могут разговаривать, по-настоящему их интересует только «свое», а «чужое» способно вызывать лишь досаду на глухоту того, кто рядом. По мере развертывания сценического сюжета неповторимость словесной ткани пьесы, трезвая и жесткая авторская интонация Петрушевской проступает и слышится все отчетливее. И это общая заслуга артистов, сумевших воспринять, прожить и выразить содержание жизни своих персонажей.

По облику спектакль историчен – узнаваем облик «застойной» эпохи (художник **Эмиль Капеллюш**), персонажи одеты по моде тех лет, звучат шлягеры семидесятых, действие пронизано реалиями прошлого века.

Но этот историзм особого впечатления сегодня не производит, и у омского зрителя вызывает уважительно-вежливую, но не активно-сочувственную зрительскую реакцию. Может быть, режиссерскому замыслу не хватило специфично современного разворота давнего сюжета: с большей настойчивостью выявленного отношения к нашему общему прошлому. Позволю себе высказать одно соображение общего порядка. Произведения, написанные во второй половине прошлого века, ныне проходят испытания на художественную прочность. Большая литература отделяется от беллетристики, одни пьесы становятся классическими, другие забываются навсегда, ибо другой участи не заслуживают. Это происходит на наших глазах: отбор производят театры, приговор выносят зрители. Обращение Омского театра к драматургии Петрушевской – отдельный случай, в котором выражается общая тенденция времени. То, что Петрушевская пишет отлично, вряд ли у кого-нибудь вызывает сомнения, и омская премьера «Трех девушек в голубом» подтвердила высокую репутацию драматурга. Хотя она и не вполне совпала с «нервом» современности, но достоинства ее несомненны: большая режиссерская культура, сохранность традиции сценического психологизма, стилизованная точность актерского исполнения.

Однако главный режиссер – это не только собственные постановки, но и художественная программа развития. Поэтому интересно, как вписываются в репертуарную политику теат-

ра **«Экспонаты» Вячеслава Дурненкова**, идущие на малой сцене в режиссуре **Дмитрия Егорова**. Вопреки ожиданиям, «Экспонаты» оказались спектаклем с положительно заряженной энергией: в нем явно ощущается светлое вампиловское начало. После каждого сыгранного эпизода исполнители присаживаются на лавки вдоль стен, словно жители Польша, устроившие себе перерыв посреди трудового дня. Лица внимательные, спокойные и очень живые. Артисты так органичны и непринужденны, что мы узнаем в них своих современников и соотечественников. Каждый берет роль в ее жизненном, психологическом, объемном содержании и проживает с той долей театральности, которая задана автором пьесы и выстроена режиссером. Замечательно играют все, но нельзя не выделить **Валерию Прокоп** в роли Бабушки и **Моисея Василяди** в роли Деда.

Спектакль опытного Цхвиравы словно выплывает из России вчерашней, спектакль юного Егорова живописует Россию сегодняшнюю. «Стык» этих двух премьер складывается в своеобразный сценический диптих – художественное высказывание театра на тему «русской судьбы». В ближайших планах театра – **«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского**. Верный репертуарный выбор позволяет надеяться на продолжительный и успешный «роман» нового главного режиссера с Омской драмой.

*Нина Шалимова*

## ПЕНЗА

**П**осле двух лет работы в «полевых условиях» на временной площадке театр **Пензенского драматического театра**, наконец, скоро обретет свой дом. Спектакль по пьесе **Гоголя** одним из первых появится на сцене нового здания.

Как мир был рожден из хаоса, так история Подколесина, сочиненная главным режиссером театра драмы **Вячеславом Гуниным**, берет свое начало из неясных очертаний полуяви-полусна, смутного предчувствия: что-то должно произойти...

На сцене предрассветный полумрак, размытыми контурами проступают черты города N. Таинственная музыка, наполненная звуками тонких сфер (композитор **В. Куликов**), подсказывает, что мы попадаем в пространство ирреальное. Сценой завладевают тени – вездесущие привидения, выскальзывающие из углов, рыскающие повсюду. Их власть незрима. Они навевают спящему Подколесину (**Владислав Матюкин**) тревожный сон. И вот он вскакивает, весь в холодном поту, едва осознавая, что все это примерещилось.

*«Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, – это проносится шепотом, с паузами, как страшная крамола, – так видишь, что наконец точно нужно жениться...»*, – знаменитый гоголевский монолог режиссером дан без изменения. Это – принципиальная позиция. «Достаточно мы видели уже бессмысленных экспериментов, – говорит Вячеслав Гунин, – и Гамлета на унитазе, и Джульет-

ту в бассейне... Все это трюки, эффект ради эффекта, не более того, разгадать суть героев это не помогло. Меня учили другому – читать внимательно классический текст – он достаточно гениален...».

Герои пензенской **«Женитьбы»** в меру гротескны и по своему трогательны. И разбитная сваха (**Галина Репная**), которая всюду попевает, лишь бы заработать свой кусок хлеба. И циничный тупоголовый Яичница (**Михаил Каплан**), который, куда бы ни пришел, изображает начальника, а на самом деле, как и все, нуждается в человеческом участии. И невероятно смешной, с неподражаемыми ужимками Анучкин (**Игорь Серебряный**) – любитель изысканных манер. И особенно обезоруживающий откровенностью моряк Жевакин (**Денис Рогожников**), пронзительным монологом своим об отказах семи невест задевающий какую-то тонкую печальную струну в глубине зрительского сердца.

У каждого из женихов, попадающих в гостиную дома Агафьи Тихоновны, есть своя причина жениться. Нет ее только у Подколесина. Режиссер рассуждает в своем спектакле на тему любви, противопоставляет ее понятию несвободы. «Нельзя осчастливить насильно, – говорит Вячеслав Гунин. – Счастье, как и любовь, дается от Бога. Они либо есть, либо их нет. Мой герой не хочет жениться не потому, что он глуп



или ленив, а оттого, что сомневается, сделает ли это его счастливым».

А вот Агафья Тихоновна (**Юлия Кузьмина**) в своем желании вполне уверена. Она бойка, напориста: «*И чтоб непременно дворянин!*». Впрочем, не так уж и важно, кто именно. Блестяще исполненное во втором акте яркое танго (балетмейстер **Наталья Кинге**), когда рыжий черт Кочкарев (**Владимир Карпов**) уговаривает перезрелую невесту отдать свое предпочтение Подколесину, наглядно демонстрирует, что она готова... Не так уж и важно с кем, но под венец!

История, рассказанная Пензенским театром драмы, еще и о нонконформизме. О том, как непросто человеку, будь он состоятелен в смысле карьеры и весьма благополучен во всех

других отношениях, противостоять общественному мнению, в основе которого – стереотипы и еще раз стереотипы. Пришла пора – женись! Как член общества ты просто обязан это сделать! Жениться – так будь счастлив – хочешь или нет. А несчастлив, так помалкивай. Про это у самого Гоголя весьма отчетливо – ведь фраза, оброненная Кочкаревым: «*На кой черт ты меня женила?*», адресованная свахе, отнюдь не случайна. Поэтому и вселяется в Кочкарева этот бес: «*Неужто Подколесин тоже хочет?!*». А подтекстом – мне плохо, пускай и ближнему моему! Тогда мне будет легче. И это тоже русский извечный лейтмотив: у соседа корова сдохла – мелочь, а приятно.

Сибаритствующий Подколесин для Кочкарева – красная тряпка. Втайне Кочкарев завидует.

И деятельное участие его потому объясняется легко. Отсюда и сношения с темной стороной, отсюда и контакты с тенями – привидениями, которые превращаются в посылных рыжей бестии. И уже непонятно: то ли Кочкарев одержим, то ли сам дьявол пожаловал и темпераментно обстрипывает дельце. Прыжок неудавшегося жениха Подколесина в окно – не неожиданность – закономерность. К этому ведет нас автор пьесы, к такому финалу подталкивает постановщик. «Жаль...» – вздохнет неискушенная публика. «И слава Богу!» – воскликнет зритель, умеющий разгадывать театральные кроссворды. Осчастливить насильно?.. Пока этого никому еще не удавалось.

*Татьяна Трапынина  
Пенза*

## ПРОКОПЬЕВСК

**П**ьеса современного английского драматурга **Майкла Фрейна** «**Театр (Шум за сценой)**» прославила автора. Как на Бродвее, так и в Уэст-Энде спектакли шли с неизменным успехом. Пьеса получила премию за лучшую комедию года, присуждаемую газетой «Ивнинг Стандард» и Театральным обществом Уэст-Энда. В Нью-Йорке номинирована на премию Тони. У прокопьевской публики тоже появилась возможность по достоинству оценить эту комедию. В **Проккопьевском драматическом** пьесу Фрейна поставил приглашенный из Петрозаводска режиссер **Олег Липовецкий**.

«Шум за сценой» – комедия о том, как в театре ставили комедию. Первый акт – генеральная репетиция. Во втором акте публика видит, что происходит во время спектакля по другую сторону декорации. Третий акт – очередной показ на гастролях. На сцене и за кулисами участники этого вымышленного спектакля интригуют, ссорятся, влюбляются, а иногда просто не вовремя выходят на сцену или путают реквизит. Благодаря этому возникает масса забавных ситуаций. Пьеса – очередное высказывание на тему, видимо, неисчерпаемую – «театр есть театр». Это и обеспечило ее успех.

Для режиссера Государственного молодежного театра Республики Карелия «Творческая мастерская» **Олега Липовецкого** это первый спектакль, поставленный на прокопьевской сцене. По первой специальности он актер; окончил режиссерское отделение Шукинского училища. Наибольший резонанс получили две его работы: выросший из капустника «Неспектакль» в Петрозаводске и мелодрама «Близость» Патрика Марбера в Национальном молодежном театре Республики Башкортостан. По словам режиссера, в жизни и на сцене смешное и трагичное – две стороны одной медали.

Репетиции «Шума за сценой» (так сказать, «третья производная») были зрелищем не менее увлекательным, чем сама премьера. За происходящим на подмостках наблюдают из зала сразу два режиссера – Олег Липовецкий и актер **Георгий Болонев**, сыгравший придуманного Фрейном постановщика.

– Кто разрешил вам изменить мизансцену?! – останавливает настоящую режиссер актрису, репетирующую роль актрисы.

– Я думала, так лучше, – не слишком уверенно оправдывается она.

– Это вы кого сейчас обманываете: меня или себя? – иронизирует Липовецкий.

Невольно подумалось: увидел бы это Фрейн, непременно взял бы на карандаш.

Постановка Липовецкого не стала каким-то абсолютно неожиданным прочтением пьесы. Эта комедия и не предполагает такого подхода. И все-таки в спектакле появился один персонаж, которого у Фрейна не было. Правда, он остался невидимым, но публика услышала его еще до того, как заняла свои места в зрительном зале. Потешный голосок, раздававшийся из динамиков, популярно и увлекательно рассказывал об истории европейского театра: античность; эпоха Ренессанса. Таким голосом в советских мультиках разговаривали радиоприемники. Невидимому действующему лицу оказались присущи и чувство такта, и чувство юмора. Он «выходил в эфир» во время антрактов, а когда спектакль закончился, не забыл поблагодарить зрителей и с ними попрощаться. Настоящий дух театра (что-то вро-

де Домового). В этой роли – голос **Юрия Темирбаева** (чтобы добиться комического эффекта, запись прокрутили чуть быстрее).

Художник-постановщик «Шума за сценой» **Владимир Королев** (Уфа). Декорация изображает комнаты двухэтажного особняка, построенного в стиле модерн. На стенах репродукции картин Лукаса Кранаха Старшего, Тулуз Лотрека и Пикассо. Сюжеты картин отсылают к еще одной теме спектакля – «мужчина и женщина». Перед вторым актом декорация поворачивается на 180 градусов. Зрители видят «закулистье». Звуковую партитуру спектакля составили джазовые и блюзовые композиции.

Расширение игрового пространства – давно известный прием, который по-прежнему «работает». Когда вымышленный режиссер Ллойд Далос (Георгий Болонев) стал из зала разговаривать с находившейся на сцене актрисой, некоторые зрители искренне удивились. Болонев играет уставшего человека, который досконально знает театральный мир и не питает ни-

каких иллюзий насчет служителей Мельпомены. Он бережет нервы: вместо того, чтобы сорваться на крик, предпочитает мрачно шутить. Правда, когда ситуация уж совсем выходит из-под контроля, невысокий и уравновешенный Болонев свирепеет, начинает походить чуть ли не на Терминатора.

Актер Фредерик Феллоуз, как и задумано драматургом, мужчина крайне рафинированный.

**Роман Михайлов** великолепно играет эту роль. Его Фредерик даже ходит с некоторой опаской – несет себя как хрупкий стеклянный сосуд. От волнения у него то и дело идет носом кровь. Фредерик-Михайлов воспринимает это не как досадную неприятность, а как настоящую трагедию.

В роли актера Гарри Лежена **Вячеслав Гардер**. В Прокопьевской драме Гардер сыграл целую галерею героев-неврастеников: Раскольников, Чацкий, Дон Жуан. Пожалуй, Трамплейн – его первая комедийная роль в спектакле вечернего репертуара. Оказывается, неврастеник может быть не только трагичен, но и комичен. Это



«Шум за сценой». Фото Никиты Купцова

становится особенно очевидным во втором акте, где пластических этюдов больше, чем диалогов. Персонаж Гардера молниеносно оценивает ситуации, гримасы на его лице меняются беспрерывно. Приревновав к Фредерику Феллоузу свою возлюбленную, Трамплейн-Гардер готов на части разорвать мнимого соперника. Когда в его руках оказывается топор, который герои бестолково передают друг другу, лицо оскорбленного любовника, прежде почти перекошенное от злобы, на секунду вдруг озаряется радостью и счастьем.

Второй акт перекликается с немymi кинокомедиями начала двадцатого столетия. Спившийся пожилой актер Селздон, которого играет **Александр Огнев**, иногда напоминает Маленького Бродягу (только очень постаревшего и изрядно потрепанного жизнью).

Помрежа Поппи сыграла **Татьяна Федоренко**. В ее исполнении это шустрая девочка с косичками, которая успевает справиться сразу с тысячей дел: и актеров мирить, и за спектаклем следить, и бутылку от Селздона прятать, и качать ветку, которой в вымышленном спектакле обозначено дерево за окном. Влюбленная в режиссера Ллойда Далоса, она смотрит на него восхищенно и замороженно, как кошка на бутылек валерьянки, чуть поводя головой влево и вправо. В роли актрисы Дотти Отли **Светлана Попова**. У Фрейна сказано, что в вымышленном спектакле Дотти играет «женщину строгих нравов». Однако в исполнении Поповой Дотти и в жизни, и на сцене скорее уж «разбитная тетка». Она доста-

точно легкомысленно относится и к репетиционному процессу, и к своим ошибкам во время спектакля. Заразительно смеется над кутерьмой, которая происходит вокруг. Кажется, смутить ее не может ничто и ничто. В конце третьего акта, когда вымышленный спектакль окончательно разваливается, Дотти не пытается спасти ситуацию, а напротив, только усугубляет положение. Впрочем, Дотти-Попова делает это не из мести (коллеги успели изрядно насолить ей), а по принципу: гори оно все синим пламенем...

Олег Липовецкий не скатился в «аншлаговщину», в пошлость. Актеры не комикуют. Как ни странно это прозвучит применительно к комедии, Липовецкий поставил очень культурный спектакль.

«Весь мир – театр...». Глядя на сцену, задумываешься над природой человека: какими мы хотим себя видеть, какими нас видят окружающие, какие мы есть на самом деле...

**В**о время репетиций «Шума за сценой» стало известно о присвоении актрисе Прокопьевского драмтеатра **Светлане ПОПОВОЙ** звания заслуженной артистки РФ. Буквально час спустя после того, как ей об этом сообщили, Попова уже снова была в гриме – готовилась выйти на сцену в «**Преступлении и наказании**». Поздравления коллег принимала достаточно сдержанно, думала о предстоящем спектакле.

– Звание – не всегда определение таланта. От звания лучше не играешь: корону на голову надели, а заслужил ли ты это? – объяснила Светлана Викторовна.

Почему-то захотелось задать актрисе банальный, в общем-то, вопрос: довольна ли она своей судьбой? Не жалеет ли, что не связала жизнь с театром какого-нибудь крупного города?

– Когда я только начинала работать в Прокопьевске, на гастроли приехал питерский театр со сказкой. Сидим вместе с одной актрисой в зале, смотрим. Прыгает волк под фонограмму, шепеляво разговаривает лиса. Актриса спрашивает: «Попова, ты так можешь?» – «Могу». – «И я могу! Только мы с тобой здесь, а они в Питере...». Я до сих пор эти слова вспоминаю. Мы можем так, и даже лучше. Актрисы, которые отработали в Прокопьевском драматическом много лет, с гордостью говорят: «Это мой театр!». Это многого стоит. Есть хорошее выражение: «Лучше быть кем-то здесь, чем никем где-то там».

«Провинциальная актриса» – так в шутку определяет Светлана Викторовна свое амплуа. Ее назначали как на роли лирические, так и острохарактерные. От гротеска до лирики – огромный диапазон.

В Прокопьевск будущая актриса приехала в конце 80-х по комсомольской путевке. Выпускница факультета режиссуры любительского театра Пермского культпросветучилища прибыла, как шутит сама Светлана Викторовна, «поднимать культуру Сибири». Курировала художественную самодельность в одном из ДК, а мечтала о сцене. Пробовала поступить в труппу драмтеатра, но не взяли. Здание закрывалось на ремонт, и новые актеры не требовались.

Сложилась уникальная ситуация: актерам приходилось играть во Дворцах культуры, но при этом в городе параллельно существовали сразу два театральные коллектива: труппа Прокопьевского драматического и студия «Крутые пласты», которой руководил профессиональный режиссер Борис Белкин. Пожалуй, спектакли Белкина больше совпадали со временем, нежели постановки Прокопьевской драмы того периода. Светлану Попову приняли в студию. Костяк составляли профессиональные актеры, начинающей актрисе, которая параллельно училась в Кемеровском институте культуры, крупных ролей еще не доверяли. Но именно в студии она многое поняла о профессии, которой решила посвятить себя. Студия просуществовала недолго. Попова перешла работать в Прокопьевский драмтеатр. Одна из первых ролей, которую довелось сыграть в драмтеатре будущей заслуженной артистке, – **Дерево** в спектакле «**Сестрица Аленушка и братец Иванушка**». Этот персонаж танцевал, но, как дереву и положено, безмолвствовал. Некоторое время спустя актриса играла в названном спектакле уже главную роль.

– Если актрисе не дают играть или предлагают только маленькие роли – уровень актерского мастерства не поднимется. Она должна играть полноценные роли, в которых может раскрыться, создать образ, – считает Попова.

В этом плане Светлане Викторовне повезло. С самого начала работы в драмтеатре такие



**Репетиция спектакля «Шум за сценой». Режиссер О. Липовецкий и С. Попова. Фото Андрея Новосава**

роли у нее были. Новый виток в творчестве наступил с приходом в театр режиссера Николая Елесина. Своей первой знаковой ролью Попова считает **Абби** из «**Любови под вязами**» О'Нила:

– Здесь появились нотки драматические. Были задействованы все рычаги души и тела. Я по-настоящему полюбила то, чем занимаюсь.

Роли Поповой отмечены дипломами. В частности, «Лучшая актерская работа первого плана» конкурса «Кузбасс театральный» за роль **Изабеллы** в спектакле «**Мера за меру**» (2001); она лауреат премии «За творческие достижения» за роль **Фальвии** в спектакле «**Чужая**» Пиранделло (2004); лауреат театральной премии «Триумф» за роль **Валентины** в спектакле «**Валентинов день**» Ивана Вырыпаева (2007).

В спектакле «**Дон Жуан, или Любовь к геометрии**», который недавно поставил в Прокопьевской драме Антон Безъязыков, Светлана Попова играет **Донну Эльвиру** – женщину независимую и острую на язык. (Именно Эльвира первой поспособствовала созданию скандальной славы Жуана.) В «**Женитьбе**» режиссер из Нижнего Тагила Владимир Вейде назначил Попову на роль **Свахы**.

– Мне ближе что-то лирическое. Это в моем характере, в манерах. Считаю, что девушки мне удаются, а «тетки» нет, – смеется Светлана Викторовна.

– Характерные роли – всегда на сопротивление. Казалось, что Сваха – никак не я. К тому же сложно сыграть лучше, чем в известном фильме... За сжатый репетиционный период не успела полюбить этот спектакль. Но когда мы уже разыгрались, почувствовали свободу – играли с удовольствием.

Я отважился еще на один избыточный вопрос: что для актрисы означает театр?

– Театр – это мечта. Многие с детства мечтают о сцене. У кого-то сбывается, у кого-то нет. Театр для меня – воплощение красоты, внутреннего понимания. Он создает определенное настроение. Будь я даже не актрисой, а зрительницей, шла бы на спектакли не для того, чтобы просто отдохнуть. Я всегда ходила в театр за другим...

*Андрей Новосав  
Прокопьевск*

# РЫБИНСК

Еще недавно в **Ярославе**, на старейшей сцене России, царила многокрасочность очередного, давно уже ставшего международным **Волковского фестиваля** с его традиционным многообразием жанров, стилей и сценических форм. А в рамках самого фестиваля – шумная и «многолюдная» премьера волковцев, хозяев фестиваля – **«Горе от ума» А.С.Грибоедова**. Признаюсь, рука, было, дернулась написать: современное феерическое шоу по мотивам знаменитой пьесы Грибоедова. И это, вероятно, было бы ближе к реальности. Об этом явлении в Ярославле сначала много говорили и много писали. Правда, разговоры почему-то очень быстро закончились, а всколыхнувшиеся театральные страсти улеглись. Как будто бы ничего и не произошло. Но ведь произошло же! Так почему же ажиотаж так быстро спал? Может быть, память об этом спектакле заслонили другие, более серьезные, более вдумчивые работы, представленные на фестивале? Быть может.... А может быть, потому, что эта яркая и грандиозная по вложенным в нее ресурсам работа по природе своей вовсе и не была направлена на то, чтобы беречь душу или вызывать постфактум серьезные «экзистенциальные» раздумья? В конце концов, направленность искусства может быть разнообразной. Именно поэтому захотелось поговорить о другой премьере нынешнего сезона, состоявшейся в **Ярославской области**,

безусловно, не столь громкой и заметной, но, не побоимся сказать, очень значительной в смысле духовного воздействия на зрителя. А не это ли всегда было самой сильной стороной русского театра?

Речь идет о новом спектакле **Рыбинского драматического театра «Стекло-ный зверинец»** по пьесе великого американского драматурга прошлого века **Теннесси Уильямса**. «Стекло-ный зверинец» – это история о семье, о доме, а точнее – щемлящая драма их крушения, трагическая история одиночества. И о том, сколь необходимо в условиях раскола человеческих связей круг близких людей, на которых можно положиться. Нередко, когда в окружающем мире не найти любви и понимания, уход в мир мечты и фантазии становится единственным выходом. Так и герои Т.Уильямса живут в своих выдуманных мирах: Том, работающий на обувной фабрике, пишет стихи и мечтает стать путешественником, его сестра Лаура чувствует себя комфортно только в игрушечном мире стеклянных зверушек, их мать Аманда живет в воспоминаниях и мечтах о счастье для своих детей. В этом замкнутом круге, где мир иллюзий заменяет настоящую жизнь, все они безмерно одиноки. Можно ли быть услышанными друг другом, как сделать близких людей счастливыми? На эти и другие вопросы пытаются ответить герои спектакля, кото-



рый поставил режиссер **Денис Кожевников**. Ярославцам этот режиссер знаком по запомнившейся постановке «Поминальной молитвы» Г.Горина на волковской сцене, сохраняющейся в репертуаре театра и сегодня. Время действия «Стеклянного зверинца» вроде бы конкретно: 1930-е годы, когда в Испании уже полыхала Герника, одна из первых жертв фашизма. Правда, у автора оно обозначено странно, по-иному: «Теперь и Тогда». Что это значит? И лишь после просмотра спектакля понимаешь: здесь на самом деле нет двух времен. Да, с одной стороны, семья Уингфилдов живет «тогда» – в тридцатых годах, но, с другой стороны, живет, как живут «теперь» не только в Америке, а и во всем мире очень многие семьи. В тогдашних страданиях и горестях членов этой семьи узнаются теперешние страдания и горести множества других уингфилдов по всему миру. Так становится глубоко оправданным данное автором определение времени действия его пьесы. У него есть на это право большого художника. Он владеет такой силой и мастерством художественного обобщения, что под его пером частное и не такое уж, казалось бы, значительное явление наполняется большим, поистине общечеловеческим социально-философским смыслом. Оно становится достоверным свидетельством безысходности во многом и сегодняшнего тягостного бытия одинокого человека, который живет в мире, по-прежнему охваченном, как замечает автор, «медленным пламенем негасимого человеческого отчаяния».

Этот авторский посыл прекрасно понимают и точно реализуют как режиссер, так и актеры. Чаша этого испепеляющего отчаяния, прежде всего, до конца испита матерью – Аmandой Уингфилд. Эта маленькая женщина обладает огромным жизнелюбием, но не умеет жить и отчаянно цепляется за прошлое и далекое. Она отнюдь не параноик, но ее жизнь – сплошная паранойя. В Аманде много привлекательного и много смешного, ее можно любить и жалеть. Ей, несомненно, свойственно долготерпение, она даже способна на своего рода героизм, и хотя по недомыслию иногда бывает жестока, в душе ее живет нежность. Горе и боль ее материнского сердца удивительно остро прочувствованы **Светланой Колотиловой**. Актриса тщательно лепит ртутный характер Аманды, не довольствуется готовым типажом или наработанными стереотипами. Работает она удивительно свежо и психологически убедительно. В ее сценическом портрете каждый штрих достигает предельной выразительности. Актриса убеждает зрителя в правде чувств, мыслей, поступков, желаний Аманды, и когда она предается sentimentalным, наскучившим ее детям воспоминаниям об увлечениях своей юности, и когда узнает, что рухнули ее надежды дать дочери законченное образование, и когда с нарочитой кокетливой беспечностью принимает дома молодого человека, которого уже видит женихом своей Лауры, и когда она, глубоко оскорбленная, не может простить сыну нанесенной им обиды. Это глубоко человеческий образ

большой драматической силы, достигающий порой подлинного трагизма. Роль Аманды Уингфилд в исполнении С.Колотиловой – поистине душа и камертон всего спектакля. Достойными партнерами признанного мастера рыбинской сцены выступают молодые артисты **Алексей Батраков** в роли Тома и **Дарья Кошелева** в роли Лауры. Роль у Алексея Батракова нелегкая. Он и рассказчик, и в то же время главное действующее лицо. Уже во вступлении Том говорит, обращаясь к нам: «Эта пьеса – мои воспоминания. Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете – драма воспоминаний». Не такая уж она сентиментальная, эта пьеса, а неправдоподобной признать ее просто невозможно. Она правдоподобна до жестокости. Кажется, актер пока еще в поиске: образ Тома требует большей выразительности, энергетичности, психологического «заглубления». О неопровержимой правдоподобности горькой, сломанной судьбы этого американского юноши – поэта, романтика и мечтателя в душе, зарабатывающего жалкие гроши в ненавистном ему магазине, молодой артист должен говорить более горячо, страстно, с душевной болью, искренней убежденностью, но без пафоса. И тогда будет актерски вполне оправдан «психодраматический» монолог Тома: «Да, у меня в карманах спрятаны трюки. И разные штучки в рукаве. Но я не цирковой фокусник. Он дает вам иллюзию, выглядящую как правда. Я же даю правду, скрытую под приятным покровом иллюзии».

Том Уингфилд – это человек, в самом начале жизни оказавшийся в западне, в тесной клетке зверинца. Не того, игрушечного, стеклянного зверинца, который собирает Лаура, – его ничего не стоит разбить, выбросить за окно. А как вырваться из ненавистного зверинца бездушного мира и бездушных людей? Надо бежать, бежать из этой западни. Но куда? Чтобы из этой западни попасть в западню другую? Где он, этот лучший из миров? И есть ли он вообще?

Вероятно, такие же вопросы в свое время мучительно задавал себе отец Тома, которого постоянно вспоминает Аманда и который «зримо» присутствует в спектакле в виде... портрета. Да, он там – на большой фотографии над каминной полкой. Это отец Тома и Лауры, который давно ушел из семьи. Он был телефонистом и влюблялся... в расстояния. Бросил работу в телефонной компании и удрал из города. «В последний раз, – говорит Том, – мы получили от него весточку из Масатлана, мексиканского порта на Тихом океане. Он прислал цветную открытку без обратного адреса, и на ней два слова: «Привет... Пока!» Я думаю, остальное вы поймете сами». Вот по этому же, весьма сомнительному пути, вслед за отцом пойдет и Том: от одного одиночества – к другому.

В роли Лауры убедительно проявилась яркая одаренность молодой актрисы **Дарьи Кошелевой**, которой, несомненно, по силам серьезные сценические задачи. Автор говорит о хрупкой, неземной красоте Лауры, о том, что она словно

кусочек стекла, которого коснулся луч света, и он заиграл мимолетным призрачным блеском. Она в детстве перенесла тяжелую болезнь: одна нога у нее чуть короче другой и требует специальной обуви. Отсюда – ее комплексы, ее растущая обособленность, так что, в конце концов, она сама становится похожей на стеклянную фигурку из своей коллекции. Ценно, что режиссерский рисунок роли, предложенный актрисе и схваченный ею, не сводит ее личную драму к физической и духовной неполноценности. Такая характеристика вывела бы этот образ за грань эстетического, художественного и привнесла бы отпечаток натурализма. Избранная режиссерская характеристика роли, по нашему мнению, точно совпадает с авторской. «На сцене этот недостаток, – специально подчеркивал драматург, – должен быть едва заметен». Истинная трагедия Лауры и источник ее неизбывного одиночества не в ее болезни, а в том, что общество, другие люди не дают ей никаких шансов для обретения жизненного смысла. Что говорить, если даже самый близкий и вроде бы искренне любящий ее человек – брат – покидает ее.

И четвертый персонаж пьесы, Джим О'Коннор, приятель Тома, милый, но, в общем-то, вполне заурядный молодой человек, который появляется в последних сценах, – не более чем «гость». Это, пожалуй, самый реалистический характер в пьесе – пришелец из реального мира, от которого Уингфилды попытались отгородиться своими мечтами. **Леонид Пан-**

**тин** создает определенный и точный образ главной функции этого персонажа – функции «гостя», искреннего и доброго парня, но абсолютно не готового понять проблемы семьи. Его кредо до боли знакомо: оно – сердцевина того, что мы часто называем «американским образом жизни»: «It's your problem» («Это – твоя проблема»). Жаль, что в последнее время этот «образ жизни» все больше становится не чисто национальным, а интернациональным.

Нельзя не сказать здесь и о том, как верны драматургу художник спектакля **Евгений Болдырев** и авторы видеооформления и фотодизайна – **Антон Неробов** и **Татьяна Петрушова**. Имеется в виду экран, на который проецируются изображения и надписи. Цель его использования очевидна: подчеркнуть значение того или иного эпизода. В каждой сцене есть момент или моменты, которые наиболее важны в композиционном отношении. Надпись или изображение на экране усиливает данный в тексте намек, помогает доступно, легко донести нужную мысль, заключенную в репликах. Помимо композиционной функции, важно и эмоционально-образное воздействие экрана. Он действительно обогащает и усиливает художественную выразительность и емкость спектакля.

Другое средство, которое удачно использовано в спектакле, – это музыка. Автор музыкального оформления, все тот же **Алексей Батраков**, использовал разные по стилю и настроению, во многом «узнаваемые» американские мелодии разных лет (снова – «теперь и там»!).

Все они так интересно и искусно аранжированы в единое целое, что хотя зачастую и выражают видимую легкость жизни, но в целом в музыкальном фоне доминирует нота неизбывной, невыразимой печали. И печаль эта усиливается по ходу спектакля, концентрируясь в щемящем музыкальном контрапункте в финале.

«Стеклянный зверинец» – очень печальная драма. Это не развлекательное шоу и не странство для бездумного вре-

мяпровождения. Это художественное воплощение нашей жизни, в предельных, тупиковых для человека ее состояниях. И тут возникает важный вопрос: а с чем покидают театр зрители? Дает ли спектакль хоть какую-нибудь надежду, хоть маленький луч света? Да, дает! Правда, луч света – очень тоненький. Это надежда на то, что человек и человечество все же смогут обрести внутри себя силы самоспасения. В конце концов, это мы нас учит многострадальный

опыт истории. Людям важно сначала определить, что такое темнота и какой свет они хотят увидеть в этой темноте. А свет и спасение – только в одном: в чувстве и понимании необходимости «семьи», нашей общей «семьи людей». Это «витальное» чувство, несмотря ни на что, живет внутри нас, всегда остается с нами. Главное, научиться его из себя извлекать.

*Валерий Томашов  
Ярославль*

## САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

**М**ариинская опера – это практически всегда великолепный оркестр, очень хороший хор, россыпь молодых голосов, сильные солисты среднего поколения, востребованные на Западе. У тех зрелых «первачей», кто больше времени проводит в Петербурге, слушаются проблемы с вокалом, и бывает так, что крепкие партии достойно Мариинского озвучить некому.

Непредсказуемостью своей художественной программы **Мариинский театр** давно уже никого не удивляет. Иногда кажется даже, что ее, программы, и вовсе нет. Однако, если присмотреться, некоторые тенденции проступают.

Концертно-театральный зал Мариинский-3 дал толчок развитию сюжета – западные оперы на русском языке. Это важно для привлечения молодой публики, которой небезынтересно, о чем поют. Открытая концертная площадка без кулис и шанкетов стимулирует вооб-

ражение режиссеров в направлении студиозности и эксперимента. Иногда резкого, эпатазирующего своей насмешкой над всем и вся (**«Севильский цирюльник»** в постановке **Алексея Степанюка**), иногда стильно-изысканного, но не менее открытого яркой театральности (**«Свадьба Фигаро»**, режиссер **Александр Петров**). Здесь же, в Мариинском-3, выступает и балет с камерными спектаклями экспериментального направления.

В концертно-театральном зале и на основной сцене **Валерий Гергиев** активно представляет новые оперные произведения. Относительно недавними событиями стали **«Братья Карамазовы» Александра Смелкова** в постановке молодого **Василия Бархатова** и очень интересный спектакль **Степанюка «Очарованный странник»** по опере **Родиона Щедрина. «Гоголиада»** – вечер из трех одноактных опер на гоголевские сюжеты познакомил с молодыми петербургскими и мо-

сковскими композиторами, с плеядой новых режиссеров и исполнителей. Гергиев и нынче планирует смелые премьеры современных отечественных композиторов, в том числе **«Мистерию апостола Павла» Николая Каретникова**.

А пока что на большой сцене в этом сезоне представлены два музыкально-театральных опуса, появление которых не вызвало особого энтузиазма у публики. **«Женщина без тени» Рихарда Штрауса** с ее чарующей музыкой и сложным притчевым сюжетом предстала перед зрителем не очень вразумительным действием. К тому же и некрасивым, хотя и со щедрым привлечением световидеоэффектов. Да и особых вокальных прорывов здесь не случилось. А недавно в репертуаре появились **«Троянцы»**, «техношок» под музыку **Гектора Берлиоза**.

Это действительно шокирует. Однако только лишь скептическая ухмылка по поводу такого грандиозного проекта была бы

несправедливостью. Хотя слушать и визуально воспринимать пятичасовую с лишним махину трудно, хотя многое раздражает, что-то не по делу отвлекает, что-то попросту вызывает смех – самый страшный симптом неудачи в серьезной опере, – уходя со спектакля, все-таки понимаешь, что присутствовал при событии.

В чем же, как нынче выражаются, фишка?

Говорить, что сам факт постановки этой редко идущей оперы уже событие – для Мариинки комплимент сомнительный. Что оркестр Гергиева великолепен своей мощью и гибкостью, что он отвечает всем требованиям партитуры Берлиоза – для спектакля-события тоже мало. Попробуем разобраться в остальном.

Оперный колосс «Троянцы» по драматургии далек от совершенства. По сути, это доволь-

но искусственное соединение двух произведений, где и герои разные. Напряженная, почти экспрессионистская музыка I части под названием «Взятие Трои» посвящена мрачным пророчествам Кассандры, трагическим событиям падения легендарного города и массовому самоубийству женщин во главе с самой Кассандрой. Эней, главный мужской персонаж II части, здесь лицо второстепенное, его сцена с тенью убиенного Гектора оказывается лишь зацепкой для развития сюжета в следующей части «Троянцы в Карфагене».

А здесь вообще другая история. Она о том, как в поисках призрачной Италии Эней попадает в гармоничное государство Карфаген и рушит его благоденствие любовной связью с царицей Дидоной. Волей Энея руководит рок, предназначение, а Дидоной – самое лич-

ное и самозабвенное – чувство любви. Второй части принадлежит лучшая музыка, но ее так много, что с лихвой хватило бы на отдельную лирико-драматическую оперу, и всего было бы достаточно: и поэтических красот, и событий, и трагизма. Персель, собственно, в свое время такую оперу и написал. Но безудержный Берлиоз пожелал иначе, его гигантоманию приходится расхлебывать постановщикам и зрителям.

Создать единое захватывающее сценическое полотно на таком материале – задача почти неразрешимая. Даже «Троянцы» в нью-йоркском МЭТ Франчески Замбелло и Джеймса Ливайна, при блистательном составе певцов, не могли похвастаться цельностью. Несмотря на скромность вокального исполнения, действие ораториального плана, поставленное в 2000 году режиссером Виктором Кра-





мером и дирижером Сергеем Стадлером в Театре ленинградской консерватории, было одним их лучших решений, которые привелось видеть.

Нынче в Петербурге идет спектакль – копродукция Мариинского с компанией **«Ла фура дельс Баус» (Валенсия)** и **Польской национальной оперой**. Здесь постановочная бригада пошла по пути подавления зрителя мощными театральными технологиями. Грандиозность впечатляет. Выполнена сценография качественно. Троянский конь – космическое чудовище, мощная грудь которого покрыта светящимися ноутбуками, – несет тяжелый энергетический заряд угрозы и загадочности. Его зловещая деформация по ходу движения музыкального потока первой части будоражит нервы.

Троянцы доверчиво, как дети, разбирают сверкающие ноут-

буки – так в Троию попадает зло, которое постановщики ассоциируют с компьютерным вирусом Троян. Далее Эней с компанией приносят это зло в Карфаген, что приводит к гибели Дидоны и ее царства.

Происходит все это невесть когда, но, судя по видеопроекции космического корабля, на котором Эней бороздит галактику, во времена как древние, так и нынешние. В течение спектакля по сцене, кроме законных троянцев, правда, в хоккейно-космических одеяниях, спокойно бродит технический люд: что-то налаживает, что-то отключает-подключает и т. д. В первой части оперы на этом фоне разворачиваются поистине трагические события – необъятных размеров **Лариса Гоголевская** (или менее необъятных **Млада Худолей**) с большой голосовой натугой изображают невинную деву Кассандру, про-

рочествующую беду. (Впрочем, что пророчествовать, неприятность налицо: в Мариинском театре нет певицы, способной достойно «отovarить» эту партию.)

Совмещение основного действия с доступной для зрительского глаза работой технических служб уже вошло в театральную моду. В зальцбургском, например, спектакле «Под жарким солнцем любви» (фестиваль 2009 года, опера Луиджи Нонно в постановке Кати Митчел) сцены в глубине планшета открыты и подробно, в разных ракурсах, снимались операторами на видеокамеры и демонстрировались тут же на большом экране. Примеров использования подобного открытого приема в музыкальном театре сегодня немало. Но все дело в том, с какой степенью ловкости и профессионализма это происходит. В Мариинском ра-

бочие сцены, действия которых включены в драматургию спектакля, совершают манипуляции коряво, поперек музыки; постоянно что-то недотягивается, срывается, опускается и поднимается не вовремя. Это разрушает, прежде всего, звуковое восприятие, и даже пламенно-му маэстро Гергиеву не удается сконцентрировать внимание зала на великолепном звучании оркестра, когда на сцене гигантские надувные трубки зацепляются за деталь конструкции и не желают опускаться. Можно вообразить, что при идеальном функционировании сценографических составных картина бытия в космическом Карфагене (или, как позиционируют постановщики, около адронного коллайдера), может вполне гармонично сочетаться с бесконечно фантазийной музыкой Берлиоза. Но питерскому зрителю дано это только представлять – наша сценическая техника, увы, не способна переварить подобное. Впрочем, если бы постановщики в прессе не намекнули на вирус Троян и особенно адронный коллайдер, было бы довольно трудно догадаться о смысле далеко идущих фантазий режиссера **Карлуша Падриссы**.

И дело не только в недостаточной технической оснащенности нашей сцены. В самом образительном решении далеко не все оказывается на уровне значительных смыслов, а есть и просто ляпы. Когда на все это современное космическое сверкание накладывается проекция неуклюжей черной птицы, смешно клюющей нечто зловещее, становится как-то неловко...

Утопически гармоничный мир царицы Дидоны тоже не очень-то гармоничен из-за всех перечисленных огрехов. Но все же это более отрадная часть представления. Тем более что на первом спектакле состав певцов во второй части был превосходен: Дидона – **Екатерина Семенчук**, Эней – **Сергей Семишкур**, придворный поэт – **Станислав Леонтьев** и примкнувший к ним в первой части Хорреб – **Алексей Марков**. А Гергиев со своим оркестром щедро дарил продвинутым меломанам изумительные музыкальные красоты.

Нужно отдать справедливость постановщику – ему удалось свести концы с концами в логике всего действия. Троянский вирус в виде пылающих огнем ноутбук, сложенных в большой костер, эффектно сжег несчастную покинутую Дидону, и Семенчук заставила-таки трепетать жалостью сердца утомленных пятчасовым представлением немногочисленных зрителей, оставшихся к финалу.

Насытить громадное музыкальное полотно Берлиоза непрерывным действием, адекватным звучанию партитуры, – задача высшей сложности. В новом спектакле эта задача решалась, но лишь частично. Главной и явной целью постановщиков осталось создание эффектного видеоряда – шокирующего, устрашающего, впечатляющего. Важно, что в странстве спектакля этот грандиозный видеоряд нередко оказывается созвучным настроениям и состояниям, отраженным в партитуре, здесь главный положительный итог постановки. И все-таки это прежде все-

го шоу, в котором театральная сценография пытается поспорить или хотя бы не очень отстать от современного кино для среднестатистического зрителя. Опера пытается приблизиться к демократическому зрителю разными путями, в том числе, и таким.

Ну а что же актеры? Они спокойно существуют на сцене в неопределенной эстетике, какую бог на душу положит. Соотнести актерское состояние, пластику, отношение к роли с обстановкой, в которой персонажи живут на сцене,строить их в особую атмосферу, продиктованную музыкальной интонацией и визуальным решением спектакля – режиссеру явно недосуг. Может быть, в Валенсии и Польше по-другому воспитаны актеры и все сами понимают? Не знаю, не видела. Но вряд ли. Скорее всего, в данном режиссерском опусе актеры интересуют постановщика в последнюю очередь. Поют – и ладно. Главное, позпатажней их наряжать и подвесить на тросах.

Дело не в том, что опера Берлиоза актуализирована. Дело в том, что интересует режиссера: сложный внутренний мир человека и его конфликт с окружающим миром или демонстрация стремительного развития технических возможностей театра, завязавшего бурный роман с видеотехнологиями. Дитя, рожденное от этой связи, может получиться полубогом. А может оказаться и ущербным. Все зависит от соотношения генов, которым распоряжается режиссура.

*Нора Потапова  
Санкт-Петербург  
Фото Натальи Разиной*

# ЯКУТСК

**С**вой премьерный спектакль «**Это я, Эдит Пиаф**» по пьесе **Нины Мазур Государственный театр юного зрителя Республики Саха (Якутия)** вместо традиционного обозначения жанра снабдил подзаголовком «Гимн любви – спектакль-откровение». И этим зазывным слогом, пожалуй, не обманул зрителя. С двумя маленькими уточнениями: эпиталама была пропета любви не слишком-то счастливой, а откровение стало исповедью актрисы и женщины. Известный театральный критик и драматург **Нина Мазур** давно живет в Германии, но не теряет связи с российскими театрами, даже такими далекими, как Якутский ТЮЗ. Во время прошлогоднего визита в Якутск по приглашению художественного руководителя театра **Алексея Павлова** она подарила коллективу сборник своих монопьес, одна из которых и стала толчком для сценического эксперимента.

Авторский текст, построенный как автобиографический монолог знаменитой французской певицы – откровенный и проникновенный рассказ о собственной жизни, который обрывает смерть, режиссер-постановщик **Александр Титигиров** попытался максимально насытить средствами пантомимы, а их выразительность именно в бессловесности. Решение довольно смелое, поскольку требует от исполнительницы главной роли филигранной пластики и богатой мимики, чтобы слово и жест дополняли друг дру-

га, а не вступали в противоречие. На мой взгляд, задуманное удалось ровно наполовину, однако если сложить обе версии – русскую и якутскую, получатся искомые сто процентов.

Спектакль играется попеременно то на русском, то на якутском языке, соответственно и актриса на роль Эдит Пиаф две – **Изабелла Егорова** и **Айталина Ильина**, обе молодые, с яркой индивидуальностью и хорошими внешними данными. Для роли французского «воробышка» они, пожалуй, даже слишком эффектны. В одних и тех же заданных режиссером рамках у каждой свой образ певицы – Пиаф **И.Егоровой** ближе к легенде, созданной слухами и СМИ, у **А.Ильиной** она более человеческая, такая, какой, вероятно, и была в жизни. Отсюда и результат – первая особенно хороша в трагических сценах, вторая лучше смотрится в лирических. В игре **И.Егоровой** пластика довлеет над текстом, который часто тонет в излишнем надрые, жесты и мимика **А.Ильиной** мягче, скупее, и монолог звучит более проникновенно.

На самом деле обе актрисы заняты в каждом спектакле, только одна из них – бессловесная и бесстрастная тень в белом свадебном платье – появляется перед финалом, словно запоздавший ангел-хранитель или светлый идеал, которым Эдит Пиаф никогда не была. Задумка хорошая, но не до конца реализованная, поскольку кроме цветового контраста (для исполнительницы главной роли худож-

ник **Прасковья Павлова** выбрала черное платье с кровавым подбоем и широкими распахивающимися рукавами) должно быть какое-то драматургическое противопоставление, а оно-то в виду кратковременности и невнятности пребывания «белой Пиаф» на сцене как раз и отсутствует.

Возможно, потому что это живое отражение теряется среди многочисленных зеркальных отражений. Зеркала – основной элемент сценографического решения спектакля: трюмо в примерной, зеркальные стекла витрин и волшебное зеркало времени, отражающее образы прошлого, ушедшие навсегда. Трюк со скрипкой – настоящий цирковой иллюзион.

Кроме зеркал в спектакле есть и другие спецэффекты: роскошный рождественский снег, падающий на героиню, только что потерявшую ребенка, настоящий проливной дождь, от которого ее защищает зонтом любимый мужчина, – все это очень красиво и здорово, нравится зрителям, но мало что прибавляет к драматургии. Простой шерстяной платок – символ бедности и сиротства, превращающийся в ребенка, чья душа отлетает в хмурые и стильные небеса, работает куда сильнее. А дождик и зонтики – это не Пиаф, а Мишель Легран. Символы в спектакле разбросаны тут и там, не слишком сложные, они легко читаются зрителем. Рассказ о детстве сопровождается появлением классической театральной маски, которая становится одновременно



и собеседником, и умершим отцом. Скомканная афиша с именем будущей звезды шансона – птенец, расправляющий крылья перед большим полетом. Горящие свечи в бронзовом канделябре, ненадолго согревшие руки и души певицы и боксера, – свет большой любви, гаснущий с гибелью Марселя. Тяжелый багровый занавес – символ славы и роскоши – оборачивается своей изнанкой, душит и давит певицу, погружающуюся в пучину безумия от морфия и алкоголя. Все это вместе в сочетании с удачным световым оформлением составляет сцениграфическую палитру спектакля.

Есть претензии к его музыкальному оформлению, вернее, не к самой музыке – песни Эдит Пиаф хорошо дополняют скрипка

и фортепьяно, а к качеству фонограммы и, особенно, к чрезмерной громкости звука. Излишний звуковой форсаж сказался и на манере игры И.Егоровой – предельный градус страдания отличал все драматические моменты. Согласитесь, что смерть ребенка, гибель любимого и убийство продюсера Луи Лепле, пусть даже очень близкого друга, – все-таки несчастья, разные по силе переживания, но сыграны они были на одной запредельной ноте. Некоторые вещи можно было просто рассказывать, от этого исповедь не теряет своей действенной искренности.

Удачной находкой можно считать размещение зрителей за столиками, как в уличном парижском кафе. На каждом стоит свеча и лежит программка в

форме грампластинки с портретом Эдит Пиаф, что еще до начала спектакля создает атмосферу доверительной близости.

«Эдит Пиаф» для Якутского ТЮЗа – первый моноспектакль. Эксперимент можно считать удачным, и если театр намерен и дальше работать в этом направлении, то в том же сборнике Нины Мазур есть еще одна интересная пьеса – «Леди Капулетти». Это тоже женская история и тоже исповедь, которая может стать удачным дополнением к «Пиаф», и тогда получится полноценный двухактный спектакль, объединенный одной темой.

*Александр Ксанф*

*Якутск*

*Фото Надежды Филипповой*

**ЮБИЛЕЙ**

**С**вой **50-летний** юбилей и **20-летие** творческой деятельности режиссер **Новомосковского драматического театра им В.М.Качалина Татьяна Орловская** отметила, поставив трагикомедию Петра Гладиллина «Вышел ангел из тумана».

Татьяна Васильевна работает в театре с 1989 года, в 1987-м окончила Московский государственный институт культуры, драматург, член СТД РФ. Осуществила постановки по своим пьесам «Девочка по фамилии длинный чулок», «Три щелчка», «Сушая безделица», «Три желания» (лауреат областного театрального конкурса «Триумф» за цикл детских спектаклей), «Колдовская история», «Нам не страшен серый волк». Всего поставила более четырех десятков спектаклей, в том числе и в театрах Кирова и Воркуты. Среди постановок «Пришелец» С.Мрожека, «О, мой достойный враг!» В.Трофимовой, «Мамуля» С. Белова, «Снегурушка» М.Бартенева, «Ключки по заулочкам» Г.Остера. Автор и режиссер многих театральных капустников. Пишет стихи, прозу, эссе.

Татьяна Васильевна деятельный и творческий человек, она любит и ценит свою профессию, предана театру. В 2008 г. была награждена нагрудным знаком министерства культуры и массовых коммуникаций «За высокие достижения».

Коллектив театра желает Татьяне Васильевне от всей души любви, творческих успехов, взаимопонимания, постоянного поиска, чтобы она оставалась такой же цветущей, веселой, милосердной, какой и должна быть женщина.



*Наталья Жданова  
Новомосковск*

# КРУГ, В КОТОРЫЙ ВСЕГДА МОЖНО ВОЙТИ



Открытие фестиваля. Президент Республики Адыгея А.К.Тхакушинов

**М**ежрегиональный фестиваль адыго-абхазских театров «Наш кавказский меловой круг» прошел в столице Адыгеи Майкопе.

«Интерес к «Нашему кавказскому меловому кругу», действительно, очень велик, – сказал президент РА **Аслан Тхакушинов**, приветствуя участников и гостей фестиваля. – Всем своим творчеством вы утверждаете принципы межнационального согласия, взаимообогащения культур, служите укреплению понимания и дружбы между народами. Участники фестиваля – подлинными хранителями исторического и культурного наследия народов Кавказа».

«Наш кавказский меловой круг» во второй раз собрал театры в Майкопе. Директор и главный идеолог фестиваля **Мелеахет Зехова** считает, что эмблема фестиваля очень символична – это круг, который всегда можно разомкнуть и войти в него. Организаторы фестиваля искренне рады всем – соседям, друзьям, гостям, участни-

кам. Ведь задачи, которые стоят сегодня перед адыго-абхазскими театрами, можно решить только сообща. Сохранение и развитие национальной культуры – это непрерывный процесс, требующий всеобщих усилий. Для развития театральной культуры необходимо и создание национальной драматургии, и воспитание национальных кадров. Все это должно оживить театральную ситуацию в регионе. Участниками конкурсной программы фестиваля стали национальные театры – **Кабардинский театр им. А.А.Шо-генцукова** из Кабардино-Балкарии, **Черкесский театр им. М.Акова** и **Абазинский драматический театр** из Карачаево-Черкессии, **Абхазский национальный театр им. С.Чанба**, **Национальный театр Республики Адыгея**, **драматическая труппа** из **Г. Кайсери (Турция)** и **театр кукол** из **Адыгеи**. Безусловно, не все спектакли были равноценны, но приезд на фестиваль для всех них был знаменательным событием.

**Театральная труппа «Надежда»** – молодой любительский коллектив из Турции. Для них приезд на фестиваль оказался огромным событием. В Турции, где давно ассимилировались их предки, они изучают адыгейский язык. А в 2007 году решили, что театр – одна из форм сохранения языка, и поставили свой первый спектакль. Они много и активно гастролируют, но участие в фестивале – их первая поездка на историческую родину.

Важной акцией на фестивале стала презентация книги **Светланы Шхалаховой «Страницы истории Адыгейского театра»**. Известный не только в республике, но и за ее пределами театровед сознательно назвала свой фундаментальный труд «страницами истории». Здесь собраны не только голые факты, это увлекательный рассказ о тех, кто создавал театр в Адыгее, кто работает здесь сегодня. Это реконструкция старых спектаклей и рассказ о пути в профессию целых поколений актеров. Для маленькой респуб-



**Театральная группа «Надежда». Турция**



**«Самоубийца». Абхазский государственный драматический театр им. С.Чанба**



**«Медeia». Национальный театр Республики Адыгея**

**ский национальный театр им. С.Чанба**), лауреат российских и европейских фестивалей. Для режиссера Н.Эрдман – продолжатель традиций Гоголя и Достоевского. Героев Н.Эрдмана В.Ковэ помещает в сумасшедший дом, где остановилось время, где на извечные вопросы не обязательно получать ответы. Поэтому в «Самоубийце» Ковэ впервые возникла дилемма «быть или не быть», и вопрос был поставлен остро. Режиссер, отказавшись от бытовой трактовки пьесы, лишил героев коммунального антуража. Подсекальников у него не коммунальный клоп, а человек, которого волнуют экзистенциальные вопросы: как жить? кто виноват? что делать? И на эти вопросы Подсекальников находит очень простой ответ – умереть. В своем самопознании он идет дальше, и вопросы его выходят на следующий уровень: что есть жизнь, что есть смерть? Результативное высказывание, к которому идет герой на протяжении всей пьесы, — квинтэссенция раздумий персонажа о своем положении в мире, о положении человека в абсурдной действительности. «Международное положение... Какие это, в сущности, пустяки по сравнению с положением одного человека», – эта ключевая фраза из монолога Подсекальникова стала лейтмотивом спектакля.

лики выход этой книги – огромное событие, но С.Шалахова мечтает создать трилогию о черкесских театрах.

Но театральные фестивали – это прежде всего спектакли.

Среди лидеров – спектакль «**Самоубийца**» **Н.Эрдмана** (режиссер **Валерий Ковэ**, **Абхаз-**



Событием фестиваля стал спектакль «**Медея**», поставленный **Н.Тхакамушевым (Национальный театр Республики Адыгея)**. Последние несколько сезонов Медея – одна из героинь мирового театра, судьба ее волнует многих режиссеров, в их числе Анатолий Васильев и Кама Гинкас. Автор пьесы, показанной на фестивале, – этнический адыг, проживающий в США, историк и драматург **Кадыр Натхо**. В своем сочинении он использовал несколько источников, в том числе и трагедию Еврипида. Здесь стоит заметить, что из разных вариантов мифа о Медее Еврипид выбирает тот, в котором героиня наиболее жестока, но, по свидетельству Аристотеля, Еврипид приблизил своих героев к действительности и изображал людей такими, «каковы они есть». В современной трактовке Еврипид сходится с К.Натхо в том, что объясняет первопричину краха семьи Медеи и Ясона. Но в античной версии судьбы людей подчинены богам – Эрот, по просьбе Афины и Геры, внушил Медее страстную любовь к Ясону, но любовь ее была безответной, и женился Ясон на ней в обмен на ее помощь. По версии театра, Медея расплывается за предательство. Здесь только люди отвечают за судьбу – свою и своего народа. Когда Креонт в финале спектакля изгоняет Медею из Коринфа, они оба понимают, за что. Однако создателям спектакля в Адыгейском театре важнее традиционной истории Медеи предыстория. Кадыр Натхо делает не противоречащий фактам допуск, что Колхида – адыгская земля, в то время распола-

гавшаяся на берегу Черного моря. Медея, соответственно, была дочерью черкесского князя. Страстная волевая натура, бунтарка – такой видит Медею молодая актриса **Асиет Гонежукова**. Ее характер сродни бунтующему морю – дерзок и неукротим. Среди девушек, окружающих Медею, она выделяется всем – умом, красотой. Она первая, она лидер, она – дочь Правителя. Если мир, окружающий ее на родине, живет по родовым нравственным законам, то для Медеи законов нет, она готова нарушать их. Непослушание – пока что форма протеста. Встреча с Ясоном все изменила. Одного беглого взгляда достаточно было бросить Медею на дикаря Ясона, чтобы влюбиться. А чтобы быть рядом с ним, она должна пойти на предательство – семьи, отца, родины, народа. В традиционном конфликте чувства и долга Медея выбирает чувство. Патриотизм – одна из важных тем этого спектакля, но здесь у этой темы мощное мужское начало. Наверное, одна из самых сильных и трагических сцен спектакля – Хасэ, Совет, где решается судьба Правителя. Мудрый, гордый красавец, каким

играет его **Заур Зехов**, переживает самые горькие минуты. Решается его судьба, судьба его рода и его родины. Он готов отвлечься за поступок дочери. Но в момент голосования актер показывает высшую точку напряжения. Режиссер не дает разрядку – зрители не узнают, что решил Совет. Второй, «коринфский», акт более традиционен. Здесь героиня уже повзрослела, вместо девичьей пылкости пришло женское очарование, но опьянение любовью прошло. Судьба уготовила ей страшные испытания. Сцены Медеи с Ясоном и Креонтом решены строго и лаконично. Здесь уже не испытание страстью, которой поддалась Медея, здесь страшное испытание судьбой. Но экзистенциальные проблемы ей не поможет решить никто. Если Креонт-человек может понять Медею, то Креонт-правитель готов только дать ей время, чтобы уйти. А муж своего тяготится ее ласками, его нелюбовь сильнее, чем ее чувство.

В адыгской трагедии нет волшебства – не улететь на колеснице, а уйти на родину предков придется Медее. Что ждет ее там, как встретит ее роди-



**«Семья Наго». Кабардинский драматический театр им. А.Шогенцукова**

на – вопрос остается открытым. Театр не берет на себя миссию его решать.

В спектакле много замечательно тонких актерских работ – это и жена Правителя, мать Медеи – **Мелеачет Зехова**, и Креонт – **Мурат Кукан**, и **Мариет Уджуху**, которой досталась сложная роль Голоса Хора. Хор в спектакле несет большую эмоциональную и смысловую нагрузку. От его имени Мариет Уджуху комментирует все, что происходит с героями. Положение Голоса Хора не дает возможности вмешаться в действие, но дает возможность сострадания, создания верного настроения по отношению к поступкам героев.

Одна из задач, которая сегодня стоит перед национальным театром, – постановки современных пьес. Спектакль **«Семья Наго»** по пьесе **Зарины Кануковой** показал **Кабардинский драматический театр им. А.Шо-генцукова**. Театр повел непростой разговор о распаде современной семьи, о предательстве и конфликте поколений. Здесь очень просто и естественно рассказана история матери и ее взрослых детей – трех сыновей и дочери. Два сына уже обременены семьями, но браки их нельзя считать счастливыми, оба на грани развода. Третий сын вернулся из тюрьмы, куда попал, приняв на себя чужую вину. Дочь тоже несчастна. Они случайно оказались под крышей отчего дома, который невестки хотят продать. Сюжет строится вокруг этого события, в которое оказываются втянуты все герои пьесы.

Комедия **«Портфель президента»** по пьесе **А.Шорова** – хороший подарок актрисам



**«Портфель президента». Республиканский Черкесский драматический театр им. М.Акова**

**Черкесского драматического театра им. М.Акова.** Здесь семь хорошо выписанных женских ролей на актрис всех возрастов и амплуа, незамысловатый, но очень узнаваемый сюжет. Действие разворачивается на рынке, и участницы его – продавщицы палаток, такой всем хорошо знакомый контингент. Они хотят разбогатеть и придумывают интригу. Конечно, разбогатеть у них не получится, «порок будет наказан».

Самый молодой театр – участник фестивальной программы – **Государственный республиканский Абазинский драматический театр.** Маленькая труппа, трудные условия жизни – но актеры не унывают, для них сегодня главное – сохранить театр. Поэтому участие в фестивале – событие огромной важности. Они сами чем-то похожи на героя своего спектакля – Ходжу Насредина, который знал вы-

ход из любой ситуации. **«Новые проделки Ходжи»** – спектакль о том, что из любой ситуации можно выйти победителем. Три коротенькие истории о том, как Ходжа обманул сначала богача-чревоугодника, потом богача-эгоиста, потом, обхитрив богача, женился на его дочери, сыграны легко и наивно. И хочется надеяться, что Абазинский театр сумеет мудро обойти все преграды, которые встанут на его пути. Успех любого театрального фестиваля имеет три слагаемых – спектакли, общение и атмосфера. Поводов для общения было так много, что все дружно решили устраивать фестиваль один раз в два года. А атмосфера всеобщей любви и добра, которую удалось создать организаторам во главе с директором М.Зеховой, сделала нас на эти несколько дней по-настоящему счастливыми.

*Нина Карпова*



**«Новые проделки Ходжи». Государственный республиканский Абазинский драматический театр**

## ОТ «РЕМЕСЛА» К «МАСТЕРСТВУ»

**К**азанский государственный университет искусства и культуры впервые выпустил курс режиссеров драмы, которым руководил главный режиссер Татарского академического театра им. Г.Камала Фарит Бикчантаев. Дипломных спектаклей его учеников набралось столько, что они сложились в афишу **фестиваля молодой татарской режиссуры** с символическим названием «Ремесло», который прошел со 2 по 6 декабря 2009 года в Казани. Поскольку в театре Камала с интересом относятся ко всякому новому явлению в театральной жизни республики, то в программу фестиваля его организаторы включили еще и спектакли других молодых режиссеров Татарстана. С них и начнется наш обзор.

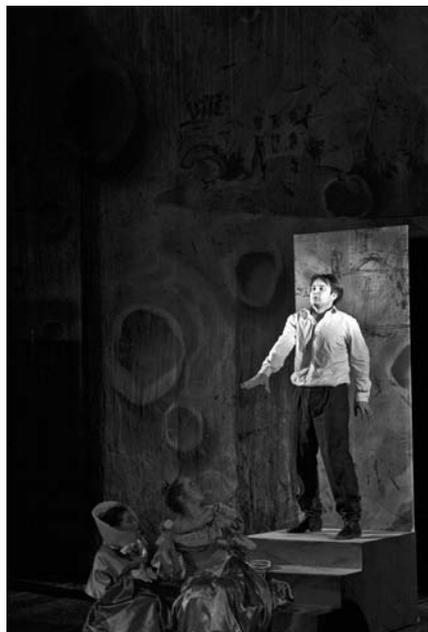
В **Альметьевском драматическом театре** пробует силы в режиссуре **Нафиса Исмагилова**. Ее спектакль по пьесе **И.Зайниева «Дитя мое»** – рассказ о детях милицейских чиновников, попавших в сети наркоторговцев. Мир взрослых оказывается в спектакле малохудожественным и чересчур схематичным, а вот молодежная среда представлена с ужасающей достоверностью. Впечатление безысходности поддержано условной декорацией **Д.Хильченко** – отливающимися блеском хромированного металла, вращающимися конструкциями. Среди этого холодного блеска и существуют персонажи истории, имеющей трагический для героев финал. Режиссеру, балансирующему ме-

жду метафорическим театром и натурализмом, удается выстроить жесткое и откровенное повествование о потерянных душах, оставшихся один на один со своей бедой.

В поставленной режиссером **Набережночелнинского театра Булатом Бадриевым** комедии **Ж.-Б.Мольера «Скупой»** органично сочетаются фарсовые постановочные приемы с правдивым психологизмом в актерском исполнении, что приблизило мольеровских героев к татарскому зрителю, который, как известно, очень не любит переводные пьесы. Во многом спектакль состоялся благодаря исполнителю роли Гарпагона. **Рафил Сагдуллин** мастерски дополнил доминантную черту характера скряги трогательной наивностью и почти детской незащищенностью. Полуовальный зал в доме Гарпагона снабжен невероятным количеством дверей. Мечущийся герой Сагдулина постоянно ощущает за ними присутствие подслушивающих и подсматривающих домочадцев. Досадной оплошностью, разрушающей цельность спектакля, стали пластические псевдометафорические сцены с участием масок, олицетворяющих темную страсть Гарпагона, которые возникли вдруг к финалу, видимо, из желания укрупнить сатирическую составляющую.

Сценическая версия **гоголевских «Записок сумасшедшего»** режиссера-дебютанта **Альберта Гаффарова** тоже преодолела предубеждения татарского зрителя. Во вся-

ком случае, фестивальная публика тепло приняла спектакль. И в этой постановке **Театра им. Г.Камала** исполнителя главной роли, артиста **Рамиля Вазиева** без преувеличения можно назвать соавтором спектакля. Поприщин Вазиева сродни Башмачкину, маленькому человеку, раздавленному обстоятельствами жизни. Наблюдать за движением его мысли, следить за образами поглощающего его безумия захватывающе интересно. Режиссер точно следует гоголевскому тексту. Художник **Б.Ибрагимов** помещает мир героя, с его убого убранной кроватью, на открытом промозглым ветрам пространстве под аркой моста, в просвете которой маячит белый силуэт холодного города. Сама арка напоминает изрытый кратерами пейзаж луны, накрывшей собою Петербург в воспаленном воображении Поприщина. В финале спеленатого смиренной рубашкой героя санитары пристегнут к койке ремнями, и силуэт Петербурга, качнувшись, поплывет куда-то вдаль. В спектакле Гаффарова есть остроумно придуманные сцены. Так, в воображаемом диалоге, перебегая с одного места на другое, Вазиев виртуозно перевоплощается то в Поприщина, то в его начальника. Или вот возникшая в больном сознании титулярного советника фантомная беседа двух собак в исполнении **Г.Минаковой** и **Г.Хамадинуровой**. Эти же актрисы создают в спектакле и все прочие образы, появившиеся по воле режиссера, однако многие из них



#### «Записки сумасшедшего»

превращаются в чистой воды иллюстрацию и перегружают действие ненужной суетой. Эти излишества вместе с некоторой невняtnостью финала заставляют заподозрить постановщика в отсутствии четкого замысла и режиссерской драматургии спектакля, создававшегося этюдным методом. Однако режиссеру трудно отказать в неординарности мышления.

Лирическая комедия **И.Зайниева** «Люстра» демонстрирует умение **Альберта Гаффарова** ставить спектакли, вполне традиционные для татарской сцены. Помещая героев незатейливой истории в абсолютно реалистичную среду, режиссер подробно исследует их психологию. Мужчина нерешителен и инфантилен. Женщины деятельны и изобретательны. Знакомство соседней Марса (**Ф.Мухаметдинов**) и Эльфы

(**Г.Латыпова**) начинается с недоразумения, за которым следует череда ссор и примирений, зарождение любви, ревность и естественное желание соединения судеб. Трогательная и смешная история простых людей, перешагнувших сорокалетний рубеж, но так и не нашедших свою половинку, поставлена режиссером с артистами **Туймазинского театра** весьма профессионально.

Творчество **Туфана Миннуллина** десятилетиями питало татарский театр, превращая каждую премьеру его пьесы в значимое театральное событие. Желанием опереться на проверенную драматургию и руководствовались дебютанты, выбирая для постановок его пьесы. **Лилия Ахметова** сделала спектакль «**Чертов тост**» по драме сорокалетней давности: традиционный сбор старых

друзей, пребывающих в состоянии кризиса среднего возраста, внезапно заканчивается ссорой, и каждый по-своему трактует истинные причины разногласий. Актеры, вчерашние выпускники, играют здесь героев вдвое старше их самих, а потому создают скорее социальные типы, чем объемные характеры. Место действия всякий раз обозначено предельно скупо. В одной сцене это балкон, в другой – ничего, кроме кровати, или стола и нескольких стульев. Актерам непросто играть героев этой психологической пьесы в практически пустом пространстве, но их спасает созданный режиссером ансамбль. Неясность мотива поведения главного героя спектакля, затеявшего ссору, – очевидное свидетельство того, что постановщику пока не хватило зрелости для собственного художествен-



«Чертов тост»

ного высказывания.

**Дамир Самирханов** обратился к поздней пьесе **Т.Миннуллина** «Мулла», которую поставил в **Минзелинском театре драмы**. Молодой священнослужитель Асфандияр оказывается в деревне, населенной маргиналами. Там обитают развеселые девушки, отупевшие от безделья и пьянства парни и их предводитель Валиахмет (**Х.Хамматуллин**), а местные представители официальной власти не вызывают ничего, кроме иронии. Мулла (**Нур Хусаинов**) мало что предпринимает, его и герою-то трудно назвать. Очевидно, сам факт появления в деревне обученного в медресе священнослужителя должен воздействовать на жителей благотворно, что



«Мулла». Фото Ф.Гарифуллина

и получается в спектакле **Самирханова**. В финале мальчишеский голосок, как и положено, нараспев будет читать молитву, созывая людей в храм. Мысль ясна – будущее нации за непорочными детьми. В режиссерском прочтении пьесы **Д.Самирханова** все узнаваемо

и легко предсказуемо, хотя ему не откажешь в умении создавать актерский ансамбль. Сценарист **С.Скоморохов** придумал условную конструкцию из подиумов, обозначающих и деревенскую улицу, и часть дома муллы, и молебенный зал. Центральный метафорический об-

раз – одиноко стоящая мечеть, освещенная луной, – рождает ощущение космичности пространства, которое поддержано абсолютно театральной музыкой **Ю. Чаплин**, в ткань которой органично вплетены звуки природы.

Пьесу начала 60-х годов прошлого века **Шарифа Хусаинова**, признанного в республике продолжателем чеховской драматургической традиции, «**Зубайда – дитя человеческое**» поставил дипломник **Эмиль Талипов** с артистами **Театра им. Г. Камала**. Его спектакль, рассчитанный прежде всего на молодежную аудиторию, приятно удивил ясностью и четкостью режиссерского замысла. Раскрывая внутренний мир молодых героев средствами психологического театра, Талипов делает это тонко, умно и увлекательно. Взаблмошная Зубайда (**Л. Файзуллина**) пугает родных своей инфантильностью и эпатажным поведением. Зубайда ищет себя в мире взрослых, в котором она делает лишь начальные неуклюжие шаги. Первая любовь Зубайды остается без ответа. Но в этом нет трагедии. Теперь она точно знает, чего ждет от жизни и что ей следует искать. Она садится спиной к зрителю на свой любимый подоконник, а в распахнутом окне перед ней мелькают огни большого города, проносятся облака, восходит солнце, вращается земной шар. Ветер бьет ей в лицо, развевая волосы. Впереди целая жизнь, все только начинается. Пожалуй, именно Э. Талипову в полной мере удалось создать вполне гармоничный, целостный спектакль.

Экспериментальных режиссер-

ских решений на фестивале за исключением «Записок сумасшедшего», скажем прямо, было мало. Но, похоже, организаторы первого фестиваля еще не ставили перед его участниками подобных задач.

Семь постановок начинающих режиссеров продемонстрировали их безусловное владение профессией. Несвободные от погрешностей работы дебютантов, тем не менее, обладают и явными достоинствами. Прежде всего, они демонстрируют умение следовать традициям татарского театра в выборе драматургии, стилистики, художественной образности спектакля.

Министерство культуры Татарстана уже объявило фестиваль «Ремесло» ежегодным. Возможно, через год в его афишу войдут постановки, в которых главным для молодых режиссеров станет поиск собственного художественного языка. И тогда со временем название фестиваля можно будет заменить, ну, например, сначала на «Творчество», а потом на «Мастерство». Пишу это без



«Зубайда – дитя человеческое»,  
Фото Р.Якупова

всякой иронии. Залогом такой перспективы – широта режиссерской и преподавательской натуры Фарита Бикчантаева, готового делиться с учениками секретами профессии и радостью творчества.

Дина Давлетшина  
Уфа

## АРЛЕКИНАДА ПРАВИТ БАЛ

**В** Саратовский областной театральный фестиваль «Золотой Арлекин»

завершился накануне церемонией награждения, которая состоялась уже в этом году.

Родившийся 10 лет назад, когда его учредители (Саратовское региональное отделение СТД России и министерство культуры области) решили отмечать лучшие театральные работы не каждый год, а раз в два года, и не только дипломами, но и изящными статуэтками персонажа итальянской комедии, «Арлекин» благополучно прошел четыре раза. А вот с пятым вышла заминка. То кризис не позволил провести его вовремя, то неведомый доселе грипп заставил перенести ритуал награждения. Гамлетовский вопрос про «быть или не быть» саратовский театральный фестиваль, по словам председателя жюри, заведующей кафедрой мастерства актера театрального факультета консерватории **Риммы Беляковой**, задавал себе весь 2009 год. И лишь в начале 2010-го учредители изыскали средства для награждения победителей.

В 22 номинациях фестиваля было заявлено более 80 претендентов. С февраля по апрель 2009 года жюри просмотрело более 20 спектаклей, отметил в целом «высокий профессиональный уровень представленных работ и достойную работу артистов, художников, режиссеров, балетмейстеров». Однако отбор был настолько жесткий, что во многих номинациях (лучшая работа режис-

сера, дирижера, хормейстера и др.) вообще никто не был отмечен жюри.

Саратовская драма и оперный театр – по давно заведенной традиции – поочередно устраивают у себя торжественную церемонию награждения. На сей раз хозяйкой была драма. Студенты театрального факультета показывали красочные танцы и красноречивую пантомиму с участием сразу нескольких героев комедии дель арте. Арлекинадой воем правила бал. Ведущие актеры, режиссеры и другие представители местного бомонда друг за другом поднимались на сцену, чтобы потянуть за золотую веревочку (с большим или меньшим успехом) и вскрыть конверт с именами лауреатов. Щедро награждались ветераны «театрального сообщества»: театра драмы – **Людмила Гришина**, оперы и балета – **Юрий Попов** и **Илья Кияненко**, ТЮЗа Киселева – **Юрий Ошеров**.

Больше всего «Арлекинов» досталось недавней премьере **Саратовского театра оперы и балета** – балету «**Девушка и смерть**». Призерами стали исполнители главных ролей **Вера Шарипова** и **Алексей Михеев**, балетмейстер **Валерий Нестеров**, художник-постановщик **Сергей Болдырев**. Это уже вторая редакция хореографической притчи саратовца **Виктора Ковалева**. Она получила выразительной, зрелищной и в то же время достаточно современной.

Статуэтки с «виновником торжества» получили не только академические, но и «рядо-



вые» театры. Две – **Саратовская оперетта** (актрисы **Ольга Берестенко** и **Любовь Кизир**), одну – **Театр русской комедии** (актер **Сергей Игнашев**), одну – **Драматический театр Вольска** – («Дебют в режиссуре» **Олега Загуменнова**), одну – **Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»** за музыкальное оформление спектакля по ранним рассказам Чехова. Спектакль «Балаганчикъ» «**Невидимые миру слезы**» немзыкальный в строгом смысле слова. Он не перемежается песнями и зонгами. Но каждую сценку обрамляет эмоционально яркая музыкальная заставка. Композитор, как всегда, здесь один – художественный руководитель театра **Игорь Гладырев**. Ожидающую начало спектакля публику также ждет приятный музыкальный сюрприз – с «испанскими отзвуками».

А теперь позволю небольшие цитаты «из самой себя». Писала о премьерах, когда еще не знала, «кто победит».

Спектакль **театра драмы «Трамвай «Желание»** (режиссер **Марина Глуховская**): «По-



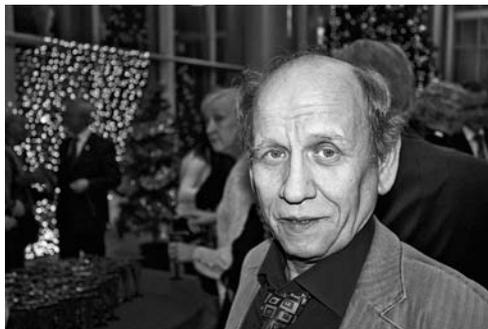
**А.Кузьмин. Саратовский театр драмы.**  
Фото Алексея Леонтьева

трясающе сыграна Эльвирой Данилиной финальная сцена. Нет, Бланш не сумасшедшая, как иногда трактуют ее героиню... Она выходит из неустойчивого «карточного» домика сестры без спасительной для сорокалетней дамы косметики. Замедленной походкой, с абсолютно пустыми глазами, идет через всю сцену. Опустошенность в лице ее Бланш такая, что Митч-Зыков возвращается к ней при звуках аплодисментов и бережно уводит со сцены».

Спектакль театра драмы «Преступление и наказание» (режиссер Марина Глуховская): «Раскачивается сам по себе во мраке чайник, как маятник Немезиды. Рвет наши души громкая, отчаянная «цыган-

щина» Высоцкого... Поспешно уходят в мир иной после горячих, сумбурных исповедей Мармеладов, Катерина Ивановна, Свидригайлов. Я бы сказала, что это отлично сыгранные второстепенные роли (Валерий Ерофеев, Алиса Зыкина, Виктор Мамонов), если бы у Глуховской бывали роли второстепенные. Мамонов покорила всех своей трактовкой не самого приятного, мягко говоря, персонажа Достоевского».

Спектакль Театра драмы «Гамлет» (М.Глуховская): «Есть здесь и свой «серый кардинал». Он тоже в черном, тishайший Озрик: по роли у него всего несколько фраз. И те заметно сокращены твердой рукой режиссера. Озрик (Сергей



**Ю.Ошеров. Саратовский ТЮЗ Киселева.**  
Фото Виктора Крайнова



**Друзья поздравляют Э.Данилину.**  
Фото Виктора Крайнова

Захарин) не говорит – он действует. Всегда на месте, в курсе. Все слышит, все видит. Кажется, он только исполняет приказы короля. Но когда разгневанный Лаэрт уведет Клавдия на дознание – руки за спину! – Озрик не двинется с места. Даже письма подает королю распечатанными тот, чья должность при дворе и не обозначена. Кто б еще посмел?! Почти что драка короля с Лаэртом – и Озрик не спешит их разнять (неистовый Александр Кузьмин, нежнейший из братьев, здесь столь же убедителен».

Спектакль ТЮЗа «Много шума из ничего» (режиссер Григорий Цинман): «Николай Горобец здесь только художник по костюмам. Но они столь вы-



Бланш - Э.Данилина. Саратовский театр драмы



Свидригайлов - В.Мамонов Саратовский театр драмы.  
Фото Алексея Леонтьева

разительны, объемны и значительны, что московский актер и художник (кстати, бывший наш тюзовец), конечно же, является сопостановщиком спектакля. Наряды хороши со всех сторон: сзади мощные шлейфы, хвосты, причем вполне реальные. На один такой наступает Бенедикт в очередной словесной баталии с Беатриче. И она в полном смысле сбрасывает с себя эту драконью шкуру или змеиный хвост.

...Зал взрывался смехом и ру-

коплексал Бенедикту и Беатриче, когда они «свой ум из ножен вынимали» (ничуть не меньше, чем глупости стражников и приставов). Стремительная язвительность в этих ролях **Алексея Чернышева** и **Светланы Никулиной**, помноженная на собственный природный «быстрый ум», создает фейерверк, каскад слов, реплик, диалогов».

Спектакль ТЮЗа «**Стекло-ный зверинец**» (режиссер **Уолтер Шоен**): «В общем-то,

все одинаково хорошо играют в этом малонаселенном спектакле. Новая актриса **Анастасия Бескровная** не играет – просто существует в ограниченной книжными полками и невесомыми статуэтками среде, именуемой «стеклянный зверинец». И порой кажется, что она и есть та самая Лора из послевоенного американского городка, чудом оказавшаяся в наших палестинах».

**Эльвира Данилина, Виктор Мамонов, Сергей Захарин, Александр Кузьмин, Николай Горобец, Светлана Никулина, Анастасия Бескровная** получили по «Золотому Арлекину». Но все равно на всех номинантов (очень, кстати, достойных) наград не хватило. Жюри посоветовало, что надо бы разделить номинации на роли в музыкальных спектаклях и в драматических. Слишком специфика разная. Так, наверное, и сделают в дальнейшем.

Рекордно длинный театральный фестиваль имеет свое преимущество. Теперь скорей, чем обычно, наступит следующий.

*Ирина Крайнова  
Саратов*



# УНЕСЕННЫЕ ПУШКИНЫМ

**Псков – Пушкинские горы,  
10-15 февраля 2010**

**П**ушкинский театральный фестиваль – со ставшей уже традиционной литией у стен Святогорского монастыря, зимней тишиной Михайловского и занесенным по самую макушку мальчиком-Пушкиным, масленичными блинами у Мирожского монастыря прямо на замерзшей реке Великой – это целая неделя жизни по особому расписанию. Едва ли на каком другом фестивале так ощутим эффект ухода в другое измерение. И дело тут, разумеется, не только в атмосфере Псковской земли, а в самом фестивале, задуманном как некая заповедная территория, перекресток науки и практики, литературы и театра.

Тот же самый принцип театра как научно-исследовательской лаборатории – и в основе работы организатора фестиваля, **Пушкинского театрального центра в Петербурге**, где теоретические выкладки регулярно поверяются сценическими опытами. Бессменный руководитель Центра и вдохновитель фестиваля **Владимир Рецеттер**, отпраздновавший в ходе семнадцатого Пушкинского свое **75-летие**, не устает доказывать, что театр Пушкина существует не только на бумаге, но и как самобытное театральное явление, богатое выразительными возможностями. Поэтому-то в афише Пушкинского не только спектакли, но и доклады пушкинистов и «сочувствующих» режиссеров, круглые столы с участием филологов и критиков. Все это порождает



**Первый день фестиваля**

ет мощное дискуссионное поле, на котором иногда разгораются нешуточные бои, остаться в стороне от которых решительно невозможно.

На этот раз страсти кипели вокруг доклада **В.Э.Рецеттера**, темпераментно утверждавшего, что «Сцены из рыцарских времен» – не набросок, а законченная пьеса, ждущая ярких сценических воплощений.

**Вячеслав Кошелев**, профессор Новгородского университета, обнаружил в алогизме письма Татьяны пример пушкинской «поэтики противоречий». Пушкинист, сотрудник ИРЛИ **Сергей Фомичев** проследил переключку мотивов драмы Александра Блока «Роза и Крест» со «Сценами из рыцарских времен». А над всем этим пылающей и, как всегда, беззаконной кометой пронесся режиссер **Геннадий Тростянецкий** с выступлением «Пушкин и Толстой».

Хотя Владимир Рецеттер и убежден, что устами режиссера должен говорить дух автора,



**В.Рецеттер принимает поздравления**

по счастью, у большинства режиссеров есть «свой Пушкин». Потому что если «наше всё» тенью витало над фестивалем, то принимая самые неожиданные и не всегда узнаваемые обличья, как, например, в **«Жадном Джамбе»** петербуржцев **Ильи Деля** и **Дениса Ширко**. Программа Пушкинского оказалась предсказуемо неоднородной. И причина не только в ограниченных технических возможностях сцены **Псковского**



«Пушкинский вечер». РАТИ



«Пушкин. Forever». Ярославский ТЮЗ

театра драмы им. А.С.Пушкина, не позволяющих привезти, к примеру, «Триптих» Мастерской Петра Фоменко. Ни для кого не секрет, что действительно острых, современных сценических версий пушкинской драматургии сегодня дефицит.

Традиционный момент фестиваля – выступления актеров-студентов с композициями по Пушкину. В этот раз гостем фестиваля была мастерская **Олега Кудряшова (РАТИ)** со спектаклем «Пушкинский вечер», скомбинировавшая «Пушкинский венок» **Георгия Свиридова** с отрывками из «Евгения Онегина» и «Руслана и Людмилы». К со-

жалению, высокий музыкальный «зачин», исполнение которого оказалось выше всяких похвал, не был поддержан драматургией зрелища. Принцип отбора группировки сцен «Евгения Онегина» вызвал недоумение. Да и прием многоголосья, кочующий с одной учебной сцены на другую, воспринимался как устойчивый штамп.

Еще более неоднозначную реакцию вызвал «Пушкин. Forever» («Песни западных славян») **Ярославского ТЮЗа**. В варварской композиции **Игоря Селина** и вовсе не оказалось большей части стихотворений цикла. Вместо этого режиссер перемешал тексты

Пушкина со шлягерами, вроде «Шумел камыш» и «Вечернего звона», одел актеров в дорожные плащи и дал каждому в руки по чемодану. Их «поющие странники» использовали как барабаны. В ходе спектакля на белый глобус, служивший экраном, транслировались, вперемешку, кадры рекламы, портрет **Наташи Николаевны**, черновики и профиль поэта. Все в целом, включая невыразительных вблещев и хаотичный видеоряд, видимо, служило выражению идеи распавшейся «связи времен». При этом узнаваемая картинка спектакля вызвала эффект дежавю. А бурная реакция зрителей на вещи, знакомые каждому школьнику, вроде «Чудного мгновенья» и «Письма Татьяны», усилила ощущение абсурдности происходящего.

Зато легкий, игровой «**Атанде**» **Ивана Стависского** по мотивам «**Пиковой дамы**» (**БДТ им. Г.А.Товстоногова**) мог бы послужить образцом ясного и лаконичного режиссерского высказывания. В чем-то, может быть, чересчур недвусмысленного. Игровой принцип лег в основу существования актеров, которые не перевоплощались в героев, а невзначай примерили на себя их чепцы и фраки. За сочинителя выступил **Семен Мендельсон** (он же автор музыки к спектаклю) – не столько Пушкин, сколько пластическая фигура рока, верткий джокер. Старуха графиня (**Мария Сандлер**) превратилась в юную femme fatale, лукавую и капризную, сыгравшую с Германном женственно-злую шутку. Мальчишески-лопоухий Германн (**Иван**



«АтАнде». БДТ им. Г.А.Товстоногова

**Федорук**) азартно окунулся в интрижку с «прекрасной дамочкой». И «карта» бедной Лизы (**Е.Старателева**), разумеется, была бита. Режиссер зарифмовал страсть к игре со страстью к женщине. И даже сцена похорон смотрелась как обряд венчания Германа и Графини. Правда, двух фигур рока в лице Графини и Сочинителя для одного спектакля показалось многовато.

Другую, более радикальную диверсию на территорию пушкинизма предприняли режиссер **Денис Ширко** (когда-то актер Формального театра Андрея Могучего) и актер **Илья Дель**. Действие «Скупого рыцаря» (спектакль «**Жадный Джамба**») они перенесли в Африку, положили на звуки тамтама и рассказали от лица шамана, полуголого, разноцветного и устрашающе измазанного известкой. Илья Дель примерил образы-маски Альбера, Жида, Барона, Герцога. Оказалось, что историю падения нравов можно рассказать и на таком, экзотическом материале. Предлагаемые обстоятельства изменились. Но «ис-

тина страстей» сомнений не вызвала. Казалось, что не там-там, а разгоряченная кровь яростно стучит в ушах не только озверевшего от обиды «Альбера», но и зрителей. Симпатичный опус Деля-Ширко, с бонусами в виде пожирания сырой курицы, был воспринят как провокация и вызвал бурю негодования тех, для кого «наше все» – объект неприкосновенный. Любопытно то, что принцип маски, положенный в основу работы Деля, аукнулся позже, в реплике Геннадия Тростянецкого, страстно отстаивавшего «масочность» пушкинских образов.

**Пушкинский театральный центр** привез два спектакля – «**PERPETUM MOBILE**» («**Скупой рыцарь**») и «**Сцены из рыцарских времен**») и поэтическую драму **А.Блока «Роза и крест**» в постановке **Владимира Рецептера**. Обоим спектаклям свойственен минимализм, оба играют в прозодежде, оба открывает прием, намекающий, что перед нами не только актеры, но и исследователи, внимательно читающиеся в текст. «Роза и крест»



«Жадный Джамба». И.Дель. Санкт-Петербург

– ремейк спектакля 1980 года, где молодые актеры Пушкинского центра играют в одной компании с «ветеранами», **Владимиром Рецептером** и **Изилем Заблудовским**, как и 30 лет назад представшими в образе старых рыцарей – Бертрана и Гаэтана. Молодым актерам Пушкинского центра удалось добиться музыкальности звучания, закрепить разнообразные визуальные рифмы и точно обозначить расклад персонажей, стилизованных под старину. Из этого нормативного и немного марионеточного мира страстно рвется на свободу Изора (**Марина Канаева**). Но в итоге встраивается в привычную схему, так и не узнав своего рыцаря. На фоне молодежи выпукло и контрастно выделяется дуэт Бертрана и Гаэтана, чьи образы существуют как будто вне времени и пространства и пронизаны мощной энергетикой актеров. В основательном и земном Бертрane воплотилась идея стойкости, рыцарственного служения. А в полупрозрачном, будто постепенно истаявшем Гаэтане – свободный



**«Perpetuum Mobile». Альбер - Н.Кириянов, Иван - П.Хазов, Жид - П.Сергиенко. Пушкинский театральный центр. Фото Михаила Павловского**



**«Роза и крест». Изора - М.Канаева. Пушкинский театральный центр**



**Газтан - И.Заблудовский, Бертран - В.Рецетпер**

от пут материи, ничем не священный дух. Замечательно решен финал. Вместо тела рыцаря-несчастья мы видим груду рыцарских лат, его символическое надгробие.

В этом году традиционный пушкинский марафон был дополнен Львом Толстым. Вкрапления постановок по Толстому – не случайность. Расширение фестивальной афиши за счет других авторов дает возможность более подробно говорить о возможностях интерпретации классики и о том, как меняются они во времени. В Пушкинских горах овации сорвала **«Власть тьмы»** – один из самых тонких, ансамблевых спектаклей **Темура Чхеидзе**. Режиссер избежал натурализма и хруста костей. Зато обнажил массу подводных течений, показал, как обычная человеческая слабость может стать источником преступления, и усилил сострадательную ноту. **«Супруги Каренины»**, написанные и поставленные 30 лет назад **Розой Сиротой** специально для **Людмилы Чурсиной** и **Изилы Заблудовского**, оказались ка-



**«Супруги Каренины». Л.Чурсина**

мерной историей для двоих, дуэтом, отшлифованным годами и понимающим друг друга с полувзгляда. Тот же самый материал **Геннадий Тростянецкий («Каренин. Анна. Вронский» Театра Ленсовета)** вскрыл своим ключом и переосмыслил в духе психологической арлекинады.

На фестивале ходила шутка, что семнадцатый Пушкинский наконец достиг своего совершеннолетия. И действительно, фестиваль сложился и производит впечатление ребенка основательного и серьезного не по годам. Хотелось бы пожелать ему долгих лет жизни. Но не в «бронзе», а в активном поиске. Ведь иногда некоторые художественные прозрения рождаются в споре, в частности – споре режиссера с драматургом. А вопрос, существуют ли «театр Пушкина», так же как «театр Островского» или «театр Чехова», остается открытым.

*Татьяна Джурова  
Санкт-Петербург*

*Фото Глеба Костина*

## КОГДА КРИТИКЕ НЕ ДО ТЕАТРА

**Н**а круглом столе **Всероссийского Пушкинского фестиваля** в Пскове критик из Петербурга **Евгений Соколинский** заметил: «В каждом фестивале должен быть какой-то «криминальный» спектакль». Речь шла о постановке **Игоря Селина «Пушкин. Forever. «Песни западных славян» Ярославского ТЮЗа**. Я бы переименовал: так уж повелось, что на каждом фестивале находится спектакль «для битья», как, впрочем, существуют и спектакли «неприкасаемые» (критики тоже люди). Да, ярославцам досталось, но – и заслуженно, и не заслуженно. На мой взгляд, интереснейшая, неоднозначная работа тюзовцев стала неким срезом, высветившим проблемы отношения театра к Пушкину и его слову, пушкинистов и театральных критиков к реальной жизни театра и его зрителей и, наконец, места самого Поэта в жизни этих самых зрителей, в данном случае юных. Место Поэта обозначено спектаклем в первую очередь, и в этом главное его достоинство.

В двух словах: под земной сферой – белой, как чистый лист, на которой возникают проекции уже ставших родными пушкинских черновиков и рисунков, идет с чемоданами вереница разномастных путешественников по жизни. Поет и пляшет, читает стихи, хором и отдельно, Пушкина и, случается, не Пушкина. Из самих «Песен западных славян» – лишь малая часть: эффектно прозвучавшее под чемоданы-барабаны «Видение короля» с грозным рефре-

ном «В церкви Божией гремят барабаны, // Вся свечами озарена церковь...» Да «Соловей», да «Вурдалак». Все прочее – хрестоматийные, радостно узнаваемые зрителем «Я помню чудное мгновение...», «Мороз и солнце...», «Буря мглою...», «Сквозь волнистые туманы...» и т.д. «Я – плоть от плоти твоей», – как бы говорит театр зрителю, и тот, такой-сякой-беспечный, соглашается, принимая на аплодисмент намеренно сентиментальное, со слезой прочитанное письмо Татьяны: «Я к вам пишу...» Но театр ведет зрите-

ля, уже крепко взятого за руку, дальше, в сторону от хрестоматии, к нечитанному им: к звучащему предостережением в начале спектакля «Гимну чуме», к «Телеге жизни», к «Дар напрасный, дар случайный...» Ведет, по сути, к сверхзадаче: Пушкин – это про тебя, про меня, про всех и про всё, – откройся ему, он того стоит!

Звучат народные песни, и вдруг – разгульное «Шумел камыш, деревья гнулись...» Тут уж господ пушкинистов и критиков совсем покорило: «Идея Пушкина-путешественника понятна, масса его произведений связана с дорожными впечатлениями. Тут могут звучать и цыганские, и русские народные песни, но не «Шумел камыш»!..» – разводит руками всеми уважаемый профессор **Сергей**



«Пушкин. Forever». Ярославский ТЮЗ

**Фомичев**. «Варварство», – соглашается с ним критик.

Мне подумалось иначе, и я привел в пример картину псковского художника Игоря Шаймарданова. Есть у нас в Пскове район Любятново, из тех, о которых идет дурная слава – пьянь, хулиганство, криминал – и которые имеются в каждом российском городе. И вот на картине, исполненной в лубочном стиле, сидят на бережку Псковы пьяные мужички да бабы, воздев к небу стаканы да бутылки, орут, поют – может, «Шумел камыш...». А поодаль, глядя на них, идет мимо Святое семейство: Богородица с Младенцем на ослике, которого ведет под уздцы Иосиф, – вполне знакомый иконописный сюжет. И называется картина «Бегство в Египет из Любятново». Тогда они спаса-



### «Пушкин. Forever». Ярославский ТЮЗ

лись от ножей Ирода, теперь – от нас. Не бежит ли от нас, нынешних, Пушкин, не теряем ли мы его, разменивая душу на гулянку, на развлечения, на разгул и питье? На стяжание благополучия и услаждение плоти? Не пируем ли во время чумы? «Да, мы и такие!» – словно говорит режиссер и располагает группу гуляк, поющих старый городской романс, ставший символом безоглядной русской пьянки, на противоположном от белой сферы конце сцены, в глубине ее. Впечатляющий момент.

«Но ведь они (юные зрители) могут подумать, что «Шумел камыш» написал Пушкин!» – справедливо замечает профессор **Вячеслав Кошелев**. Да, могут, и это плохо, тут возразить трудно. Тут режиссеру надо бы поаккуратней. Хотя, с другой стороны, могут подумать то же самое и про другие песни, звучащие в спектакле: «Вечерний звон», «Вдоль по матушке по Волге...». Да мало ли что еще могут подумать эти невоспитанные. Ох, рискованное дело театр.

И еще вопрос: почему «Песни западных славян» вынесено в название, если их удельный вес в спектакле так невелик? Ведь мы, как справедливо заметил пушкинист, славяне восточные. Предположу, что режиссеру попросту понравилось, что в названии цикла есть слова «запад» и «славяне», позволяющие выйти на европейский объединяющий уровень: Пушкин, мол, для всех. И он по лихости своей, по праву художника, как он его понимает, называет спектакль. Но есть еще и ответственность, назвался груздем – полезай в кузов. И если уж на афише вполне конкретное произведение, оно и должно быть в центре. По-моему, название «Пушкин. Forever» вполне исчерпывающе, и присутствие английского слова «forever» (навсегда) как раз и придает искомое режиссером чувство шири.

И последнее. Режиссер «схлопотал» упрек в использовании старых приемов, проще говоря, штампов. «Я уже раз 50 видел эти чемоданы», – говорит Евгений Соколинский. «Я уже в деся-

тый раз вижу на сцене этот глобус», – вторит ему **Татьяна Джурова**. Да, повторяются художнику опасно. Но это уже на его совести. Я, к примеру, по своему актерскому опыту знаю, как не хочется иногда ломать голову в поиске новых выразителей и как порой приманчиво использовать проверенный приемчик. Может, потому и не приблизился пока хороший режиссер из Петербурга Игорь Селин к лидерам нынешней режиссуры, как стали ими питерцы Геннадий Тростянецкий и Иван Стависский, тоже участники фестиваля.

Что ж, выходит, правы критики? И да, и нет. Досадно, что критики остались вне диалога театра и его зрителя. Что они не увидели – не захотели, не сумели! – увидеть театр, сумевший найти общий язык со своим зрителем и выйти на волну живого и живительного с ним общения, ради которого театр и существует и которое не так уж часто встретишь. Правда, этот зритель наверняка впервые увидел и глобус, и чемоданы. Но и – кто-то впервые – услышал живого, не из учебника, Пушкина, узнал, что он написал и про них тоже, и что не худо бы найти ему хорошее местечко в своей душе, хранить его, и он сохранит тебя. Как талисман, о котором финальное стихотворение спектакля:

*В уединении чуждых стран,  
На лоне скучного покоя,  
В тревоге пламенного боя  
Храни меня, мой талисман...*

И этот талисман – Пушкин. Твой, мой, наш. Навсегда.

*Виктор Яковлев  
Псков*

*Фото Глеба Костина*

## В ПОИСКАХ МИРОВОЙ ДУШИ

Общая мировая душа — это

Я... Я...  
Из монолога Нины Заречной,  
«Чайка»

**Нина.** ...Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями.

Груба жизнь!

**Треплев.** Зачем в Елец?

**Нина.** Взяла ангажемент на всю зиму.  
«Чайка»

**В** январе в Ельце состоялась акция, посвященная празднованию 150-летия А.П.Чехова.

Фестиваль получил условное название «Мировая душа» и выглядел так: более 50-ти актеров и театральных деятелей из разных стран собрались в Москве и приехали в Елец, чтобы выйти на сцену в том самом городе, куда уезжает Нина Заречная. Организатором этой поездки стал театральный педагог и режиссер **Юрий Альшиц**.

**Люди, львы, орлы и куропатки**

— Привет, я Кьяра, я приехала из Италии. Этот камень — с Итальянских гор, мне нравится, что он имеет форму сердца...

— Я Олаф, я из Швеции. Этот камень я привез из своего города.

— Я из Франции. Камень я нашел рядом со своим театром, думаю, он станет еще одним связующим звеном между Россией и Францией.

— Этот камень — горный хрусталь из Норвегии. Он чистый и прозрачный, и эта чистота заставляет меня думать о Нине Заречной.

— Это камень из Греции...



**Во время фестиваля Чехова в Ельце**

— Этот камень из Буэнос-Айреса...

— Я привезла этот камень из Венеции...

Они по очереди выходят на ступеньки в нижнем фойе нашего театра, показывают камушки: большие, поменьше, белые и черные, кристаллы горного хрусталя и простые бульжники. На некоторых инициалы дари-

теля, на большинстве — ничего, но это неважно. Нанесенные краской имена сотрутся, да и камни в силу своего почтенного возраста (каждому не один миллион лет) в человеческих именах не нуждаются. «Двести тысяч лет» из декадентской пьески Треплева для них — миг один.

Артисты собрали эти камни в

разных уголках мира, у стен своих театров, на дорогах, в горах и на равнинах, и привезли к нам, в Елец. Вообще, отнестись к этой акции можно по-разному, иронично — в том числе. Дело в том, что наш город представляется идеальным местом для памятника литературной героине Нине Заречной. Попросту — памятника актрисе. Не звезде и не диве, а бедной актрисе из маленького провинциального театра, которая переодевается в холодную гри머ку, носит старенькое пальто и служит сцене, как умеет. «Памятник неизвестной актрисе» — шутят в нашем драмтеатре, и в этой шутке — только доля шутки. Отечеству служат не только солдаты.

Так вот, идея памятника красивая, и нравится всем. Но денег на ее реализацию, как водится, нет. И в бюджете города нет. И в карманах наших гостей, которые в большинстве своем служат в небольших театрах, тоже нет. Актёры, которые не снимаются в кино, редко бывают богаты. Поэтому и была проведена эта акция. Привезли камни. Сказали слова. Сложили в корзину. При всей простоте, акция получилась очень трогательной и... как бы это сказать? Очень «чеховской». Смешные люди, необязательные поступки, спонтанные реакции, а все вместе — настоящая жизнь, незатейливая и мудрая одновременно.

Собственно, таково было общее настроение «чеховских встреч» в Ельце: от сентиментальных слез до откровенного стеба. Одно слово — актёры.

В день, когда происходил «сбор камней», Юрий Альшиц вывел

к предполагаемому месту, где будет установлен памятник Нине Заречной, молоденькую актрису из Швеции по имени Линя и предложил ей прочитать монолог Нины о «мировой душе». Она читала по-шведски, и было видно, что все, стоявшие вокруг, проговаривают про себя вместе с ней, каждый на своем языке: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси... все жизни, все жизни, свершив свой печальный круг, угасли... а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я».

В пятницу, когда на сцене театра «Бенефис» состоялся, по выражению Альшица, «театральный марафон», одна из актрис взяла на себя роль странной «феллиниевской» сумасшедшей. Она выбегала время от времени на сцену в ярком алом платье и перебивала всех требовательным возгласом на ломаном русском: «Я ищущу Нина! Где Нина?» В финале она вышла со свитком в руках. Развернула его с торжествующей улыбкой и объявила: «Я нашла Нину!» И стала читать имена: «Эва, Анабелла, Марко, Олаф, Владимир, Агнешка, Пабло, Симонетта, Наталья...». Все, кто участвовал в марафоне, гости и хозяйка, все они — Нина. Мировая душа. Артисты.

#### Зачем в Елец?

На вокзале они объявились с поездом «Москва-Липецк», в пять утра, в непроглядную темь и лютый, даже нам непривычный холод. Ехали всю ночь в плацкартном вагоне (он исполнял в этой пьесе роль «третьего класса»). Пели песни, пили квас и не только. (Собственно, заявлены были напит-

ки из пьес Чехова, а водочку его персонажи таки попивают!) И вот — Елец. Место, известное всем театральным людям мира как город Нины Заречной.

Два дня 50 актёров и театральных деятелей из **Италии, Норвегии, Аргентины, Швеции, Греции, Франции, Германии** и из других стран, ходили по городу и дивились на нас. А мы — на них. Посмотреть, право, было на что. Шарфы и шапки, намотанные поверх элегантных пальто, шапки-ушанки, явно купленные на сувенирных рынках в Москве, придавали нашим гостям, как сказала одна бабуля на автобусной остановке, вид «немцев под Сталинградом». Будем снисходительны. Люди к таким морозам непривычны. Главное — они сильно расширили рамки нашего сознания и кругозора. О Ельце слышали, знают, сюда хотят приехать! Это ли не информация к размышлению для города, который желает стать туристическим центром?

В первый же вечер наши гости перевернули вверх дном весь театр «Бенефис», устроили импровизированный зрительный зал в верхнем фойе, пели и разыгрывали клоунады для хозяев и друг для друга. Говорили по-итальянски и по-английски, переводили, перебивая друг друга. Говорили о Чехове, о Нине, о театре. Журналист из Италии, театральный педагог из Германии, актёры из столичных и провинциальных театров, известные мастера и артисты из небольших студий, сторонники классического и авангардного театра... Люди, львы, орлы и куропатки. Во время театрального марафона, когда выступали уже

не друг для друга, а на публику, артисты — и наши и приезжие — разыгрывали сцены из пьес Чехова, фантазии на темы Чехова и различные вариации истории Нины Заречной. Произносимый на чужих языках текст странным образом завораживал, заставлял вслушиваться. Эффект получился почти оперный, когда слушаешь арию, не вникая в содержание, а просто наслаждаясь тембром и звучанием голоса. Актриса из Швеции читала письма Нины Заречной Треплеву из Ельца. В одном письме она сетовала на разлуку и на докучных купцов, которые ох и пристаю́т к бедной девушке со своими любезностями! В другом, написанном в августе 1945 года, когда была сброшена бомба на Хиросиму, актриса вспоминает монолог о «мировой душе». Слова: «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто...» — приобретают в этом контексте особое звучание, и становится понятно, что Чехов — действительно наш современник.

Актёры из «Бенефиса» **Татьяна Милова** и **Алексей Соболев** сыграли сцену Нины и Треплева из «Чайки», которая шла когда-то в нашем театре, и снова строгая и жертвенная Нина произносила кредо всех актёров всего мира: «Неси свой крест и веруй!» И стало мучительно жаль, что этот спектакль больше не идет у нас.

Свой вариант прощания Нины и Треплева предложили молодые актёры, выпускники ГИТИСА. Нину играли сразу три актрисы, и это получилось убедительно, хоть и не совсем понятно: Треплев ли бредит, и его болезненное сознание «выдает» троящуюся Нину, или эта тройственность — отражение многогранности образа актрисы?

Машу и Медведенко в гротескном, почти буффонном варианте предложили артисты из Италии.

Актриса елецкого драматического театра **Л.Соловьева** вышла на сцену в роли Ольги Книппер-Чеховой, она читала письма, обращенные к Чехову и написанные безутешной вдовой писателя после его смерти.

«Микс» из чеховских монологов прочел артист из Греции с замечательным именем Апостолос.

А еще пели, разыгрывали пластические этюды, знакомили с изысканиями по чеховской тематике и просто откровенно баловались.

Образованные купцы. Их в Ельце сейчас нет. Во всяком случае, никто из них (если таковые имеются) интереса к предстоящему юбилею Чехова не проявил.

Именно поэтому чеховские встречи «в поисках мировой души» вряд ли будут иметь в нашем городе продолжение. Как сказал, прощаясь с публикой, Юрий Альшиц, в следующий раз мы встретимся, наверное, в день 200-летия Антона Павловича. То есть, никогда.

Скудость бюджета вряд ли позволит нам финансировать фестиваль такого уровня. Артисты из Европы — люди то-



**Во время фестиваля Чехова в Ельце**

же не особенно состоятельные. Позволив себе раз туристическую визу в Россию, вряд ли они смогут делать это регулярно. Жизнь, действительно, очень груба. Именно над этим — над несоответствием наших мечтаний и реальности — и смеялся Чехов.

Собственно, приезд наших гостей, поклонников Чехова, в Елец состоялся, во многом, благодаря настойчивости Альшица, которому очень хотелось отметить 150-летие любимого драматурга по-настоящему неординарно. Отметим. Совершили душеполезное странствие «в Елец третьим классом». Поговорили о «мировой душе». Сложили камушки в корзинку. Собственно, все, что могли наши гости сделать, они для нас сделали.

Остальное — наша забота.

*Ольга Ельникова  
Елец*

**Фото Е.Таравкова**

## ГОЛОС ВОЛОДИНА

**В**олодинский фестиваль «Пять вечеров», придуманный в Санкт-Петербурге, на родине драматурга, сочетает концептуальную продуманность и камерность. Это сочетание редкостное. Придуман фестиваль изящно, красиво, театрально, при этом его отличает живая и вместе с тем деловая атмосфера, отсутствие пафоса, ненавязчивого Александру Моисеевичу, уже возникшие за шесть лет традиции и постоянное – от фестиваля к фестивалю – приращение смыслов, расширение программ. В общем, дело живое, хорошее и побывать в Петербурге в эти февральские дни было приятно.

Сначала про традиции. Фестиваль проходит в течение пяти вечеров – вернее, дней, потому что, кроме показа отобранных спектаклей, включает в себя обсуждения и общение. Начинается он маленьким спектаклем в фойе – в этот раз в фойе **Большого театра кукол**, предоставившего свои сцены для вечерних постановок. Здесь был выстроен буфет и буфетчица Клава продавала по ностальгическим советским ценам бычки в томате, бутерброды с килькой и вареной колбасой, сырки «Дружба», разливала лимонад, сок из трехлитровых банок и, конечно, водку. (Поиски аутентичных или хотя бы близких по вкусу и внешне виду продуктов осуществляются организаторами фестиваля по всей стране в течение года. Кроме того, в набор фестивальных подарков входят чекушка с изображением Володи-

на и рюмка с его афоризмом: «Не могу напиться с неприятными людьми».) Клава ругалась (ее роль исполняла на этот раз очаровательная аспирантка СПбГАТИ **Виктория Аминова** – в белом фартучке и накрахмаленной наколке, румяная белокожая брюнетка с острым язычком), отказывалась брать рубли и требовала мелочь без сдачи, настырные пытались пролезть без очереди, принципиальные требовали точности в дозировке, очередь кипела праведным гневом. Зрители не только выпивали и закусывали – некоторые серьезно затаривались и относились к происходящему не как к перформансу, а вполне искренне – как к благодатной халяве. Некоторые включались в игру, вызывая восторг и ненависть очереди, – например, режиссер **Сергей Федотов** из Перми, после выпадов которого Клава, чтобы прийти в себя, выставила табличку «Ушла на базу». Буфет жил своей жизнью в каждый из пяти вечеров, а в финале фестиваля, после его закрытия, несколько Клав по-



бежали по залу с подносами, обнося не только первые, но и последние ряды.

На фестивале каждому из участников вручается бронзовая скульптурка печального **А.М.Володина** работы **Резо Габриадзе**. Такими же фигурами награждаются актеры, некогда сыгравшие в легендарных постановках его пьес. На этот раз фестиваль рукопле-



Клава – В.Аминова

скал **Ларисе Малеванной** и **Эре Зиганшиной** – первым Катям в постановке «С любимыми не расставайтесь» Геннадия Опоркова. Планировалось, что это произойдет на сцене **Балтийского дома**, бывшего Театра им. Ленкома, где родился и игрался этот спектакль. Фестиваль представлял там «С любимыми...» Ярославского театра им. Ф.Волкова, не вписавшийся в БТК по причине гигантской декорации. Но Лариса Малеванная получила своего Володина в БТК – это уже «перформанс» наших варварских дней: народную артистку, опоздавшую на вручение из-за пробок, не пустили со служебного входа некогда ее родного театра. Не узнали. Да, собственно, не знали. А позвонить организаторам, чтобы справиться, хамски отказались.

Собственно, одна из целей фестиваля – чтобы помнили и знали. Поэтому в обсуждениях здесь вместе с известными критиками – **Еленой Горфункель**, **Надеждой Таршис**, **Марией Смирновой-Несвицкой**, **Мариной Дмитриевской**, художественным руководителем «Пяти вечеров», – принимают участие их ученики, студенты-театроведы, которые к тому же выпускают фестивальную газету «Проба пера».

В последний день фестиваля **10 февраля** – обязательная поездка на Комаровское кладбище, на могилу Александра Моисеевича, ведь это день его рождения. Там, в тишине, среди заснеженных елок, рождаются самые нежные мысли и слова. *О новшествах.* В этот раз ежедневно работала программа чисток новой драмы «**Дебют**», сме-

нившая существовавший ранее драматургический конкурс. Логично, чтобы на Володинском фестивале впервые звучали пьесы молодых драматургов, которым во все времена трудно пробиться на сцену.

Поскольку директор «Пяти вечеров», московский режиссер и театральный педагог **Виктор Рыжаков**, активно работает с новой драмой, выбор участников был понятен. Куратором программы выступила **Кристина Матвиенко**, петербурженка, теперь живущая и работающая в Москве. Пьесы прочли **Михаил Дурненков**, **Юрий Клавдиев**, **Вадим Леванов**, **Ольга Погудина**, **Павел Пряжко**, **Ярослава Пулинович**. В Питер приехала и группа поддержки, в том числе **Вячеслав Дурненков** и **Максим Курочкин**, активно принявшие участие в обсуждениях, не обошедшихся без скандала. Это – отдельная история, требующая отдельного разговора.

*О проблемах.* Их, как всегда, много. Прелесть фестиваля предопределена тем, что он создан людьми, которые любят и знают Володина, которые лично причастны к его жизни и творчеству. Поэтому в нем звучит нота почти семейная, трепетная, которой заражаются люди, приехавшие со стороны.

Им становится стыдно амбиций, пристрастий, громких слов и резких жестов. Даже эпатажникам новодрамцам. Приехавшие либо становятся своими, либо больше не приезжают. Но люди, которым стыдно, плохо умеют добывать деньги. Спасибо комитету по культуре Петер-



**А.Фрейдлих вручает награду Л.Малеванной**



**Могила А.Володина**



**На Комаровском кладбище**

бургскому комитету по культуре Петер-

бурга и спонсорам, не жалеющим средств на бычки в томате. Конечно, хотелось бы, чтобы народу приезжало больше и театры могли оставаться на все пять вечеров – сетования, общие для всех фестивалей. Притягательность Володинского велика: «за свои» сюда добралась молодая критика из Нового Уренгоя, Нижневартовска и Москвы. Но существует и не имеющая отношения к финансам проблема – осознанное или неосознанное стремление ограничить фестиваль «своими». «Своим» друг с другом и так хорошо, они точно все про Володина знают.

Собственно, проблема есть и стилистическая, одна, но большая. Читая тексты Володина, мы воспринимаем их как актуальные, однако постановки часто способны поколебать это ощущение – на сцене Володин кажется устаревшим. Найти ключ к его пьесам сегодня трудно. Современным зрителям советские реалии непонятны, многие вещи без адаптации кажутся нелепыми. Путей решения в основном три: последовательное ретро, полное осовременивание и совмещение того и другого. Все мы увидели на фестивале.

*О спектаклях.* В этот раз в программе был только Володин (в прошлые годы еще и драматурги, близкие ему по интонации). После фестиваля прошли гастролы любимого в Петербурге **Новосибирского городского драматического театра п/р С.Афанасьева**. В фестивальной афише спектаклей было шесть. Три постановки пьесы «С любимыми не расставайтесь» (Москва, Ярославль,

Хабаровск), две – «Пять вечеров» (Омск, Димитровград). Несколько особняком оказались «Две стрелы» **Пермского театра «У моста»**, в постановке которых **Сергей Федотов** представил первобытных людей как животную протоплазму, из которой только начинает рождаться индивидуальное сознание и самосознание. Так «Две стрелы», не помню, чтобы ставили. Но интересная заявка потонула в физиологизме. Люди-звери, ходившие на полусогнутых, по определению, должны были сразу шагнуть к осознанию зла и силы как необходимых основ власти. Для пробуждения любви и поэзии места в концепции как-то не хватило.



«Пять вечеров». Омский Пятый театр. Дворничиха - Е.Тихонова



Катя - Е.Заиграева, Ильин - С.Зубенко



Катя - Е.Заиграева, Славик - Е.Фоминцев

«Пять вечеров» в Омском театре поставил режиссер **Константин Рехтин**, руководитель Северного театра им. М.Ульянова (город Тара). Он ввел фигуру рассказчицы, обравив новеллы-вечера появлением Дворничихи – **Елены Тихоновой**. Встречи Тамары и Ильина воспринимаются в результате как часть мифологии Петербурга. Новый персонаж — женщина странная, немного сумасшедшая – не из «поколения дворников и сторожей», а принадлежащая гораздо более раннему времени, когда в дворниках служили бывшие дворяне или – после войны – потерявшие все блокадники. Дворничиха существует перед сценической площадкой, перемещаясь вдоль рампы, она читает стихи и фрагменты прозы Володина, в том числе про женщин, которые от усталости сходят с ума, ей режиссер передает даже свои собственные воспоминания (и, надо сказать, они не диссонируют с володинским текстом). Учившийся в Ленинграде и подрабатывавший дворником, Рехтин вкладывает в спектакль очень личное. И это ощущается, это невозможно не оценить. Может быть, Дворничиха даже и есть Тамара, ожидание которой ничем не увенчалось – во всяком случае в финале она проходит через сцену, на которой замерли Тамара и Ильин, уже в качестве не просто рассказчицы, а равноправного действующего лица. Все бы хорошо, но Елена Тихоновой не хватает юрдыства – неизбежного спутника резкой смены социальной парадигмы. Слишком уж она возвышенная для дворничихи, которая, меж-

ду прочим, весь день занимается тяжелой физической работой, от которой и правда влорусойти с ума.

Не знаю, задумывалось ли так или получилось против воли режиссера, но спектакль этот про *встречу*. Центральный сценикографический образ **Ольги Веревкиной** – трубы отопления, радиаторы, которые проходят прямо между комнатами Тамары и Славика. Они – символ тепла, к ним устремляются иззябнувшие герои погреться, но они же лишают жилье уюта, напоминают о подвале или чердаке. Главный в этой истории – Ильин **Сергея Зубенко**. Актер не имеет ничего общего с привычным в этой роли благородным героем. Этот Ильин, без всяких сомнений, прошел не только войну, но и лагеря. Крепкий, невысокий, усатый балагур, конечно же, остался в Воркуте не из-за закона «минус двенадцать», а по доброй воле. Здесь жизнь не заладилась, а там он начал с чистого листа и стал своим. Именно как свой, в свой мир он приходит в подсобку к Зое (**Анастасия Лукина**), которая в первой сцене была романтическим образом в струящихся одеждах, в подсобке же обнаружила хищноватую жизненную укорененность. Тамара – **Лариса Антипова** – осталась звездой, какой была в юности. Высокая, красивая, в изящной шляпке и пальто, идеально сшитых по моде тех лет и безукоризненно сидящих на ней, как на манекенщице, которой восхищается Зоя. Тамара, как спящая царевна, будто бы и не работала все эти годы на «Красном треугольнике», выпускавшем, между прочим, галоши и резиновые сапо-

ги. В актрисе хороша эта «замоуженность» красоты, робость перед возможным счастьем. Но ей не хватает темперамента, широты внутренних движений. Недаром почти все ее ключевые слова, проникнутые драматизмом, транслируются в фонограмме либо даже переданы Дворничихе. Приманенный воспоминанием о красоте, Ильин никак не может приладиться к этой Тамаре, в которой не осталось ничего. Конечно, эта Тамара ни в какую Воркуту с ним не поедет. А реальная альтернатива ей – Катя **Елены Заиграевой**, воплощение жизни, готовности к деятельной любви. Роль горячей, яркой Кати – большая удача молодой актрисы. Именно рождение любви Кати и Славика (**Евгений Фоминцев**, пожалуй, слишком раскован для того целомудренного времени, Впрочем, органичен и обладает юмором) – наиболее яркий и сложившийся сюжет спектакля. Очень удачны сцены Ильина и Кати, которые сразу чувствуют расположение друг к другу: Ильин ушел из жизни, где мог стать ученым, интеллигентом, в жизнь простую и грубую, но настоящую; Катя, работающая на телеграфе (надо слышать, как меняется ее голос, когда она объявляет переговорные кабинки, – в нем знание того, как надо, следование неким шаблонам, но и осознание своей значимости), хоть и отстаивает важность своей работы, но, полюбив Славика, примеривается к перемене участи, делает выбор.

В этой «сочиненной» театром истории артисты хорошо чувствуют время действия, в целом силен элемент стилизации,



«Пять вечеров». Димитроградский театр «Подиум». Зоя - С.Купкина, Ильин - С.Борисов



Тамара - О.Троицкая, Катя - И.Коноплянова



Ильин - С.Борисов, Славик - А.Алещенко

много достоверных деталей. Театр «Подиум» из Димитровграда Ульяновской области и вовсе показал спектакль-ретро. Руководитель те-

атра, режиссер и сценограф «Пяти вечеров» Владимир Казанджан оформил сцену настоящей мебелью того времени, ширмы, салфеточки, постоянно включенная радиоточка, приемник в комнате Славика – все настоящее. У Тамары тепло и уютно. Похоже, Ильина – Сергея Борисова потянуло от разбитной пышнотелой Зои (Светлана Купкина) невероятно органично, играя сердобольную бабу-продавщицу, этакую Клаву) не столько к Тамаре, сколько в ее дом, где он был счастлив. Войдя к Тамаре, он с каким-то душевным вождением, трогательным восторгом рассматривает фотографии на стенах, комод, стол... С.Борисов – харизматичный актер, высокий, красивый, немного даже барственный. Его Ильин тоже прошел лагеря, но сохранил интеллигентность, которую привычно прячет, когда надо пред-

стать рубахой парнем. Тамара Ольги Троицкой все эти годы ждала Ильина, это видно сразу, как только она раскрывает паспорт ночного визитера и

у нее подкашиваются ноги. Актриса играет очень деликатно, но точно передавая душевные изменения привыкшей к одиночеству женщины, дождавшей своего единственного. Играет женщину простую, изработанную, но молодящуюся – она отнюдь не звезда, но меняет туфельки и наряды, правда, юбка чуть узковата и коротковата, а оранжевый берет слишком вызывающ. Видно, что Тамара в юности тянулась за Ильиным и в определении «звезда» – явная ирония, она была и осталась мастером «Красного треугольника». И все же счастье возможно – эти одинокие души, как цветы, распустились навстречу друг другу. А когда появляются смешные, очень жизненные Катя и Славик (Ирина Коноплянова и Алексей Алещенко) вообще возникает эффект «кинохроники» – так абсолютно молодые актеры чувствуют дух эпохи и существуют в ее атмосфере. Очень хорош Тимофеев – Владимир Лившиц, который явно пленился простой душевностью Тамары (кстати, и в омском спектакле образ Тимофеева – Николай Пушкарев – и его отношения с Ильиным и Тамарой убедительны).

Все три спектакля по пьесе «С любимыми не расставайтесь» – кардинальные попытки уйти от привычной жизнеподобной эстетики, в двух спектаклях действие перенесено в наше время.

Молодой режиссер Вероника Родионова (Центр драматургии и режиссуры А.Казанцева и М.Рощина, Москва) и Сергей Пускепалис (Ярославский академический театр драмы им. Ф.Волкова)

видят врага любви в публичности, невозможности частной жизни, наступательной пошлости большинства (оба не сомневаются в истинности любви Кати и Мити и тут с Володиным не спорят). Действительно, надо согласиться, что параллель убедительна: сегодняшнюю тусовочность можно уподобить советской прилюдности существования, наступление поп-культуры – советской идеологии. Режиссеры по-разному трактуют суд: у Пускепалиса судья в мантии в начале действия проходит через арену-сцену, чтобы скрыться от глаз зрителей и подавать голос через динамик – она являет беспристрастный глас народа, а может быть, и некий высший глас – ирония по поводу того, что сегодня псевдосудебные заседания стали телевизионными шоу, не прочитывается, суд вершится серьезно. Родионова более последовательна. У нее суд – такое же откровенное шоу, как и бег в мешках. Весь окружающий Катю и Митю мир – тотальное шоу, беззастенчивое, безликое, засасывающее вынужденных существовать на миру героев, чтобы нивелировать их индивидуальность, убить, уничтожить. В глубине сцены располагаются белые врата, ведущие в мир, в другую реальность. Они распахиваются для того, чтобы выпустить музыкантов и актеров-статистов, играющих по несколько ролей, агрессивно наступающих на любящих, отрывающих их друг от друга, как толпа карнавала.

У Пускепалиса массовик-затейник облачен в костюм Супермена, неловко обтягивающий его дородную фигуру, а «отдыхаю-

щие» санатория начинают комические шумные пробежки по сцене, не слишком вписывающиеся в происходящее, задолго до предфинальных сцен. Все участники бракоразводных процессов постоянно находятся на сцене, сидя за столиками, как в кафе, их сценки разыграны замечательно, но существуют каждая отдельно, сама по себе. Квартира Кати и Мити обозначена подиумом посредине. На спинке каждого стула зрительского амфитеатра размещена фотография в полный человеческий рост. Фотографии – на куполе выстроенного на большой театральной сцене павильона, фотографии – в зале, за его пределами. На снимках – герои спектакля и

просто какие-то молодые люди «из жизни». Зрители, таким образом, по-видимому, должны ощущать свою включенность в разыгрываемые события. (Но, увы, порой ощущают себя плоскими безжизненными изображениями.) У Пускепалиса суэта противостоящего героям мира однозначно пошла и неприглядна. У Родионовой все сложнее. У нее герои погружены в изощренную эстетику публичного искусства. Главный шоумен в ее



**«С любимыми не расставайтесь». ЦДР. Катя – Мария Матто, Митя – Валерий Панков**



**Судья – Владис Гольк**

спектакле и есть судья. **Владис Гольк** играет существо странное, inferнальное, недаром он влетает на сцену на канате, а за спиной у него крылья – то ли ангельские, то ли дьявольские. Это искуситель, душа и певец мира суеты, конференсье из «Кабаре» Боба Фосса, виртуозно меняющий обличья и разыгрывающий перед Катей и Митей глобально-индивидуальное представление, борясь за их души, пропитывая отравой ка-



«С любимыми не расставайтесь», Ярославский театр драмы им. Ф.Волкова. Женщина - Г.Крылова



Катя - А.Чилин-Гири

баретной красоты. Судья преобращается в других персонажей – например, в женщину с перегородкой – белокурый парик, очки, чемодан на колесиках, безумно-жеманные манеры. Кошунственно? Такой щемящий образ! (Так он и играет по традиции у ярославцев – **Галина Крылова** с полусмасшедшей потеряянностью и покорностью рассказывает Кате и Мите свою абсурдную историю, а после, со слезами на глазах, осознает весь ужас со-

деянного, когда, с громом порушив наконец деревянную конструкцию и найдя за перегородкой умершую сестру, выносит на сцену... фотографию.) Кошунственно. Но вот незадача – в окружении фотографий не страшно. В окружении фантомов, которых порождает Гольк, кровь леденеет в жилах, но яд прекрасной пошлости покоряет сердце. А потому так важно и радостно, что лица Кати (**Мария Матто**) и Мити (**Валерий Панков**) остаются осмысленными и чистыми, выхваченные из суеты пятнами света. Что молодые актеры протягивают через всю эту безумную суету нити любви, почти физически ощутимые, и все главные слова их герои произносят «в стилистике» чистой правды.

В ярославском спектакле какая-то «скользящая», устраненная из происходящего Катя – **Александра Чилин-Гири**, впрочем, сильно сыгравшая финал, и несколько инфантильный Митя – **Илья Коврижных**, который, впрочем, замечательно оживает в сценах с Ириной – **Мари-**

**ной Жемчуговой**. Мне кажется, роль Ирины, во-первых, замечательно придумана режиссером – наивные, несовременные слова, которые не могут быть произнесены современной девушкой всерьез, становятся уместными в устах нелепой, хоть и молодой, но старомодной, явно засидевшейся в девицах офисной служащей. Во-вторых, М.Жемчугова находит идеальное соотношение характерности и искренности, условности и правдивости, иронии и серьезности. Вообще, в этом образе все точно и убеждает, хотя порой доведено до абсурда: позвонив Мите на мобильник (!), Ирина поет ему любовную песню, аккомпанируя себе на аккордеоне! Сцена несостоявшейся измены вызывает гомерический хохот зала, сменяющийся неподдельной грустью. В такой же степени точна найденная мера условности в сцене супругов Керилашвили (**Алексей Кузьмин**, **Юлия Знакомцева**). Думается, именно такого оттенка гротесковости не хватило другим исполнителям.

«С любимыми не расставайтесь» **Хабаровского ТЮЗа** в постановке **Константина Кучикина** – спектакль ностальгически нежный, проникнутый молодой энергией и по-настоящему трагический. Его герои и актеры, их играющие, молоды. Режиссер точно определяет время и место действия – на баннере мы читаем: «Камчатка 68». На ставках – реклама аэрофлота и прочая наглядная агитация. Актеры разыгрывают часть сцен с помощью кукол, трогательных человечков с головками-болванками (надо сказать,

что Кучикин использовал их еще до Руслана Кудашова и совсем иначе – у него куклы не обезличены, а скорее напоминают младенцев, у которых все впредели). В центре сцены – помост-комод, который служит площадкой для кукольных сцен, на его лицевой части развешаны предметы кукольного быта: рамы окошек, крошечный велосипед, цинковая ванночка. Художник **Андрей Непомнящий** до тошно создает подробный мир для жизни маленьких человечков и вольготный простор для беспечных молодых людей, любящих попеть и потанцевать. И поиграть: «девочки» – в кукол, «мальчики» – в самолетики или подводную лодку, словом, в войнушку. Вечная проблема – разные игры мальчиков и девочек, мешающие им договориться. А между Катей и Митей – кукла белой вороны (кто же еще – любящие, как не белые вороны в толпе?), которая пытается их примирить. А может быть, белая чайка. Ведь рядом – океан. Именно на пляже знакомятся кукольные герои (песок, грибок от солнца, волной вздымающаяся легкая ткань). Именно туда, в холодный океан, поплывет обезумевшая от страха за Митю кукла Катя. Именно из его волны сделает мгновенным ловким движением Медсестра (**Дарья Добычина**) подвенечное платье для Кати, ставшее ее саванном – прокричав свои последние слова «Я скучаю по тебе», кукла Катя улетит в небытие, и Медсестра аккуратно скатает маленький матрасик на игрушечной кровати. Ласковая, кокетливая, сексопильная в своем белом халатике, стильно танцевавшая со всеми и постоянно присутст-

вовавшая при происхождении – такая хорошенькая Смерть среди живых. Впрочем, она вовсе никому не враг, так, наблюдатель, изредка из любопытства вступающий в общую игру и даже сочувствующий героям. (Дети ведь и в больницу любят поиграть, и в дом..)

В этом спектакле нет персонифицированной злой силы, которая губит любовь. Просто любовь – такое хрупкое чувство, что, чем она совершенней, тем легче обречена погибнуть. Она разрушает себя сама – в этом и трагизм разминовения предназначенных друг другу, единственных друг для друга людей. Катя – **Елена Колесникова** – жизнерадостная красотка, она не сразу понимает, что не сможет жить без Мити, но чем больше старается веселиться, тем напряженнее ее улыбка. Митя – **Андрей Сергеев** – глубокий, задумчивый юноша, он будто несет внутри какую-то тайну и, заглядывая в себя, с удивлением ее в себе обнаруживает. Начинается спектакль с того, что Катя-Колесникова завораживающе медленно подходит к газовой плите, стоящей у левого портала, медленно зажигает газ и



**«С любимыми не расставайтесь».**  
**Хабаровский краевой ТЮЗ.**

*Фото Степана Киянова*

ставит на огонь чайник. Заканчивается тем, что к плите подходит Митя-Сергеев, зажигает огонь и не может поставить чайник, садится рядом на стул и замирает. А в промежутке было много веселья. Вот только жизнь пролетает так быстро и так бездарно.

Фестиваль пролетел быстро, но не бездарно. И, на удивление, в самых, казалось бы, взаимоисключающих спектаклях прозвучал голос Володина.

*Александра Лаврова*

*Фото Алексея Телеша*

# ИГРА В МЯЧ ИЛИ ЧУДО ПРОЗРЕНИЯ

**К** ультминацией традиционного фестиваля «Крещенская неделя в Новой опере» в этом году стала премьера последней оперы **П.И. Чайковского** – одноактной лирической «**Иоланты**». История про чудесное исцеление слепой дочери короля Рене через любовь и веру, легшая в основу собственного либретто композитора по драме Г.Герца, вдохновила его на создание дивной красоты музыкальной партитуры. Свет в ней возобладал над трагизмом, ознаменовав некий философско-мистический прорыв в творчестве Чайковского, – в финале этой оперы, вопреки логике всех предыдущих оперных опусов, композитор, наконец, соединил влюбленных. Созданная в 1891 году, «Иоланта» стала лебединой песней Чайковского. Впервые она прозвучала в Мариинском театре под управлением Э.Направника 2 декабря 1892 года – меньше, чем за год до трагической кончины автора, – и сразу же заслужила всенародную любовь, не иссякающую со временем: опера и по сей день пользуется заслуженной популярностью на многих мировых сценах.

Новая «Иоланта» в Новой опере, созданная творческим союзом **Геннадия Шапошников** (режиссура) и **Виктора Герасименко** (сценография, костюмы), доказавшим в прошлом сезоне свою продуктивность в постановке «Джанни Скикки»



**Иоланта - Т.Печникова**

Дж.Пуччини на этой же сцене, соответствует новаторской эстетике театра. Спектакль, полный символов, таящих философский подтекст сюжета, вышел ярким и вполне убедительным.

Единственная декорация в полумраке сцены условна – красивая симметричная конструкция из зеркально-острых вертикальных пластин, абстрактно отсылающая к шпилям средневекового замка, кольцом охватывает двухмерное пространство, внутри которого и развиваются события оперы. Пространство это метафорично: оно разделяет мир Иоланты (верхний ярус) – стерильно-белый, замкнутый остроугольным кольцом, – который искусственно сотворен ее отцом, оберегающим изоляцию незрячей дочери, и мир реальный (нижний ярус), населенный цветными героями, свободно циркулирующими как внутри круга, так и вовне. Сами герои напоминают скорее масочные, чем реальные образы: их однотонные костюмы, пестрящие яркими цветовыми пятнами, созданы воображением современного художника и условно стилизованы под одежду Франции XV века – место действия драмы Герца, положенной в основу либретто, – на лицах второстепенных персонажей маски или цветные очки.

Мир Иоланты наполнен белыми шарами и мячами, с которыми она резвится, как дитя. Для Виктора Герасименко шар имеет свою, вполне конкретную символику: «В сакральной геометрии шар, сфера – это любовь. Поэтому много шаров. Иногда мы смотрим, как в быту дети иг-

рают в пространстве, заполненном шарами, без родителей – они в безопасности. И такое же пространство создал отец для Иоланты». Но защищенный, мир на самом деле иллюзорен и неустойчив – об этом напоминает накренившаяся поверхность, на которой он размещен. Эффектно решен финал оперы, когда эта поверхность наклоняется еще больше, выпуская из замкнутого пространства прозревшую Иоланту, а вместе с ней и поток белых мячей, каскадом обрушивающихся вниз: два мира – цветной и белый – соединяются, знаменая счастливую развязку.

Режиссерская концепция в этом спектакле, как видно, напрямую связана с его художественным решением. Геннадий Шапошников «достаивает» красивую сценографическую конструкцию статично-симметричными мизансценами, развивая символику спектакля в некоторых оригинальных находках, наподобие финала или сцены с пророчеством мавританского целителя Эбн-Хакиа (**Андрей Белецкий**), держащего в руках светящийся шар, в то время как Иоланта из самого центра конструкции плавно возносится ввысь.

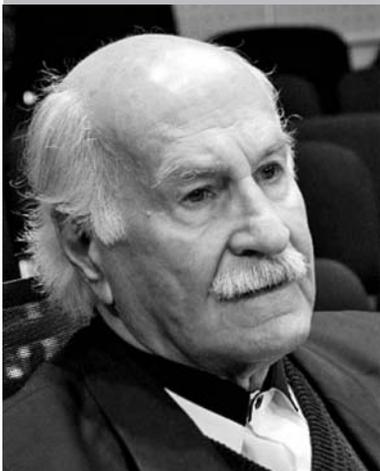
Что касается музыкальной части спектакля, созданной под руководством **Евгения Самойлова**, то, хотя прекрасную музыку оперы и трудно испортить, ее, как оказалось, можно сильно упростить. Оркестр с первых тактов вступления столь индифферентен к красоте авторской интонации и невнимателен к нюансам партитуры, что почти не вызывает ответной вибрации в душе слушателя. Даже в

моменты драматического и лирического накала (например, в арии короля Рене «О, Боже, жалься надо мной» или в дуэте Иоланты и Водемона) его участие сводится к усилению динамики звучности, не более. Дело к тому же осложняется еще и нестройным хором духовых. Ожидание эмоциональной наполненности музыки приходит, главным образом, от **Татьяны Печниковой** в роли Иоланты – обладательницы проникновенного, пластичного и кристального тембра, как нельзя лучше соответствующего чистому образу героини. Она и в сюжетном, и в режиссерско-сценографическом, и в музыкальном смысле является центром этой постановки. Красивый дуэт с ней составляет возлюбленный граф Водемон, исполненный чувствительным и ярким тенором **Нурлана Бекмухамбетова**. Король Рене – по сюжету фигура трагически-страдательная – в исполнении ровного и качественного баса **Владимира Кудашева** практически не трогает слушателя. Компенсирует недостатки музыкальной палитры спектакля хор – стройный и эмоционально-насыщенный, динамизирующий к концу сюжета и увлекающий за собой весь музыкальный состав в ликующем финале.

В целом же, если бы музыкальную часть удалось наладить так, чтобы она вызывала привычную в «Иоланте» у слушателя слезу, спектакль мог бы стать одной из интересных страниц в истории постановок известной оперы.

*Евгения Артемова*

*Фото Александра Стернина*



**Ч**то это значит – жить долго? Поздравляя виновника торжества с днем рождения, особенно, если дата юбилейная, мы искренне желаем ему долгих лет. Нам и в голову обычно не приходит, что долгая жизнь более испытание, нежели награда. Его и обычному человеку далеко не всегда удается выдержать с честью. А артисту это куда труднее. Сколько молодых талантов, наделенных и обаянием, и недюжинной энергией, начинали ярко и празднично, заставляя даже самых суровых критиков прочить себе лучезарное будущее, но, не пройдя земную жизнь зачастую даже до половины, угасали, исчерпав отпущенный богом дар. Не устать от ежедневного лицедейства, не падать духом во дни сомнений и вынужденного бездействия, не поддаваться завораживающему рокоту капризной славы и при этом умудряться не просто быть интересным зрителю – быть нужным, необходи-

мым ему. Долгая жизнь на сцене, высокий и трудный жребий, выпавший на долю народному артисту СССР **Владимиру Зельдину**, отметившему **95-летие**.

Если бывают судьбоносные роли, то для него это именно темпераментный и пылкий учитель танцев. Собственной жизнью Владимир Михайлович доказывает, что любовь к театру может быть столь же истовой и пламенной, как и любовь к женщине. Иначе как Рыцарем театра его давно уже и не называют. И никакого преувеличения в этом нет. Только констатация факта. Ибо его служение Сцене сродни служению Прекрасной Даме, от которой ничего взамен не требуют, которую просто любят потому, что не любить не могут. Зельдин никогда не просил ролей – потому и сыграл гораздо меньше, чем мог бы. Не гнался за званиями и регалиями – большая часть наград нашла своего героя со значительным опозданием. Он даже элементарных жизненных благ не добывался лично для себя, всегда только для других, и много лет не только служил, но и жил в родном театре.

Как ни уговаривают его друзья и коллеги приняться за мемуары, братья за перо Владимир Михайлович не собирается на том основании, что сам себя он считает ординарным, обыкновенным актером! В наше время, когда ярлык «звезда» наклеивает на себя всякий, кому не лень, независимо от реальных заслуг перед искусством, такая самокритика – случай почти уникальный. Пример для подражания, которым вряд ли воспользуется большинство нынешних молодых артистов. А зря, может, тогда и им удалось бы сыграть такую роль, которую будут помнить и спустя семь десятилетий после премьеры, как помнят Мусаиба Гатуева из фильма «Свинарка и пастух». Судьба, испытывая своих избранников, всегда находит для них достойную награду. Для Владимира Зельдина такой наградой стала невероятная, почти не имеющая аналогов зрительская любовь. Если бы его назвали секс-символом эпохи, Владимир Михайлович наверняка бы оскорбился. «Титул», если разобраться, и в самом деле дурацкий. В нем видели и видят до сих пор воплощение идеального мужчины – благородного, сильного, преданного.

Он живет так, словно никакой смерти на свете и вовсе не существует. Он любит свой театр — **Центральный академический театр Российской армии**, в котором служит с 1945 года, и своего зрителя. И любовь эта взаимна. Подозревал ли Владимир Михайлович, начиная репетировать «Учителя танцев», сколь пророческими в его судьбе окажутся слова Альдемаро, рассуждавшего о природе любовного пламени:

*В одних – мелькнул и вмиг погас,  
В других – горит не угасая,  
Вот как во мне.*

*Виктория Пешкова*

# УЖАСНУТЬСЯ НИЗКОМУ, ВОЗЖЕЛАТЬ ВЫСОКОГО

**Т**еатр им. **Е.Вахтангова**, приобретший нового худрука – **Рима-са Туминаса** – пережил за небольшой промежуток времени, кажется, все: настороженное ожидание, критику первой крупной постановки Туминаса, «**Троила и Крессиды**», спектакля, который, несмотря на возмущения (его называли в том числе и скабрёзным), попал в топ лучших премьер прошлого сезона и был номинирован на «Золотую Маску», кризис – когда Туминаса одни очень не хотели, а другие сильно поддерживали, регулярные переадресаги на новых премьерах – «**Дяде Ване**» и «**Маскараде**».

Грандиозная конструкция «**Троила и Крессиды**», расчетливо и рассчитанно выстроенная режиссером, напоминает «Предчувствие гражданской войны» Сальвадора Дали, с той разницей, что война из подсознания перекочевала в повседневность реальной жизни, представ как апофеоз привычного всеобщего разрушения – в том числе юных душ, призванных любить. Война снабжена современным способом восприятия – дабы не сойти с ума от ее банальности: это горький смех над всеми и над собой. Уродливы ее символы – Пандар – **Владимир Симонов**, циничный сводник, ласковый льстец и манипулятор, холодный, скучающий массовик-затейник и лицемерный делец; Елена – **Мария Аронова**, представшая грандиозным идиолом

продажной, истасканной любви в уродующем костюме, который имитирует обильную обнаженную плоть; Патрокл – **Сергей Епишев**, женственный, извращенно слащавый и жестокий садист. Все они высоки ростом, огромны, будто бы подняты на котурны и нависают над маленькими любовниками из враждующих, но по сути единых в истасканной войне лагерей, над девочкой Крессидой – **Евгенией Крегжде** и мальчиком Троилом – **Леонидом Бичевиним**, не перенесшим своей любви. Они огромны, но не величественны, а уродливы, как увеличенные карлики.

В этом мастерском, холодном и пламенном, как плавящийся лед, спектакле, вызывающем ужас, артисты Вахтанговского театра играют отважно и осмысленно. Думаю, многие, кого этот современный Шекспир заставил отшатнуться, не просто не поняли режиссера, но разглядели что-то столь же чудовищное в своей приверженности к театральной замшелости и жизненной мертвенности.

В «**Дяде Ване**» Туминас посягнул на наше драматургическое все – на А.П.Чехова, да еще и накануне его

юбилея.

Мир этого «Дяди Вани» составляют члены дружной вампирской зондеркоманды, а если приглядеться, из нее выделяются: родственные ей экземпляры, не желающие примкнуть (Астров); примкнувшие, но колеблющиеся (Соня); поглощенные, но по сути – марионетки, не разумеющие, что их дергают за ниточки (Елена Андреевна); наслаждающиеся причастностью, но при этом иронически посмеивающиеся над нею (нянька Марина). Именно так – во множественном числе, потому что каждый в этом спектакле будто бы представительствует от некоей общности, существующей внутри массы, допустившей Октябрьский пере-



«Троил и Крессиды»  
Фото Михаила Гутермана



«Дядя Ваня». Фото Виктора Сенцова

ворот, сталинские репрессии, чудовищные жертвы Великой Отечественной и проч., вплоть до наших дней. Не так уж эта команда монолитна, как кажется вначале, когда она является словно бы из развернутой серой стены, ведомая бледнолицым фюрером-Дракулой Серебряковым – **Владимиром Симоновым** (длинное черное пальто и огромные галоши). Наиболее зомбированы, но и поджаты в готовности к исполнению приказа эlegantная, деловая маман в круглых зеленых очочках и с портфелем – **Людмила Максакова** и одержимый паяц (допустили!), с остекленевшими глазами, Вафля – **Юрий Красков**. Астров – **Владимир Вдовиченков**, в длинном прорезиненном плаще рыбака и шляпе ковбоя, скалит крепкие ровные зубы, догадываясь, что вампиры ряженые. Крошка Соня (я видела **Марию Бердинских**), смешно бегающая вперевалку, как уточка, молитвенно опускается на колени перед отцом, снимая галоши – как Мария, омывающая ноги, известно, кому, а в финале зовет дядю Ваню не в рай, а примкнуть к большинству. Юродивая нянька, напоминающая постаревшую фокусницу Шарлотту, залетевшую в эту компанию невесту откуда, – **Галина Коновалова** – вставляет в высокую седую прическу мертвые искусственные цветочки. И лишь Иван Войницкий – **Сергей Маковецкий** – живая душа в этом паноптикуме жаждающих слиться – ссутуленный, в кургузом пиджачишке, жалко пьяненький, потерянный или растерянный, самоотверженно и безнадежно борется за куклу Елену Андреевну (**Ан-**

на Дубровская), замирающую в нелепых позах или, катаясь по сцене, холодно имитирующую эротику, борется, отчаянно веря, что сможет ее пробудить: борется с величественно выпирающим грудь, украшенную орденом, Серебряковым, с циничным зубоскалом Астровым, который все более напоминает бритоголового военкома из бывших, приобретшего вместе с властью повадки лакея. Дядя Ваня страстно, спорадически, но неумело воюет со всем миром. И его слова: «Прошла жизнь!» – относятся не только к его жизни, но к жизни вообще. К русской жизни. Россию мы потеряли в тот момент, когда дядя Ваня остался в одиночестве и, наверное, сошел с ума – превратился пусть в тряпичную (которой нельзя управлять, как марионеткой), но в куклу. Немыслимо смотреть на то, как двигает руками этого дяди Вани Соня, а живыми на его лице остались только глаза, исполненные окончательной боли. Навсегда.

В этом имении все очень нелепо: от рояля осталась одна задняя крышка, Соня говорит о том, что одна работает, восседая на ржавом плуге, как на игрушечной лошадке. Трудно любить такого Чехова. Проще делать намеки на то, что это западный (литовский) взгляд на нас со стороны. Со стороны смотрит на нас и зеркало, которое художник **Адомас Яцовскис** установил над верстаком. После этих безнадежных спектаклей заснеженный «**Маскарад**», в котором режиссерские выдумки, как и в предыдущем, литовском, варианте, кажутся самоценными в своей красоте,

дарует отдохновение. Конечно, здесь и речи нет о переносе. Литовский «**Маскарад**» был про маленький город, что-то вроде воспетого Макиона кукольного Брюгге. И хотя сценография (**Адомас Яцовскис**), мизансценический рисунок, восхитительные образы (рыба, выныривающая из проруби, все растущий снежный ком, шкатулка с механическими куклами, юродивый Человек зимы, пьедестал античной ста-



«Дядя Ваня». Фото Михаила Гутермана



«Маскарад». Фото Михаила Гутермана

ту, становящийся могильной плитой, на которой застывает Нина памятником самой себе, две группы масок – игроки и дамы) – все осталось прежним, но, разросшись на Вахтанговской сцене до размеров Петербурга, все стало иным. Не только из-за того, что играют другие (принципиально) актеры. А потому что – иной по-

сыл. И, кажется мне почему-то, что Лермонтов не просто дал толчок для безудержной фантазии режиссера, юный русский гений вызвал его искреннее восхищение. Как и имперский вальс Хачатуряна, в мощном звучании которого – истинный трагизм. И еще здесь иной Арбенни – **Юрий Князев**. Тот, прежний, был угрюмым мешко-



«Маскарад». Фото Михаила Гутермана

ватым бюргером, которому попала в руки невоспитанная, необузданная, но прелестно живая девчонка, и он сломал ее, как игрушку, не потому, что сошел с ума от ревности, а потому что слишком уж живая. Этот – блестящий фронт, стремительно и лукаво несущийся по жизни, своим жилетом, длинным носом, порочным глазом,

поворотом головы, вдруг ломающейся пластикой напоминающий (не знаю, случайно ли) известный портрет Мейерхольда работы Бориса Григорьева. Гениальный постановщик большого «Маскарада», словно позировал Туминасу и Князеву – рассказывают, что когда режиссер-новатор позировал Григорьеву, процесс этот был

превращен ими в озорную игру. Что ж, элемент *такого позирования* возникает и в Арбенине этого «Маскарада» Туминаса. Как, впрочем, и что-то темное, пародийное, все-таки *пошло-ватое* – в образе и этого тоже Арбенина. Что касается других актеров, то менее невоспитанна, но не менее полна детской энергии Нина – **Мария Волкова**, застенчиво-чудаковат Человек зимы – **Виктор Добродравов**, среди женских масок выделяются осмысленной значительностью **Ольга Ефремова** и прелестной гротесковостью **Мария Бердинских**. Все работают ясно, уверенно и вместе. Вопрос вызвала разве что слишком простоватая Баронесса Штраль **Марины Есипенко**. Этот «Маскарад» – о гибели прекрасной утопии, о падении величественного имперского города под натиском измельчавшей толпы. О том, что и герои становятся частью этой толпы. И, видит Бог, гибель эта тоже прекрасна.

Эти очень разные и очень значительные, событийные три спектакля имеют важные пересечения и на уровне деталей, и в главном: они о власти пошлой обыденности над судьбой и душой человека. Они отчаянны и прекрасны. И они обладают редким сегодня свойством – заставлять зрителя трудиться и, даже если этот труд вызывает раздражение у растренированной публики, притягивать его снова и снова. Заставлять зрителя вспомнить о низком и высоком и соотносить их. Заставлять возжелать высокого. А чего же еще можно желать от театра?

Александра Лаврова

## НЕИЗВЕСТНЫЙ НАБОКОВ

Два года назад в издательстве «Азбука-классика» вышел первый полный сборник драматургии Владимира Набокова. В книге «Трагедия господина Морна» были представлены все его пьесы и статьи о театре. За пару десятилетий из практически неизвестного в нашей стране писателя Набоков превратился в классика, весьма любимого филологами и театральными теоретиками, хотя и не очень популярного у театральных практиков. Спектаклей по Набокову в последние годы стало заметно меньше. Неизвестную пьесу «Человек из СССР», впервые напечатанную в этом сборнике, недавно представила на суд зрителей режиссер **Екатерина Еланская**, давняя почитательница таланта **Владимира Набокова**. В руководимом ею театре «Сфера» еще в 1990 году она поставила спектакль по роману «Лолита», который до сих пор идет на сцене этого театра, выдержав уже третью сценическую редакцию. В «Сфере» шли спектакли по самым разным произведениям писателя – «Король, дама, валет», «Смех во мраке» («Камера обскура»), «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». В 1999 году театр даже провел театральный фестиваль, посвященный столетию со дня рождения В.А.Набокова. Пьеса «Человек из СССР» была написана в Берлине в 1927 году. Там же и происходит ее действие. Персонажи – русские эмигранты, жизнь которых писателю хорошо знакома. Набоков еще совсем молод, ему 28 лет, только что вышел пер-

вый сборник его стихов. В том же 1927 году пьеса «Человек из СССР» была поставлена Юрием Оффросимовым в театре под названием «Группа». Она имела сценический успех, но прошла всего два раза из-за обыкновенных в эмигрантской среде материальных трудностей. В дни премьеры писатель опубликовал первый акт в газете «Руль», и по стечению обстоятельств целиком пьеса по-русски до сих пор не издавалась. В пьесе – синтез психологической драмы, комедии и детективной интриги. В центре этой интриги «человек из СССР» – Алексей Кузнецов, и весь спектакль приходится гадать – то ли он советский шпион, то ли оборот борется с этим самым СССР, или же вовсе – двойной агент. Но главным, все же, здесь является судьба русских эмигрантов, их ностальгия, тоска, как говорит один из героев, «тощища» по родине. Казалось бы, сколько пьес, романов и рассказов мы читали на эту тему, сколько смотрели фильмов и документальных телепередач. И все же... Театру удалось найти верную ноту, создать атмосферу этой бесприютности,

эмигрантской неприкаянности. И ностальгии по затонувшей Атлантиде: для героев – это Россия, а для нас мир, именуемый миром первой русской эмиграции.

Не последнюю роль в этом играет удачно подобранная музыка – «Тени рыб» А.Марченко на стихи Г.Поженяна, песня в исполнении Ф.Шаляпина, эстрадные песни в исполнении М.Дитриха, романс А.Вертинского, вальс А.Грибоедова.

Сюжет прост. После восьмимесячного пребывания в СССР или в «Три эсэр», как называют его герои пьесы, Алексей Кузнецов появляется в Берлине, где живет его жена. Он проводит в Берлине несколько дней, сначала даже не встречаясь с ней, заводя «для прикрытия» роман



Кузнецов - А.Пацевич. Фото В.Шульца



Кузнецов - Д.Ячевский. Фото Е.Сальтвевской



**Марианна - А.Чичкова, Кузнецов - А. Смиранин. Фото Е.Сальтвесской**

с киноактрисой Марианной. Затем он разрывает с Марианной и снова уезжает в Москву. Его жена Ольга, несмотря ни на что продолжает любить его, и в финале пьесы происходит их объяснение, проливающее свет на его поступки. Некоторые сцены происходят на фоне съемок фильма о красной России, фильма-китча, над которым автор, а вслед за ним и театр откровенно издеваются. Да и сам мир кино, в съемках которого в качестве статистов ради скудного заработка принимают участие многие герои пьесы, представлен здесь весьма пародийно. Это занятие они называют статисткой. В «Сфере» разудалые танцы под разухабистую мелодию размахивающие красными флагами «статисты» играют лихо и вдохновенно. Тема кино, которая здесь возникает, в то время уже начинает интересовать Набокова. Этот прозрачный мир, «камера обскура», из которой он рождается, в котором все вывернуто наизнанку, где люди – обезличенные статисты, покорно изображающие толпу. Спектакль играется двумя составами – «старшим» и «младшим», причем в младшем два

**Парра** роль старого эмигранта Ошивенского. Трогательный старик, смертельно тоскующий по России, который никак не может вписаться в эту ненавистную эмигрантскую жизнь. В спектакле вдруг пронзительно начинают звучать ноты чеховской драмы, чеховского психологизма, «подводных течений», скрытых конфликтов, недоговоренностей. Главные события происходят за сценой, да и действия, несмотря на почти детективную интригу, не так уж много. Ольга до сих пор любит своего бывшего мужа, Алексея, ее же трепетно и безответно любит давний верный друг – барон Таубендорф. Объяснение между ней и Таубендорфом напоминает знаменитое объяснение другого барона – чеховского барона Тузенбаха с Ириной. Именно так, по-чеховски, играют эту сцену **Сергей Загорельский и Наталья Шмелева.**

Главный герой Кузнецов у Дмитрия Ячевского предстает преждевременно постаревшим и разочаровавшимся человеком, не питающим никаких иллюзий по поводу удачного завершения своей миссии. «Раньше всего, — говорит он, — оту-

читесь говорить «Россия». Это называется иначе». Наиболее проникновенными получаются у него сцены с «людьми из прошлого» – не понимающими его бывшими соотечественниками. Наиболее удачным кажется исполнение главной роли Анатолием Смираниным, который имеет за своим плечами две интересные работы в набоковском спектакле «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Его герой – один из последних русских интеллигентов, внезапно повзрослевший мальчик, вступивший в неравную борьбу, обреченный на скорую гибель. Александр Пацевич играет очень эмоционально, хотя и немного прямолинейно. В финальной сцене пьесы, когда его герой, организатор белого «подполья» в СССР, вынужденный ради дела пожертвовать семейной жизнью, исповедуется жене в своих страшных деяниях, звучит песня о Кудеяре-разбойнике в исполнении Шалаяпина, так подходящая его суровому облику. Последняя фраза спектакля, которой он утешает жену и, недоговаривая, уходит, является здесь весьма значимой. «А ты слушай. Жил да был в Тулоне артиллерийский офицер...». Эта неоконченная фраза, отсылающая к истории знаменитого тулонского артиллерийского офицера Наполеона, намекающая на те грандиозные «наполеоновские» планы, которыми живет главный герой, завершает эту и одновременно, может быть, начинается какую-то совсем другую историю...

*Галина Степанова*

# КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ

**К**акой-то «неправильной» получилась «**Медея**» у **Камы Гинкаса**. Вместо того, чтобы, поддерживая традицию, воспевать человека, категорически не желающего жить с людьми по людским законам, возносить хвалы героизму бунта, бессмысленного и беспощадного, он заставил задуматься о том, что станет с миром, если эти «герои» подомнут нас под себя.

Мы и сами не заметили, как разучились ценить упорядоченность бытия.

Будни привычно называем серыми, мораль – ханжеской, закон – фикцией. Все то, чем изо дня в день живет человечество тысячи лет, благодаря чему оно вообще выжило, мы готовы разбить в дребезги, как капризный ребенок сложную игрушку, с которой он не умеет обращаться. Ежедневно готовить завтраки-обеда-ужины не так приятно, как биться к любовному экстазу, стирать пеленки и петь колыбельные утомительнее, чем пускаться в авантурные приключения, убить человека, который тебе мешают, гораздо легче, чем попробовать понять его и умерить собственные амбиции. Жить по заповедям, не убивая, не прелюбодействуя, почитая родителей, так скучно и хлопотно! Бедное человечество... Мир хаоса, разлада и отчаяния обрушивается на зрителя сразу, как только он входит в зал. На спасительный занавес, который иногда все-таки отделяет сцену от зрителей, уповать

не приходится. Сценография **Сергея Бархина** самоигрально. Ей и актеры вроде бы не нужны. С первого же мгновения начинает казаться, что все уже кончено, ты спектакль уже посмотрел. Может, и вправду пора поворачивать к выходу: здесь слишком страшно. Обвалившийся кафель, обшарпанная плита, пустые бутылки, протекающий кран, который уже никто никогда не отремонтирует. В этом маленьком мире нет порядка потому, что он уже никому не нужен. Ни Ясону, уставшему жить на вулкане, ни Медее, которую никакое воображение не в состоянии преобразить в хозяйку тихого, уютного дома. Дома-крепости, дома-сада, дома-рая.

Однако то, что произойдет среди этих руин, окажется еще страшнее видений, навевных (или все же насланных?) декорацией. Песчаник – материал не просто красивый, он – чувственный. Не потому ли его так любят в знойных южных краях? «Лестница», возвышающаяся среди «коммунальной» разрухи, равнозначна развалинам Помпеи. Но ошибаются те, кто считает, что она ведет в никуда. Она ведет в хаос и бессмертие, которое далеко не всегда бывает таким уж героическим, как нам хочется думать. Мало кто помнит, что Медея – внучка богини и колдунья, даже то, что она колхидянка не каждый вспомнит сразу. Но то, что она убила своих детей, помнит каждый, кто хоть однажды слышал о ней.

Чтобы рассказать о чудовище в женском облике, Кама Гинкас призвал на помощь римского философа, французского драматурга и русского поэта: **Сенеку, Ануя и Бродского**. Сплав столь же уникальный, сколь, как выяснилось, и эффективный. Переходы от автора к автору выполнены с филигранной точностью: вдох на Сенеке, выдох на Ануе, а по сему естественны, как подъем с волны на волну корабля, плывущего в открытом море. Трагедия в ее каноническом определении на современной сцене, пожалуй, невозможна. Не потому, что в нашей жизни ее слишком много, вряд ли наши предки, далекие и недавние, жили намного спокойнее и благополучней, а потому, что она перестала быть потрясением, если не случается лично с тобой. Театру, чтобы потрясать сегодняшнего зрителя, нужно нечто, что зацепит каждого, кто с комфортом расположился в своем кресле.

Самое простое – поверить в то, что спектакль Гинкаса о страшной участи человека, эту жизнь не приемлющего, для нее не созданного, жаждущего бури, которая и является для него единственно возможным способом существования.

**Екатерина Карпушина** играет, как раньше говорили, на разрыв аорты. Фонтаны невидимой крови хлещут со сцены в зал, окутывая зрителей, которые, не видя этих потоков, все равно интуитивно понимают: что-то в них уже не так, как было, и, возможно, никогда и



не будет. Так Медею уже ставили не однажды. Но если все свести только к гимну дикарке-бунтовщице, то ничего нового, по сути, о ней и не скажешь: демон разрушения он и есть демон разрушения. Взыскуешь иной жизни? Пожалуйста! Но это не дает тебе права калечить тех, кому и в этой жизни есть что делать. Восхищаясь нездешностью, надмирностью такого демона, мы забываем, что ломать не строить: противостояние разрушению и хаосу есть подвиг, заслуживающий гораздо большего уважения. Вот об этом, как мне кажется, и хочет напомнить нам режиссер. Иначе Ясон ему вообще был бы не нужен.

**Игорь Гордин** сыграл то, что мужчине-актеру сыграть особенно сложно: ценность равновесия, взаимопонимания,

стабильности. Каждую секунду он последовательно доказывает нам, не Медею, ее ни в чем не убедишь, к любым доводам рассудка она глуха, что обычное человеческое счастье – это и есть самое настоящее и самое человеческое. Если бы это было не так, то Господу Богу не было бы необходимости вообще создавать человека. Мир вполне обошелся бы без него. Гинкас сделал спектакль-предупреждение. Брак – хрупкий сосуд, легко может треснуть, и живительная влага уйдет из него в песок. Медея купила этот сосуд ценой немислимых преступлений и не в состоянии жить, если кто-то другой снова наполнит его жизнью и светом. Она готова разбить его любой ценой. Даже самой страшной. Медея – приговор жизни Ясона. Ясон – приговор жизни Медеи. Ни

один из них не в состоянии изменить себе. Нас часто манят крайности, но гармония рождается не из борьбы противоположностей, а из соединения взаимодополнений, сиречь из принципа комплиментарности, из-за незнания которого мы и попадаем в пресловутый экзистенциальный тупик.

Еще сложнее задача, которую режиссер поставил перед **Игорем Ясуловичем**, сыгравшим Креонта. Ему предстоит слезть со своих царских котурнов и попытаться объяснить этой безумной закон, весьма несимпатичный с точки зрения вселенской справедливости: люди равны только перед Богом, да и то не в этом мире, друг перед другом они никогда равны не будут, для своих у них одни законы, для чужаков – иные. Только так можно сохранить само-

идентификацию рода, племени, народа. Уберечь своих от власти чужих, если им придет в голову попробовать ее захватить, возомнив, подобно Медее, что они не твари дрожащие, а право имеют. Человечество установило его в незапамятные времена и от-

казываться пока не собирается. И тысячу раз прав Крент, спешащий выдворить Медею из своих владений, пока она никого не убила. Для нее и собственная жизнь цены не имеет, что уж о чужой говорить. Так ведь она в итоге и поступает...

И пусть в финале Медея золотой птицей улетает в сценические небеса от возмездия людского. На земле ей все равно нигде не укрыться. А боги ее не примут: слишком хлопотно делить небеса с таким кроважидным созданием. Потому и кара ее – на вечные времена: не умереть ей никакой смертью. Так и будет носиться над водами не ею устроенного хаоса. Там ей и место. Даже если божественное возмездие ее не настигнет, она – сама себе возмездие и воздаяние за преступление. Не про нее спасительное «ибо не ведают, что творят». Потому и последнее слово не за ней, а за Кормилицей (**Галина Морачева**). Смысл слов ее прост: жизнь тебе подарили, ты не сам ее взял. И если ты не в состоянии понять, какова истинная цена такому подарку, не гневи жизнь, называя ее обиденной. Она стоит того, чтобы ее прожить.

*Виктория Пешкова*

*Фото Елены Лапиной*



# МОЙ «ВИШНЕВЫЙ САД»

**Л**юдмила ИСМАЙЛОВА – главный режиссер **Кинешемского драматического театра им. А.Н.Островского**. Окончила в 2004 г. Высшее театральное училище им. Б.Щукина по специальности «Режиссер драматического театра» (мастер курса – Л.Е.Хейфец). Работала в театрах Санкт-Петербурга, Северодвинска, Иванова, Кинешмы. Осуществила одиннадцать постановок пьес А.Н.Толстого, А.Н.Островского, А.Аверченко, С.Мрожека, Д.Урбан, М.Рыбкиной и других современных авторов.

Шесть лет назад я поставила в Кинешме дипломный спектакль «Песня на три такта», который до сих пор идет в репертуаре, и... осталась еще на год, чтобы осуществить две постановки. Через пять лет обо мне вспомнил Николай Семенович Максимов, бывший тогда директором Ивановского драматического театра и его Кинешемского филиала. Он пригласил меня очередным режиссером в Кинешемский театр. А потом меня сделали главным, чтобы я руководила труппой, следила за занятостью, решала мелкие вопросы по вводам, репертуару и т. д. Никто не говорил о глобальном художественном руководстве, ситуация была другая. А сейчас оказалось, что на меня свалилось художественное руководство театра плюс административные дела. Тем не менее, если не кривить душой, многие режиссеры (на-

чиная от 30 до 50 лет) с удовольствием поехали бы главными в тот или иной город. Рано или поздно устаешь быть разовым постановщиком, потому как постоянно жить в чужом монастыре по чужому уставу очень трудно. Когда ставишь где-то спектакль, ты не можешь следить за его дальнейшей жизнью: неизвестно, какие там вводы сделают уже без тебя – вообще ничего не известно. Ты выпустил премьеру, получил гонорар и уехал... А главный режиссер – это, безусловно, ответственность, но, расплачиваясь за эту ответственность, ты получаешь гораздо больше свободы. Я люблю свободу. И предпочитаю брать на себя ответственность. Когда мне говорят про того или иного артиста, я понимаю, что за ним – определенная судьба в театре – и страшно разрушить человека. Когда ты главный режиссер, ты будешь и об этом думать. Есть труппа, есть общее направление театра, но есть и люди конкретные, которых нужно обеспечивать работой. Одно дело, когда ты в лесу собираешь яго-



Людмила Исмаилова



Кинешемский театр

ды и можешь ободрать куст и уйти, а другое дело – когда ты растишь эти ягоды в своем саду. Тебе их надо поливать, удобрять и лелеять. Это разный сорт – дикий и домашний. А здесь – домашний сад, в котором нужно ухаживать за каждым кустиком с клубникой. Конечно, проще всего пользоваться плодами сделанного до тебя: взять хорошего актера и выжимать из него все соки. Сколько таких блестящих актеров в провинциаль-

ной труппе? У нас 26 человек в труппе, и таких блестящих – человек пять. И это еще много... Есть интересные, сильные актеры, есть неплохие спектакли. Но актеры здесь какие-то недооцененные, как недолюбленные дети. Плюс есть некий планктон, из которого можно вылавливать какие-то дарования. Например, есть в труппе героиня. Я могла ее взять на главную роль в последнем спектакле, и не было бы вопросов – она очаровательная и очень хорошая актриса. Но у нее уже есть главные роли. Можно, конечно, открыть новую грань, но зачем, если можно открыть нового человека? В итоге Поликсену сыграла девочка, у которой явная характерность. Она угловата, еще слишком волнуется и мало что умеет. У нее вообще сложное дарование, но одно несомненно: актриса комическая, характерная, с необычными внешними данными. Мне было интересно с ней работать, раскрывать ее.

Молодые актеры у нас жутко закомплексованы. Если я их ругаю – они плачут. С ними очень трудно работать – нужно быть очень деликатным, иначе передавишь. Кто-то скажет: это бездарность – и на следующий день девочка уволится из театра, который потеряет будущую яркую актрису.... Есть замечательные актеры старшего поколения, к которым, «что бы ни говорили – не прилипнет». Они про себя все знают давным-давно, и их не убьешь замечаниями или критикой.

У меня изначально был круг единомышленников, который появился с дипломного спектакля, а дальше этот круг я на-

чала расширять: в следующей работе уже были не занятые «мои фавориты» – как их все называли. Стали говорить, что у меня фавориты поменялись, а я взяла следующих... Сохраняя костяк, я стараюсь привлекать и других людей.

Здесь обманывать некого. Критики как таковой нет, а выезжать на таланте одних и тех же местных звезд – в чем тут режиссура, в чем заслуга? Мне, как главе режуре, важно, чтобы с каждым новым спектаклем уровень поднимался...

Первая моя задача, которую я себе поставила – укрепить репертуар, выработать репертуарную политику. Нельзя ставить гениальные спектакли для каких-то избранных актеров, в то время как остальные будут играть халтуру, за которую стыдно. Постепенно из репертуара нужно вытеснять стыдное. И вот тут нужен человек, который принимает решение. Первое, что я сделала – списала 8 спектаклей совершенно открыто: выпустила приказ и повесила на стенку. Конечно, сразу была буря: как, а почему именно эти спектакли, а не те? Я ответила, что это мое решение, и все смирились очень быстро.

За время отсутствия главного режиссера актеры оказались позабытыми-позаброшенными. Мне бы хотелось, чтобы театр выезжал на гастроли, на фестивали, чтобы о нем кто-нибудь узнал. Актерам очень важно, чтобы человек со стороны им что-то сказал. Я думаю, что и мой взгляд скоро «замылится», они и мне в этом плане перестанут доверять. Им важен вот этот сторонний взгляд, а здесь его нет. Есть люди, кото-

рые любят театр, но понимают в нем очень мало. На эмоциональном уровне зрители у нас очень хорошие – умные, интеллигентные, подкованные, но на профессиональном уровне обсуждения не получается. Суждения у наших любимых зрителей бывают какие-то однобокие: либо отлично, либо плохо... Но это ерунда: мы-то работаем, разрабатывая роли, выстраивая нюансы, тонкости, практически «вышиваем» полотно. И у нас целая радуга цветов, а нам говорят: это зеленое, это красное. Оттенков либо не замечают (не хватает глаза), либо не знают, как это выразить... В отличие от двух столиц, в провинции критиков обожают – их здесь ждут и без них задыхаются. Но их нет, а ивановскую секцию критиков я ни разу не видела...

Кинешемский театр – это родина Александра Николаевича Островского, он имеет богатую историю, связанную с великим драматургом. Нынешний сезон мы открыли пьесой **«Правда – хорошо, а счастье лучше»** (в Кинешемском театре есть традиция – каждый новый сезон открывается пьесой Островского, поэтому почти все его пьесы прошли на этой сцене). У театра есть классическое лицо, связанное с Островским, но хочется, чтобы форма была современная. Чтобы был живой Островский, а не засушенный музей. Для меня эта постановка была праздником, потому что на профессиональной сцене я впервые ставила Островского, хотя ужасно его люблю. На самом деле, хорошей драматургии очень мало – когда действительно есть дра-

ма, конфликт, развитие персонажей, характеров, сюжета, в конце концов.

Мне интересно растить актеров, потому что я делаю не один спектакль, а смотрю в перспективу. Если актеры профессионально вырастут, то и спектакли будут лучше. Пока мне здесь нравится, у меня нет ощущения застоя, но есть ощущение развития. Актеры, похожему, тоже в приподнятом настроении, потому что без главного режиссера они чувствуют себя сиротами, им нужен кто-то, кому можно пожаловаться, что-то сказать.... Надеюсь не погрязнуть в административных делах, потому что изначально ситуация была одна, а обернулась по-другому.

У нас есть большая и малая сцены, и поэтому есть шанс развиваться в разных направлениях. Наша малая сцена открыта для экспериментов – я хочу, чтобы там шла современная драматургия, которую можно вывезти и показать. Мне кажется, что на малой сцене нужно делать не коммерческие спектакли, а какие-то самостоятельные работы. На большой сцене должна быть крупная форма – занавес открылся и на сцене мощная декорация, понятный сюжет, полноценная история, яркий спектакль. А на малой сцене может быть все, что угодно: моноспектакль, новая форма, даже какая-то ерунда – малая сцена нужна для чего-то необычного.

Хочется укрепить театр, наладить работу, потому что есть ощущение, что пока это какой-то ржавый паровоз, который едет кое-как. Есть большие проблемы с пиаром, с администраторским цехом, большие проблемы со всем. По идее все должны знать свои обязанности, но все их выполняют не так – может быть, неправильно понимают? Хочется, чтобы все работало, чтобы все начали заниматься вдруг своим делом... В театре скоро начнутся репетиции «Вишневого сада» А.Чехова. Это, конечно, очень ответственно – «замахнулись!» – но и безумно интересно для каждого человека в нашем театре.

*Записала Светлана Володина  
Санкт-Петербург*

**С** 10 декабря 1970 года **Марина Юрьевна Васильева** работает заведующей литературной частью **Академического русского театра им. Е.Вахтангова (Владикавказ)**.

В течение почти 40 лет неустанно занимается она «завлитским» делом, постоянно находясь в поиске пьес, новых форм пропаганды театра, выполняя ежедневно и рутинную работу. Человек творческий, М.Ю.Васильева создала множество телевизионных передач о театре и об актерах, опубликовала множество статей, актерских портретов. Она делала все, что требовало время: организовывала бурные зрительские конференции, проводила творческие встречи, выступала как лектор, ездила на театральные семинары, вела переговоры с драматургами, отстаивала лучшие традиции и поддерживала современные тенденции театрального искусства, собирала на свои средства библиотеку, чтобы сделать ее общественной и т.д.

М.Ю.Васильева постоянно повышает свою квалификацию. Она участвовала в лабораториях «Театр – школа современного искусства» Анатолия Васильева, «Креативная психология» Сергея Остренко (Киев). В сложные годы перестройки занималась организацией гастролей театра во Львове, Сухуми, Ставрополе, объединяя враждующие конфессии вокруг театра.

Марина Юрьевна ведет преподавательскую деятельность в высших и средних учебных заведениях. Отличается глубоким знанием драматургии, театра, эрудицией во всех областях искусства, художественным вкусом, креативностью мышления, юмором. Имеет почетное звание «Заслуженный работник культуры РСО-Алания».

*Коллектив театра поздравляет своего завлита с юбилеем!*

**ЮБИЛЕЙ**



# РЕЖИССЕР ПРОВЕРЯЕТСЯ ЛАМПОЧКОЙ

**П**рочитала однажды, что в первой половине жизни надо делать то, что хочется, во второй – не делать того, чего не хочется. Совет показался мудрым, но трудновыполнимым. Но вот недавно я познакомилась с режиссером, который заставил меня вспомнить это правило. С Борисом Натановичем журналистская судьба свела случайно, спасибо ей за подарок. Дом народного творчества пригласил в жюри конкурса, а там одним из участников был театр «Фортель» села Вагайцево Ордынского района Новосибирской области. Обыкновенный самодеятельный театр. Звание «народного» у коллектива есть, и получено оно в рекордные сроки – за 9 месяцев, вопреки требуемым трем годам, но «Фортель» почему-то им не козыряет. Руководит театром **Борис БЕЛКИН**, человек с тремя театральными дипломами, одним актерским и двумя режиссерскими: закончил сначала Новосибирское театральное училище, потом Щуку – режиссерское отделение, следом – Высшие режиссерские курсы. Работал Белкин главным в нескольких городах, и вот уже 15 лет возглавляет сельский любительский театр. Согласитесь – интрига есть. Выглядит Белкин, несмотря на болезнь сердца, браво, обаяние состоявшейся творческой личности несокрушимое. Гастрольный спектакль «Фортеля»



**Б.Белкин**

– «Тайному другу, или Возвращение Мастера», который мы смотрели в ДК села Ново-Пичугово того же Ордынского района, интригу только усилил. С одной стороны – в холодном зале сидят в шубах и шапках (зима нынче в Сибири морозная) человек тридцать, в основном мальчишки-подростки и женщины разных возрастов с детьми. Бьюсь об заклад, что **М.Булгакова** публика не читала (ну, подростки – точно), история Мастера от них страшно далека. Спектакль идет в художественно усеченном варианте – техника ДК не позволяет представить видеоряд на заднике, а там должен быть и дворец Ирода, и непрерывный поток идущих на бал Сатаны, и так далее. Замечаешь, правда, что инсценировка и постановка очень крепко сбиты, текст романа переходит в строки дневников и писем Елены Сергеевны и обратно совершенно орга-

нично. И действия на сцене ровно столько, чтобы представление не превратилось в чтение книги по ролям, при том сохранило мощь и музыку булгаковской прозы.

И отчетливо понимаешь, что достоинства и недостатки спектакля невозможно рассматривать вне вот этого холодного зала и этих зрителей, из которых ни один не ушел, ну, хотя бы домой погреться, кроме бабушки с двумя крохами лет трех, но и те, пока окончательно не замерзли, сидели тихо и глазели на сцену. «Возвращение мастера» было спектаклем на двух площадках сразу, одна из которых – сцена, а другая – зрительный зал. И магия театра, бьющая невесту из какого источника, разливалась вокруг и завораживала закутанных зрителей. После спектакля мы разговорились с работниками ДК. Они объяснили, почему в зале были только мальчишки: день и



время для гастролей назначили неудачно, в субботу девочки в деревнях занимаются уборкой дома и топят баню. Мы обсудили увиденное. И я убедилась, что наши расхождения в оценках – какая роль больше понравилась, какая меньше, что было удачным, что не так уж – закономерны, и главное – не для меня поставлен спектакль, как ни жаль.

Наш долгий ночной разговор с Борисом Натановичем, который он терпеливо выдержал, не смотря на усталость после поездки и нездоровье, я постаралась вести, держа в уме сверхзадачу – вопрос: «Зачем и для кого?» Такой простой детский вопрос: «Зачем в деревне играть спектакли и тратить на это свои силы, талант и жизнь?» Я сохранила в беседе не только «ответы по существу», но и от-

ступления моего собеседника от основной темы, мне показались, что ответ – в них.

– Знаешь, я ведь тридцать лет проработал в профессиональном театре. И сейчас каждый год ставлю на профессиональной сцене. Так вот, мне с ними *скушно*, с артистами. Нет, не в работе! Как с профессионалами, мне с ними очень интересно. А вот в жизни – *скушно*. Почему? В профессиональном театре мы все находимся в одном кругу. Все одинаковое. А вот в любительском театре собираются разные профессии: помощник прокурора района, капитан речного пароходства, учитель и так далее.

– **Каким образом собираются?**

– Сами приходят. Сначала сидят, смотрят, некоторые так проводят месяца два-три, потом включаются потихоньку.

Они все разные – и в результате получается групповой интеллект. Сам от них узнаешь, чего не знаешь... И непосредственность этих актеров... Когда она подменяется в так называемом «профессиональном» театре «технологией», мне уже не интересно. Ну, я сам так умею играть! Есть, конечно, редкие актеры – Константин Райкин, из молодых – Чулпан Хаматова, их работа мне очень интересна. На Алису Бруновну могу смотреть, вообще не отрываясь, мне даже текста ее не надо! К сожалению, такого в театре становится все меньше.

– **Как возник ваш «Фортель»?**

– У меня с работой, с приглашениями на постановки всегда все было нормально. И до сих пор остается. А сюда мы приехали из Прокопьевска в 1994 году, потому что разгула тогдашнего



терпеть я уже не мог. У меня характер неважный. Начальство всегда меня терпело, поскольку благ я от них никогда не просил. Но ставить «Мурлин Мурло» я не мог! А другое тогда не приветствовалось.

И вот приехал. Сижу и думаю – чем же я буду заниматься? Все равно надо стратегию определить. В 94-м сама атмосфера меня тяготила. И мне на ум пришло совершенно случайно слово: просветительство. Всегда же было оно в традициях русской интеллигенции. Вот, собственно, этим я и занимаюсь уже 15 лет. Отвлекусь от «Фортеля» – съезжу на розовые. Там я выбираю, что ставить, что мне интересно!.. А неинтересно – отказываюсь.

– Это так важно – чтобы было интересно?

– Недавно пришел к нам мужчина. Ему за пятьдесят, он полковник. Дай, говорит, я посижу, посмотрю. Скучно мне. Первую роль он сыграл в «Грозе». В пьесе этого персонажа нет – уличный музыкант, баянист. Планирует рядом с героями и играет. Я с удовольствием на него просто смотрел. До того оказался органичным!

Был у меня спектакль «Эдит Пиаф». В жанре «исповедь актрисы». Я делал инсценировку по нескольким книгам – и самой Пиаф, и Кокто, и так далее. Эдит Пиаф сыграть невозможно! А я ставил о том, что ей многое простится, потому что она много любила. Так Кокто сказал, и я не могу ему не верить. Нужен был актер на роль Лепле, ее духовного воспитателя. А у нас есть человек, который сейчас торгует на базаре. Он замечательно знает французский язык. Жизнь не сложилась, семейная и личная. И он живет Францией. Он мне очень много из французской периодики того времени показывал.



Этот человек в спектакле играл Лепле. Мы сделали так: он читал Пиаф на французском языке, хорошие стихи, а она каждую фразу для себя переводила на русский.

– Только всего и требуется актеру – интерес? А как же талант? Становление мастерства и пр.?

—Тут у нас, конечно, работает киношный эффект – принцип типажей. Бывает изредка идея работы «на сопротивление». У меня парторг как-то играл в «Судьбе человека» – так он жаловался на меня в райком партии. А когда получил приз за лучшую мужскую роль да командировку в Москву, то пришел ко мне домой с бутылкой коньяку: «Борис Натанович, ну я же артист!»

Но обычно смотрю – есть ли типажи. Поэтому я не ставил, например, «Мастера и Маргариту». Спектакль «Возвращение Мастера» – это история женщины. Когда мы с Мариэттой Чудаковой разговаривали...

– Вы были знакомы?..

– Имел честь. Так вот, мы рассуждали, почему у Мастера имени нет? Чудакова говорит: можно допустить то, чему ав-



тор не сопротивляется. В данном случае это вот такая версия: есть Маргарита, рядом с ней – не важно кто, Витя, Боря, Сережа. Она его сделала. Как ты знаешь, вначале у Михаила Афанасьевича Маргариты и Мастера не было. Была только всякая чертовщина. Появилась Елена Сергеевна – появилась Маргарита. Вот тебе и ответ. И все эти догадки, что Булгаков, мол, – это Мастер, мне кажутся, неверными. Здесь я тоже согласен с Чудаковой. Он, скорее, Воланд. Ведь Воланд – хозяин. Помнишь Шварца – это моя сказка, и я в ней хозяин? Вот это его сказка.

– И ваша сказка тоже? Вы «Мастера и Маргариту» трижды ставили? Почему?

– Снова и снова ставишь потому, что в предыдущих версиях ты сделал что-то не так. А этот спектакль, наконец – так. Может, по актерской или по какой-то другой линии стоит изменить, улучшить. Но по сути здесь все так.

Прежними версиями я недоволен был, своей работой недоволен, артисты ни при чем. А здесь я ставил про женщину. Прием очень простой – двойная ретроспектива. Она без Него

жить не может, но сколько лет прожила, писала ему письма на тот свет. И вот Бог ей дал, и Он появился. И они начали играть в роман. Поэтому Маргаритой может быть артистка в 45 лет. Вот вся история. Когда замысел у меня оформился, я вчерне дней за пять все сделал.

И больше я «Мастера и Маргариту» ставить не буду. В Кемерово на малой сцене мне предложили сделать, я отказался. Тему «Мастера и Маргариты» я для себя закрыл. Я доволен тем, что сделал. Конечно, можно лучше, но не хочу.

– Зачем вы выбираете для ваших актеров и для вашей публики такую сложную драматургию?



– Пьеса есть такая – «Ревизор» называется. Вот я сейчас над ней работаю. У меня она будет называться «Чисто русский анекдот. Клевета в двух частях». «Ревизора» я не стал бы играть. Почему у меня названия спектаклей другие – ты, наверное, обратила внимание? Дело в том, что если я беру «Грозу», я понимаю, что все линии, которые там есть, нам не под силу. В самодеятельном театре это безнадежное дело.

Я беру одну тему из всех, и спектакль мой по Островскому, например, называется «Страсти по русской Офелии». Меня интересует она. Меня интересует женщина, Кабанова. Вот десять мам собери и прочти монолог Кабановой. Из десяти, гарантирую, что восемь – подпишутся. Лично я под этим монологом две подписи поставлю. В «Ревизоре» мне интересен тот «чисто русский анекдот», который сейчас происходит – да в любом районе России! У меня там будет пролог, где как раз говорится «... но почему-то столько лет спустя в нашей жизни повторяется чисто русский анекдот».

– Опять по мотивам?

– Я сам никогда не дописываю. Тексты складываю, как правило, из автора и серьезной критики. А здесь я сложил Гоголя и замечательную такую вещьцу Ильфа и Петрова – «Историю города Колоколамска».

Давненько уже делал я спектакль «Любовь и тайная свобода. Драматический бал-маскарад» парафраз «Евгения Онегина». Этот спектакль я тоже ставил дважды. Сначала в советские годы в Астане, а потом – здесь, в Вагайцево. В связи с этим спектаклем у меня было счастье встреч с Лотманом. Чтобы спектакль «залитовать», требовался отзыв. Я нахально поехал к Лотману в Тарту. И все! Мы два раза сидели часа по три-четыре. Вернее, я сидел и молчал, а Юрий Михайлович ходил и говорил. В моем спектакле Ольга сходила с ума. Ему этот ход страшно понравился. Потом он мне написал отзыв на коричневой бумажке карандашом. И, кстати, написал там: «Боря, если не получится с режиссурой, занимайтесь «Онегиным». Как только увидели отзыв Лотмана, поставили мне без задержек требуемые печати. Его листок до сих пор я храню.

А сейчас у меня лежит сырой пока материал по «Черному обелиску». Но для него нет артистов.

**– Новые артисты к вам приходят?**

– Приходят, но я очень осторожно беру.

**– Почему? Самодеятельный ведь театр. Они же могут просто для себя заниматься?**

– Да нет, все хотя на сцену. А как же – адреналин! Я в выборе очень осторожен. Артисты мои работают профессионально. Это значит, они могут выстро-

ить внутреннюю линию образа и владеют определенными техническими навыками. Конечно, не так, как человек, который получил театральное образование. Но я их стараюсь «закрывать».

**– Я знаю, что дома на премьерях «Фортеля» – полные залы. А когда на гастролях на тот же спектакль приходит десяток-другой зрителей, артисты с этим мирятся? Ну, вот как сегодня случилось, например?**

– Мы изначально на берегу договариваемся, ты вышел на сцену – все! Пусть десять человек в зале. Тем более – в деревне, тем более – если пришли дети, подростки. Если мы их не разочаруем, они ведь и в следующий раз придут! Меня самого так выучили. У меня актерская школа хорошая, ленинградская. Может быть, слышала такую фамилию – Кузьмин Владимир Иннокентьевич? Я у него с третьего курса Новосибирского театрального училища начал играть в Новосибирском ТЮЗе.

**– И все-таки, то, что вы здесь делаете, – это искусство или просветительство?**

– Эти понятия очень близки. Потому что... прекрасное должно быть величаво. То, чем я занимаюсь здесь, это эстетическое воспитание через театр.

**– И есть результаты?**

– Ну ты же только что говорила – на премьеру к нам попасть очень трудно.

**– У вас и билеты есть?**

– А как же! Билеты для детей принципиально – 10 рублей, не больше. Для взрослых – 45. На премьеру – 60 рублей. Мы нормально живем. А если заработать надо – едем в коммерческие поездки по городам. В Ом-

ске выступаем, в Красноярске, Новосибирске.

**– Ладно, про артистов выяснили. А вам – не обидно ли? Не завидно по телевизору глядеть на коллег и однокашников?**

– Я отвечу сразу. Нет.

**– Развернуто, пожалуйста!**

– Во-первых, ни прежде, ни теперь коллеги никогда не спрашивают, где ты. Спрашивают, что ставишь? Во-вторых, мне, честно, не обидно вообще. Я очень рад, что я сюда приехал. Наверное, я лишен тщеславия как такового. Мне бывает обидно, когда я вижу работу раздутого кого-то. Сейчас режиссуры-то по стране нет. Все остаются в Москве. Очень много стало женской режиссуры. Может быть, я тебя обижу, но это не женское дело.

**– Вам примеры привести отличной женской режиссуры?**

– Каждый человек, и ты, в частности, если в тебя что-то попало, сможешь поставить спектакль. Женщина может поставить один спектакль. Но как профессия, режиссура очень тяжела для женщины. Женщина должна любить, ее должны любить. Иначе она теряет... Как Ленин говорил – если книга стоит на полке, она теряет свою социальную сущность. У режиссера собачья нагрузка психологическая. Я сказал артистам: встали и пошли – и они встали и пошли! А у всех солидный общественно-политический стаж. Женщина-режиссер – она много в жизни теряет.

**– Но творчество же питает и возрождает?**

– Творчество – колодец. Из него нельзя воду брать бесконечно. В театре так: хороший спектакль – молодцы артисты. Пло-

хой спектакль – режиссер... ну, скажем так, виноват. Это ты спроси у кого угодно.

– Ладно, нет у вас амбиций. Но работая в каком-нибудь известном театре можно стать, например, с Чулпан Хаматовой, а не с самодеятельными актерами. И процесс упительнее, и результат несравним...

– Дело вот в чем. Надо к себе относиться с чувством юмора. Меня после Высших курсов оставляли в театре на договоре на два года. Я жене позвонил, говорю – предлагают. А у нас уже дочка была. Дали нам комнату гостиничного типа. У нас даже книжки бы туда не вошли! Я не считаю, что отказ от Москвы – это какая-то жертва была. Мне и правда здесь хорошо. Предложения есть – я их принимать не хочу! Из Астаны в начале ноября пришло письмо – принять русскую драму. Я пишу директору: «Поздно это все, 63 года! Да и зачем?» Главный человек сейчас в театре директор, он заключает с главным режиссером договор. Это что такое? Нужно себе сказать: да, не работать мне с Чулпан Хаматовой. Но мне интересно работать с Верой Старцевой (Маргарита в спектакле «Возвращение мастера»). Я это понимаю, и все.

Ко мне хорошо относятся коллеги в России. Но я нужен здесь. Просто технически нужен. Разве это мало? Поэтому слово «обидно» – для меня его нет.

– А можно ли в сельском театре говорить о творческой составляющей спектаклей? Я вот что хочу понять. Люди поступают в театральные вузы, бешеные конкурсы выдерживают – и для них открываются двери в храм искусства. А тут село, где люди раз в неделю собираются. И тоже – через калитку да в тот же храм?

– Если идет подготовка спектакля, то репетируем каждый день.

Твой вопрос... Жил-был Пирсомани. Писал на клеенке. Потом выяснилось, что он гений... Вероятно, человек поступает в театральную вуз, когда хочет добиться признания. Это его конечная точка. Когда человек приходит в театр любительский, он не мечтает стать знаменитым, он хочет отдать то, что он на своей прямой работе отдать не может. Что более самоценно? Что интереснее? Я не могу сказать.

Когда появился МХТ – это была сплошь самодеятельность. Там профессионала ни одного не значилось. Были генералы, владельцы фабрик, заводов, пароходов. Но Константин Сергеевич Станиславский смог придумать школу, и сделал это профессионально, не будучи режиссером, которого научили. Когда человек отдает все, потому что ему это необходимо – тогда все получается. И спектакль, сделанный в маленьком сельском театре, может быть очень интересным. Но руководить этим театром надо компетентно.

И тогда режиссер, обладающий профессией, сумеет довести артиста любительского театра до такого уровня уверенности на сцене, что, если на представлении лопнет лампочка, актер сам выйдет из положения. Спектакль проверяется чужой публикой, а режиссер – лампочкой.

– Было?

– Было. Спектакль «Гадюка», начало. На сцене тумба, человек клеит афишу. К афише должна

подойти актриса и прочитать. И тут... лопается лампочка! Ничего не разглядеть на афише. Когда актриса ее отклеила, вышла к свету и стала читать – мне так хорошо стало!.. Я даже ушел тихонечко.

В любительском театре чудо искусства сотворить нельзя. Для этого требуется что-то, что выходит за пределы возможностей человека. Потрясения создают те люди, которых можно назвать художниками. Это редкость. «Гамлет» Любимова, «Дон Жуан» Эфроса. Назову еще десяток. Но не больше.

– А что можно в любительском театре?

– Можно сделать так, чтобы всем было понятно и хорошо. И это правильно. А еще у режиссера должна быть этическая основа подо всей этой суетой. Иначе ничего не получится. У одного еврея не было носа. Он говорил жене: «Сара, ты хочешь водить меня за нос? Ничего не получится!»

– Что остается от театра?

– Состояние. Поэтому я считаю, что вахтанговская школа – она лучше всех. Основной постулат вахтанговской школы: спектакль – праздник! Вот и все. Чтобы у человека состоялся праздник на душе, чтобы ты выходил из театра – и тебе хорошо. И неважно, выходишь ты в голодную холодную Москву, как тогда было с «Принцессой Турандот», или в сибирское село времен очередного кризиса. Все равно у тебя на душе – праздник. От того, что ты что-то почувствовал. Не узнал, а почувствовал.

*Елена Климова  
Новосибирск*

**Фото Валерия Кламма**

# ГЕОМЕТРИЯ МЫСЛИ

**П**о мнению **Николая СИМОНОВА**, художник-сценограф — профессия прикладная, генератор идей в театре — режиссер, поэтому замечания постановщика — это своего рода обязательная процедура создания конечного решения сцены, естественный живой процесс, многое меняющий на протяжении работы в его первоначальных эскизах. А окончательное оформление сцены — режиссерская партия, дополненная и обогащенная «визуальной музыкой» сценографии... Надо отдать должное откровенности подобного высказывания, многие коллеги Симонова, будучи в душе, возможно, такого же мнения, на такие признания не пойдут, а другие мастера никогда не назовутся вторыми — в лучшем случае скажут о равенстве творческих сил.

Сознательно начиная портретную зарисовку с такой декларации художника, мы, тем не менее, заметим, что прикладной характер профессии, подчеркиваемый мастером, не мешает ему же в серьезных перепалках «груды» отстаивать отдельные детали своих декораций — как, например, финал **«Городка в табакерке»**, для которого сценограф придумал огромного металлического мальчика. Кирилл Серебренников вспоминал («МК-Бульвар» от 24.03.2003), как пришел в ужас от увиденного и потребовал убрать эту фигуру, выразив заодно полное недовольство сценографией; художник не остался в долгу, нелестно прокоммен-



**Н.Симонов**

тировал режиссерскую работу, которая де портит его декорации. В качестве аргумента Симонов уронил на Кирилла штанкет, а тот запустил в коллегу стулом.... Без комментариев. Но мальчик в спектакле остался. И все же исключение лишь подтверждает его позицию — дирижерская палочка в руках режиссера, сценограф — в оркестре.

Николай Симонов родился (11.02.1961) в Ростове-на-Дону, там же окончил театральное декорационное отделение Художественного училища им. М.Грекова (1985). С 1987 года — главный художник **Вологодского ТЮЗа**. В **Краснодарский драматический театр** перешел в 1989 году. Двенадцать лет работал главным художником в **Ростовском областном академическом молодежном театре** (с 1990). Владимир Чигишев, Владимир Рогульченко, Юрий Мельницкий — лишь немногие имена режиссеров, с которыми сценограф сотрудничал в региональных театрах. Но как бы удачно ни складывалась судьба сценографа на родине, на-

стоящее признание он получил в столице.

Знакомство московского зрителя с шокирующим (для того времени) спектаклем режиссера К.Серебренникова **«Пластелин» (Центр драматургии и режиссуры п/р А.Казанцева и М.Рощина, 2001)**, сценографом которого был Николай Симонов, вызвало пристальный интерес, сразу был отмечен новаторский вызов двух ростовчан. (По замечанию критика Елены Ковальской, эта постановка ознаменовала «восемь кубиков свежей крови — по четыре максимально дозволенных с каждой руки — Сигарева и Серебренникова — в вену столичному театру».)

С 2002 года художник живет и работает в Москве, он — лауреат молодежной премии «Триумф» (2002), премий «Хрустальная Турандот» (2005), «Чайка» (2005). В творческом багаже сценографа свыше 75 постановок.

Сотворчество Н.Симонова и К.Серебренникова возникло в 1990-х годах на ростовской земле и оказалось на редкость удачным — за 15 лет выпущено

около 30 спектаклей. Во всяком случае, почти всегда постановки радикального режиссера были мощно подкреплены сценографическим текстом. В рифме двух мастеров была своя динамическая гармония. За последнее десятилетие художником были оформлены спектакли для многих ведущих театров Москвы, среди которых: «Господа Головлевы» и «Человек-подушка», «Мещане» и «Лес», «Терроризм» и «Трехгрошовая опера» (МХТ им. А.П.Чехова), «Сладкоголосая птица юности» и «Антоний & Клеопатра. Версия» (театр «Современник»), «Приглашение на казнь» (РАМТ), «Воскресение. Супер» (Театр-Студия п/р О.Табакова), «Откровенные полароидные снимки» (Драматический театр им. А.С.Пушкина), «Пластилин» и «И.о.» (Центр драматургии и режиссуры п/р А.Казанцева и М.Рощина). Работал с московскими антрепризами – «Демон» (Театральное Товарищество 814), «Фигаро. События одного дня» (Театральная компания Евгения Миронова) и для Северной столицы – «Фальстаф» (Мариинский театр). Осуществил много сценических проектов – «Жанна Д'Арк на костре» (Проект фестиваля «Владимир Спиваков приглашает»), «Возвращение Персефоны» (Проект фестиваля «Черешневый лес»), «Демон» (Специальный проект Nokia 8800 Sapphire Arte), «Мистерион», «Станция», «Богини из машины (Deae ex machina)» (Проект фестиваля «Территория»).

Однако стоит оглянуться. В середине 1980-х ростовский режиссер театра пантомимы Геннадий Рыгалов предложил выпускнику художественного училища оформить спектакль «Эскориал» по М. де Гельдероде. Необычный рисунок проеденной ржавчины на огромном листе железа, найденном им где-то на рынке, привлек внимание художника и стал основой для первой декорации Симонова. Весьма наглядная и точная метафора впечатления распада для пластической постановки об умирающей власти. Неудивительно, что в Управлении культуры готовое произведение определили как «антисоветский спектакль». В этом старте уже заметен будущий почерк сценографа – стремление идти от материала, жажда лаконизма и геометрии, опора на прочность, поиск одной решающей главной детали/метафоры, которая раз нообразно и многомерно будет работать на протяжении всего спектакля или как фотовспышка ослепит краткий сценический миг. «Сумасшедшая идея, которую воплотили сумасшедшие люди», – так определили спектакль «Убивец» по роману Ф.М.Достоевского (Краснодарский муниципальный молодежный театр, 2001; реж. В.Рогульченко) его создатели. Замысел предполагал, что вода, стекая по трубе в емкость, переполнит ее и начнет заполнять пространство между скамейками в зале. В первом действии обстановка состояла из нескольких стульев, в финале же тонны воды хлынули на сцену, образуя наводнение, а среди пуб-

лики рождая взрыв эмоций от зрелищной метафоры Ноева ковчега, в котором плывет человечество. В Краснодарском театре драмы при работе над «Гамлетом» (1991; реж. Н.Николюцкий) сценограф оставил большую сцену пустой, лишь на заднем плане громада серых лоскутов напоминала море. Другого «Гамлета» (Ростовский молодежный театр, 1995; реж. В.Чигишев) отличала смена пространств и зрительская вовлеченность в происходящее (интерактивность персонажей и публики). Действие развивалось в вестибюле, фойе, коридорах, в служебных помещениях, в сыром подвале – само старинное здание театра становилось замком Эльсинор. Около сорока зрителей, завернувшись в черные балахоны и сопровождая принца Гамлета, оказывались внутри спектакля: танцевали с актерами под средневековую музыку, вручали им необходимые для мизансцены предметы и даже пили вино, от которого затем погибала Гертруда. Каждый невольно становился актером – театр вторгался в его мир. Пока весь мужской состав репетировал мобильного «Гамлета», К.Серебренников работал с прекрасной половиной Молодежного театра. В «Suddenly Last Summer» Т.Уильямса – у автора действует пять женщин, рассказывающих Доктору историю любви и смерти Себастьяна... На сцене театра их число увеличилось вдвое, а дополнительным текстом стали «Цветы зла» Ш.Бодлера. Экспрессию мира существования/видений белых горячечных кошма-

ров героинь среди тонких белых деревцов-качелей ирреально-фантастического **«Сада Себастьяна»** (1994) поглощал зеркальный квадрат.

Вот когда в дуэте Серебрянников-Симонов появилась тема аномального зла, которая впоследствии станет общим фирменным стилем.

На этом пути обращение к детской сказке про механический городок закономерно оборачивалось притчей о заволажывающей власти пружин над героями в духе кошмаров Оруэлла и Хаксли. «Бархатная» идиллия первой части «Городка в табакерке» (1995) была лишь внешне «одоевской сказкой», ведь мальчишеский интерес к устройству музыкальной табакерки превращал красивый городок в руины. Во второй части (по пьесе Е.Харитоновой) поиски потерянной мелодии и починка сломанной табакерки приводили к театральному вопросу-парадоксу, завершаясь апофеозом – появлением того самого шестиметрового Железного человечка на колесиках.

На московских сценах Симонов и Серебрянников продолжили взятое направление: поиск масштабных проектов, стремление разорвать рутинность узких рамок постановок классики, желание удивить, ошеломить и даже «подавить» зрителя натиском яркого зрелища или увлечь интенсивностью представления внешне менее эффектного, чем потоп «Убивца» или две сотни фразов для **«Женитьбы»**, но раскаленного психологически. Спектакль **«Изображая жертву»** (МХТ им. А.П. Чехова, 2004), показанный спустя две недели после Бесланской трагедии,



**«Пласталин». Центр драматургии и режиссуры п/р А.Казанцева и М.Рощина. 2001**



**«Фальстаф». Мариинский театр. 2006**

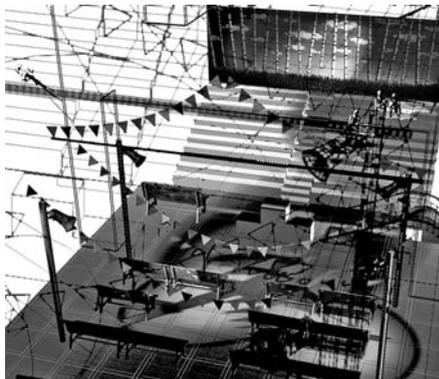
акцентировал через воплощение следственного эксперимента бытовой терроризм. Однако «понарошечность» повторений трагических ситуаций превратила некий гамлетовский парадокс в отстраненную избирательность бытия. Одна из деталей – среди домашнего интерьера ли, восточного ресторана ли, бассейна ли с тумбами для прыжков – почти постоянная рябь мигающего телевизора (либо ее проецирование на стену-экран) стала метафорой сознания, пропитанного и отравленного телевизионным информационным и зрелищным шумом. Перед нами вымышленный мир изображения мира вместо мира реального.

Мебельная геометрия эпохи застоя в апартаментах Гурмыжской, поданная художником в спектакле **«Лес»** (МХТ им. А.П.Чехова, 2004) как собирательно-иронический образ интерьера 1960-70 годов, апеллировала к метафоре леса. Используя древесный материал, фотопейзажи из советской периодики «Юный натуралист» и «Лес и человек» художник проводил параллели сценно-бытия с «дремучеством» и «буреломом». В бифронтальном пространстве спектакля **«Голая пионерка»** (Московский театр «Современник», 2005) фокусировалась трансформация обычных предметов: превращение доски в кузов грузовика, в скамью,

в фортепиано; простыни – в экран; вертикально поставленные дощатые половицы, образующие щель с исходящим сиянием, становились метафорой вагины (военная дочь полка на износ выполняла пионерскую заповедь «Всегда готов!»). Так между белой стеной «храма» с замурованными окнами и цирковым «адам» зритель вместе с героями оказывался в пространстве загорающихся красных звезд – то ли на солдатских памятниках, то ли на кремлевских башнях.

Растяннутость сценической композиции по длинной горизонтали в «Господах Головлевых» (МХТ им. А.П.Чехова, 2005) подчеркивала монотонность существования персонажей, обитающих среди бесстрастно-

затхлых выгородок/закутков. Пространство словно сдвигалось, становясь последним местом успокоения – художник создал, по сути, род покойницкой, вид на вертикальный срез анатомички со стенами-ребрами, с зашитыми пиджаками («вынутыми душами») на смертном ложе, имитацией «жизни» дома с мясорубкой-метафорой по перемалыванию и прокручиванию личностей. Тема ханжества, где глут даже вещи, – таков сложный мир мещанского ужа-

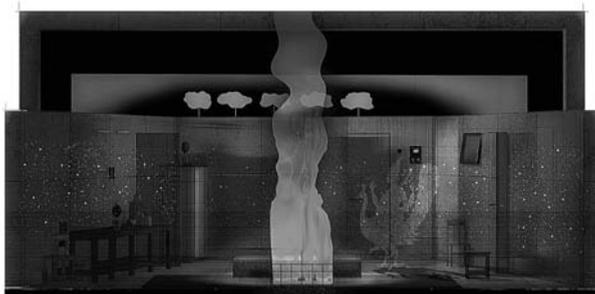


**«Собачий вальс». Ростовский молодежный театр. 2001**

са. Разбросанные узлы превращались в сугробы, освещаемые пляской пламени горящих писем в почтовом ящике. Предчувствие смерти, ее присутствие стало лейтмотивом спектакля.

Статику обшарпанного гостиничного номера из спектакля «Заяц love story» (Московский театр «Современник», 2007) «оживляло» лишь окно-экран на вид многоэтажных домов ночного города, а милый зайчонок с барабаном в финале чуть ли не перечеркивал весь спектакль. Однако сценограф разъяснил увиденное: «Ну а Заяц... Про это животное я вряд ли могу что-либо рассказать. В связи с переделками все пошло наперекосяк, и весь смысл потерялся. Декорация стала просто декорацией». Отметим это замечание – если декорация выключена из смысла, то она всего лишь декорация.

Вот уж чего не скажешь о следующей работе мастера. Акцент серого цвета, где белый становится грязным среди подчеркнутого холода кафеля в сценической коробке. «Человек-подушка» (МХТ им. А.П.Чехо-



**«И.о.». Центр драматургии и режиссуры п/р А.Казанцева и М.Рощина. 2003**



**«Мещане». МХТ им. А.П.Чехова. 2004**

ва, 2007) изобиливал знаковыми деталями: валялись оголенные внутренности телевизора и скульптурные головы огромных кукол, пламенели красные розы в горшках и алые ленты от истекающего тела на кресте, завораживали висащие свиные туши и огромная слезинка, более похожая на прозрачную боксерскую грушу. Постепенно появляющиеся, эти вещи прирастали тематикой кровавой жути. Спектакль добился причастности зрителя к насилию в мире. Сумасшествие героя стало природой мироздания от психопата.

Программка к спектаклю «Трехгрошовая опера» (МХТ им. А.П.Чехова, 2009) сообщает: художник – Николай Симон, Кирилл Серебренников. Сей факт не комментируем и не уточняем, что это – лишь пауза в отношениях, кризис творческого сотоварищества или что-то другое? Очевидно лишь, что два сценографа катастрофически «удваивают» спектакль – плотность визуальных решений густеет, но режиссер никак не может остановиться, работая в переизбыточно интертекстуальном ключе: и отголоски экранного искусства от фильмов Ларса фон Триера, Пола Макгигана и Квентина Тарантино, и сцена обжорства будто из «Унесенных призраками» Миядзаке, подкрепленная репликой «так жрут только свиньи»; и прямой перенос «картинок» российской улицы (бомжи, калеки, «афганцы», священнослужитель, путающий руку крестьясь) в реальном антракте-прошайничестве.

Все подробности создали картину тотальной постмодерни-

стской реальности, где одно легко и мгновенно меняется на другое. Потому так убедителен эпизод, демонстрирующий впечатляющие искажения человеческой природы (взгляд персонажа, превращающийся в пустоту глазниц черепа) через видеосъемку с имитацией «засвеченной пленки» (где камеры, прикрепленные на микрофоны, через полиэкранный программу выводятся на проектор, предварительно обработанные в негатив). И хотя выстроить из общего визуального «хаоса» нечто связанное трудно, но имен-

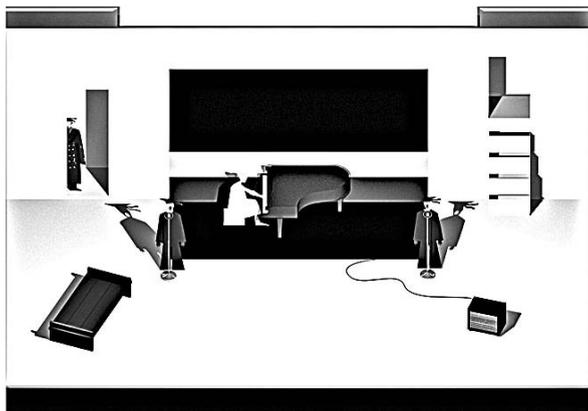
но в этой трудности цель постановки: попробуйте сложить мир из кубиков бессмыслицы и обмана.

Рассматривая творчество Н.Симонова, ставшего исполнителем режиссерской воли Серебренникова, оставим в стороне психологические сложности такого вот двойного существования...

В подчеркнутом геометризме основных работ сценографа видны разные тенденции и направления интеллектуального абстракционизма, который отчасти лежит в сфере развития



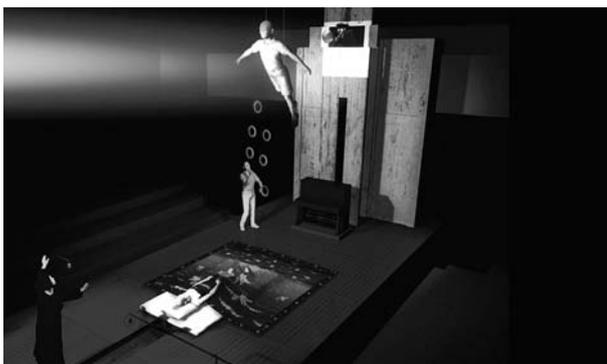
«Сладкоголовая птица юности». Театр «Современник». 2002



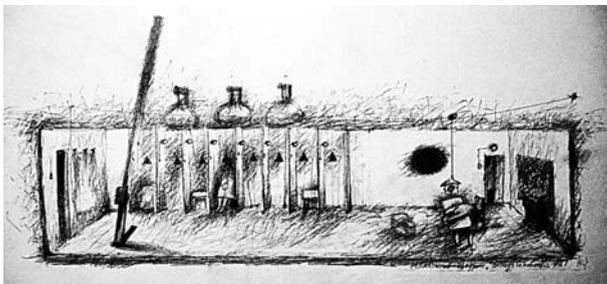
«Изображая жертву». МХТ им. А.П.Чехова. 2004



«Лес». МХТ им. А.П.Чехова. 2004



«Голая пионерка». Театр «Современник». 2005



«Господа Головлевы». МХТ им. А.П.Чехова. 2005

супрематических идей позднего Казимира Малевича (наиболее четко это прослеживается в эскизах к постановкам «Жанна Д'Арк на костре» или «Мистерион»), усиленных его же архитектурой, которую тот воплотил в своих причудливых архитектурах. От Малевича идет главный луч влияния: пространство есть

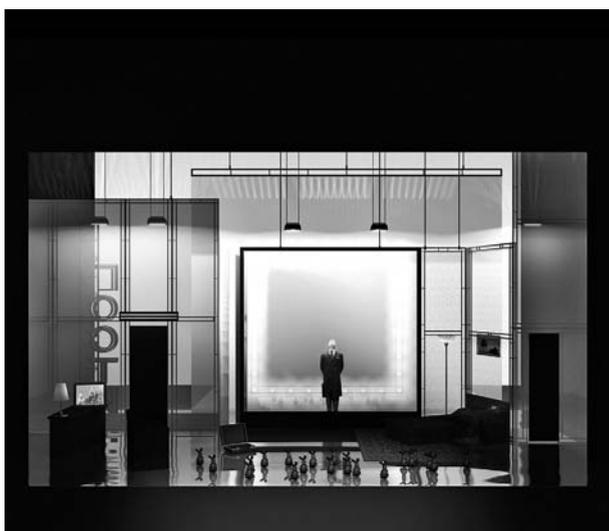
форма мысли и только внешне кажется простым вместилищем предметов и вещей. Архитектурное решение сценического пространства у Симоннова чаще холодное, отстраненное, минималистское, супрематические объекты с одной линией конструкции, въезжающей в пространство другой, иногда мон-

дриановский неопластицизм, симметрия / асимметрия деталей, рождающая сдержанно-строгую красоту без закруглений и плавных овалов...

Сценограф подает свои решения как серию визуальных размышлений о природе того явления, о котором ведет речь режиссер-постановщик. Так в «Человеке-подушке» нам дан мир психопатической реальности, которая только внешне старается выглядеть логичной, а на самом деле предельно абсурдна. В этом напряжении внешнего и внутреннего несоответствия скрыта сила этого спектакля, хотя и во многом несовершенного. Порой в спектаклях смутно не столько проступает, сколько «прочитывается» «черный квадрат», а в интерьере «тяжелом» пространстве «парит» сценический конструктивизм или синтезируется костюмная пластика (как костюмы бензоколонки, стула или стола, да еще с открывающейся супницей для «Приключения Фунтика»). Здесь можно добавить равнение на тот геометрический парадокс, который разрабатывает Эрик Булатов (и вся эта линия нонконформизма), демонстрируя простым набором советских архетипов выморочную реальность и нестыковки бытия. Наконец, подспудно прочитывается мироздание по Роберту Уилсону, где внешняя театральность жизни стала не внешним, а по сути внутренним состоянием. То есть отныне форма и есть содержание того или иного явления, а вот самого содержания уже нет. Розовые стены небольшого уголка дома с крошечной верандой, которые раскладыва-

ются в большой розовый дом с окнами, отражающими «магритовские» облака, белый аккуратный штaketник забора, темные силуэты, словно грифельные заточенные карандаши крошечных домиков со светящимися немногочисленными окошечками, а на зеленом пригорке устремившиеся вверх воздушные розовые шарики – таково кукольно-анимационное пространство спектакля **«Примадонны»** (МХТ им. А.П.Чехова, 2006; реж. Е.Писарев). Аллюзии с «зелено-розовым» у Чехова, но определенно не хватает «пяточка». Нарочитая графика «детской» иллюстрации спектакля на деле – мысль о том, что мы никогда не взрослеем и живем в окружении инфантильных фантомов. Показателен эпизод, не вошедший в спектакль (его видели только зрители Ханты-Мансийска, где проходили генеральные репетиции и премьеры) – в конце первого акта после удара по голове Пастора у него начиналось видение. Из окон дома выползала огромная Барби, надувающая пузырь жвачки... Вот оно – ироничнейшее художественное «безобразие».

Пластические вариации героев спектакля **«Бедная Лиза»** (Государственный Театр Наций, 2009; реж. А.Сигалова) «согревали» холод кинозала с двумя рядами зрительских стульев-кресел. Чувства героини «перемещались» на множющийся экран, на полотне которого неожиданно оживал черный ажур теней начала XIX века – от форм решеток до архитектурной вязи города-образа. Черная дверь под слепящим потоком света белела. Человеческие фигуры



**«Заяц. Love story». Театр «Современник». 2007**

в потоке контрового света становились будто вырезанными из черной бумаги шаблонами – в чувстве полета возникала дисгармония пластики, а движение черного занавеса экранов напоминало смыкающиеся навсегда створки жизни.

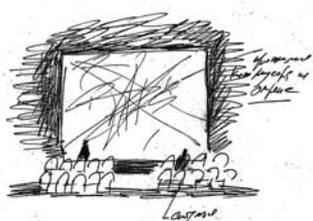
Но тема тоски и абсурда в российском театре никогда не будет исчерпана.

Темная стена, будто из гофрированного картона или шифера с белым часовым циферблатом и одной стрелкой на нем (может, стрелки совме-

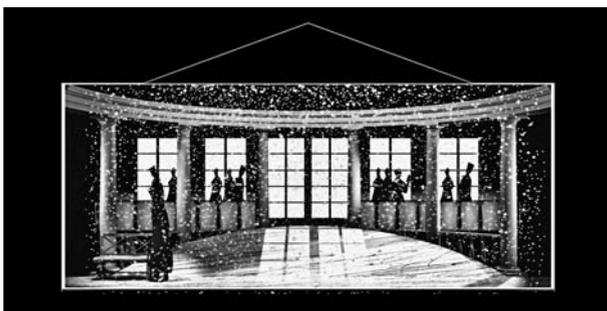
щены?), металлическая дверь с зарешеченным окошком сверху – лаконичность сценографии поддерживает внутреннее напряжение спектакля **«Приглашение на казнь»** (Российский академический Молодежный театр, 2009; реж. П.Сафонов). Оформительская сдержанность контрастировала с моделью поведения героев, гротеском, слащавостью-сюсюканьем рядового мирка. Желтый ковер-круг, удивительный сине-фиолетовый цвет, реклама на эшафоте (!) и



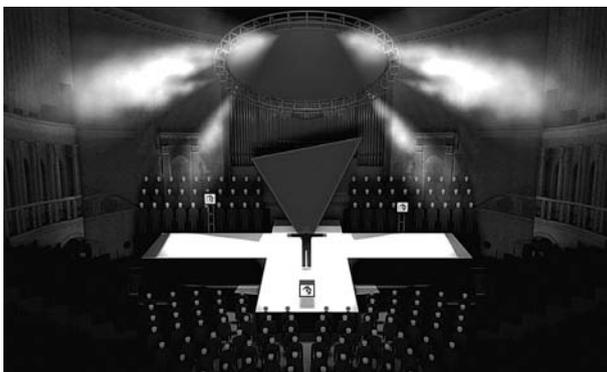
«Примадонны». МХТ им. А.П.Чехова. 2006



«Бедная Лиза». Независимая Труппа Аллы Сигаловой. 2008



«Метель». МХТ им. А.П.Чехова. 2008 (неосуществленный проект - до этапа генеральной репетиции)



«Мистерион». Концертный зал им. П.И.Чайковского, в рамках фестиваля «Территория», 2008

сам падающе-наклоняющийся эшафот – прожекторная мачта, кассеты-светильники которой превращали пространство в световую дорогу-подиум. И в этой матово-воздушной гризайли, как в туманной дымке, растворялись убеждения Цинцинната...

Путь Николая Симонова – весьма поучительный и масштабный проект служения искусству, где сценограф декларирует свое растворение в воле постановщика, на этом пути мастер добился больших побед, но и минусов, увы, немало. Сама сложность крутого маршрута затрудняет возможность делать какие-то общие выводы, сейчас художник переживает расцвет творческих сил. Но порой это стезя пластилина в железном театре исполинской табакерки.

Когда смотришь на нарисованный Симоновым символ «МИНИФЕСТА» (Международный театральный фестиваль театров для детей и молодежи), то задумываешься – это клоун с грустной улыбкой в пестрой полосатой шапочке и развевающимся кимоно или яркая бабочка с разноцветными крылышками-пятнышками от кисточки, словно антропоморфное существо, окидывающая печальным взглядом окружающий мир и взмывающая вверх над аудиторией...

Так кто же ты, изобретательный мастер, психея в полете или печальный клоун в кольце невидимой арены?

*Ирина Решетникова*

*Фотоматериалы  
Николая Симонова*

# АКТЕРСКИЙ ДУЭТ: СЛАГАЕМЫЕ УСПЕХА

**Е**сли есть люди, с именами которых связана культурная жизнь региона, то народные артисты Российской Федерации **Евгений ШОКИН** и **Лидия ЦУКАНОВА**, безусловно, в их числе. Самого высокого актерского звания они удостоены не случайно. На сцену **Кемеровского областного театра драмы им. А.В.Луначарского** семейная чета выходит более тридцати лет. За эти годы они покорили кузбасских зрителей, снизили благосклонность власти и завоевали искреннее признание коллег. За плечами актеров на двоих уже около 500 ролей, поражающих разнообразием. Самость каждого из них не отражается в другом, как в зеркале. Не изменяя самой сути актерской профессии – созданию неповторимого сценического образа – и не разрушая стилистики спектакля, Цуканова и Шокин каждый по-своему остаются преданными своей личной, неповторимой теме творчества на фоне меняющегося театра.

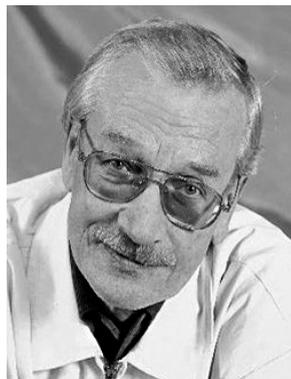
Лидия Цуканова – актриса утонченного психологизма. Ее всегда волновала судьба женщины, для которой любовь – мерило всего. О теме актрисы лучше всяких формул и определений могут сказать ее роли: **Наталья («Тихий Дон»** по роману М.Шолохова), **Дездемона («Отелло»** Шекспира), **Марианна («Сцены из супружеской жизни»** И.Бергмана), **Марга («Дикарь»** по пьесе



**Л.Цуканова**

се А.Касоны «Третье слово»), **Кручинина («Без вины виноватые»** А.Н.Островского), **Абби («Любовь под вязами»** Ю.О'Нила). И, конечно, **Бланш** – самая любимая и самая трудная роль («Трамвай «Желание»» Т.Уильямса).

Для всех сценических работ Лидии Николаевны характерно приращение драматургического материала силой живой души. Психологически тонкая организация роли во многом становится возможной благодаря индивидуальным чертам самой Лидии Николаевны – неповторимому обаянию, редкой интеллигентности, благородству и изяществу. Ее женское начало, которое неизменно покоряет театральную публику, удивительно сочетается с простотой, мягкостью и добросердечием. Может быть, поэтому актриса не находила оправдания отказавшейся от любви **Маше Земцовой («Жестокие игры»** А.Арбузова, 1978) или лишней материнского чувства



**Е.Шокин**

**Раневской («Вишневый сад»** А.П.Чехова, 1992).

Способность к разнонаправленности в поиске сценических характеров позволила актрисе органично вступить в новый (обычно болезненный) этап сценического творчества, сопровождающийся появлением острохарактерных и возрастных ролей. В спектакле **«Анна Снегина»** по поэме С.Есенина, где Цуканова играла **мельничиху**, приоритеты оставались прежними – глубина чувств, тонкая душевность и милосердие. Только больше мудрости и проницательности стало в образе новой для Цукановой героини, первой в ряду возрастных ролей. Затем были генеральша **Ростанева («Село Степанчиково»** по Ф.М.Достоевскому), старуха **Хлестова («Горе от ума»** А.С.Грибоедова), **Мария («Живы будем – свидимся»** по рассказам В.Мазаева), **Аграфена Кондратьевна («Банкрот»** А.Н.Островского), **Памела («Дорогая Памела»** Д.Патри-



Тевье — Е.Шокин

ка), **Татьяна** («Пока она умира- ла» Н.Птушкиной), **миссис Бейкер** («Эти свободные бабочки» Л.Герша), **мать** («Скользя- щая Люче» Л.-С.Черняускайте), **Пульхерия Ивановна** («Че- рез Миргород на Невский» по Н.В.Гоголю), **Голда** («Поми- нальная молитва» Г.Горина). Постепенно обнаружилось, что погружение в «другой» возраст героинь тоже дает возможность открывать мир, только с другой стороны, узнавать нечто новое про жизнь, про творчество, про себя. А страсть к познанию – од- на из самых сильных потребно- стей актрисы Лидии Цукановой. Евгений Сергеевич Шокин аб- солютно органичен в любой ро- ли. Ему подвластны и трагиче- ски прозревающий свое буду- щее **Пушкин** («Гибель поэта» В.Соловьева), и хитрый **Клав- дий** («Гамлет» Шекспира), и за- вистливый **Сальери** («Малень- кие трагедии» А.С.Пушкина), и ищущий эстетического опы- та **Треплев** («Чайка» А.П.Чехо- ва), и лиричный и одновременно протестующий **Мандельштам** («Не три свечи горели, а три встречи» по стихам М.Цветае- вой, А.Блока).

Артистом создана целая гале- рия и острохарактерных обра- зов. Такой диапазон ролей (час- то второго плана) связан с ос- новной творческой темой Ев- гения Шокина – с жизнью «ма- ленького человека». Всем сво- им творчеством он талантливо и убедительно доказывает, что любить можно не только «крас- савца», но и человека обык- новенного, нередко страдаю- щего. Гнет разнообразных об- стоятельств (в зависимости от драматургического материа- ла) во многом определяет ха- рактер и поведение маленьких людей, для каждого из которых актер выстраивает внутрен- нюю жизнь, не менее богатую и красочную, чем жизнь супер- героев. Апофеозом темы мож- но считать спектакль «**Запис- ки сумасшедшего**» по пове- сти Н.В.Гоголя (реж. В.И.Аниси- мов, 1994). В исполнение роли титулярного советника Попри- щина, жизнь которого протека- ла болезненно, непредсказуе- мо и трагично, актер вкладывал столько участия и горечи, что к его жалкому и смешному герою рождалось неподдельное чув- ство сострадания.

Манера игры Евгения Шокина немислима без импровизации, фантастической изобретатель- ности, обыгрывания детали. Модуляции голоса, безупреч- но выполненный грим в сочета- нии с богатой мимикой (кажет- ся, «играют» даже брови) – все эти оттенки и нюансы доказы- вают, что скучных ролей у Шо- кина просто нет.

Совместное участие Лидии Цу- кановой и Евгения Шокина в спектакле гарантирует успех. Ранее несовпадение их при- родных данных и пристрастия к собственным темам ограничи- вали общий послужной список. Расширились грани таланта – открылись и новые возможно- сти совместного существова- ния на сцене.

В полной мере творческий по- тенциал актерского дуэта рас- крывается там, где литератур- ный материал дает возмож- ность сочетания глубокого драматизма с открытой театр- альностью, разными гранями смешного, гротескового. Такой синтез возникает в «Поми- нальной молитве», ставшей собы- тием театрального сезона 2008 г. (режиссер В.Прокопов). То, что некогда воспринималось как несходство в содержании сце- нических образов Л.Цукановой и Е.Шокина, в этом спектакле проявилось как необходимая взаимодополняемость разных черт характера каждого из их персонажей.

К несомненным достоинствам актерской трактовки образа **Тевье** следует отнести не толь- ко откровенную симпатию, ко- торую актер испытывает по от- ношению к своему персонажу, но и нескрываемую иронию, которая окрашивает ее в теп-

лые тона. Тевье – философ и мудрец, когда в трудные минуты обращается к Богу в надежде на его поддержку. Но становится беззащитным и бесцеремонен, когда пытается применить текст Священного Писания к своим повседневным надобностям, пересыпает речь шутками. В этих разговорах с Богом видится не только проникновение в глубь мыслей Тевье, но и демонстрация мягкой, добродушной улыбки актера по отношению к дорогому ему персонажу.

Евгений Шокин мастерски работает с предметами. Неторопливо, размашистыми движениями рук, давно вошедшими в привычку, его Тевье составляет бидоны с молоком. Эта привычная аккуратность оправдана желанием при всех неурядицах сохранить заведенный порядок жизни. А вот он яростно бросает табуреты на телегу, выплескивая всю горечь души обманутого отца. Каждый бросок удар как всхлип или плач.

Образ **Голды** в исполнении Лидии Цукановой тоже лишен строгой однозначности. Твердой хозяйской рукой ведущая дом, Голда в бесконечных заботах и хлопотах умудряется сохранить любовь к своей семье и неизбывную жажду бытия. Она удивительно легка и жизнерадостна, когда вместе с дочерьми готовит субботний ужин, когда бросается лечить соседа или когда пускается в пляс на свадьбе дочери. Но уход из дома Цейтл, прощание с Годл, беспокойство за Хаву, погромы наполняют ее образ трагизмом. В сцене, когда больная Голда встает с одра и начинает помогать рожавшей дочери на рас-



**Голда – Л.Цуканова**

стоянии, драматический талант актрисы раскрывается особенно ярко. Отдав необходимые распоряжения Мотлу («... согрей воду... там в углу узелок... главное, сам держись»), Голда произносит свой последний монолог, напоминающий звук натянутой струны. «Ну давай, девочка моя, соберись! Это не страшно! – начинает она. – Я пять раз такую штуку продаывала, и ничего...» Эти напряженные минуты Голда проживает вместе с дочерью, делая надвое страх и боль. Вместе с ней переводит дух, мягко и ласково приговаривая: «Дом наш вспомни. Речку!.. Входи в нее, входи...» И напористо, вдохновенно и искренно, глубоким, надрывным голосом торопит: «А теперь ныряй!.. Глубже! Глубже! А теперь – вверх! Сразу! Пошла!! Еще, еще!..» Трепетно обращается к готовящемуся выйти в мир первенцу дочери: «...ты, внученька, давай, выплывай!.. Ты ведь девочка, я чувствую... Давай, Голда! Тебя Голды назовут! Голда – имя счаст-

ливое...» Собрав последние силы, вскрикивает: «Ну?!.. Давай-те, девочки!.. Всплываем!.. Еще! Еще!..» Вся неодолимая любовь и жертвенность выплескиваются одним захлестом: «Господь милосердный, да помоги же им! Возьми мою душу, передай!.. Ну?!!» Голос Голды затихает, растворяясь в пространстве, освобождаясь от усилий, напряжения и от самой жизни. Свою миссию на земле она выполнила.

Жизнь человека XXI века отмечена высоким скоростным режимом, который до минимума сокращает возможность глубокого проникновения в судьбу другого. Умение слышать друг друга становится почти недосягаемой ценностью, которой удивительно владеют в парных сценах Евгений Шокин и Лидия Цуканова. Попадание в тональность друг друга сменяется контрастным по звучанию диалогом.

Такое партнерство, являющееся залогом успеха многих спектаклей с участием Лидии Цу-



**Тевье — Е.Шокин, Голда — Л.Цуканова**

кановой и Евгения Шокина, конечно же, основано на глубокой разработке образа. Однако оно становится возможным и благодаря еще ряду факторов, которые объединяют актеров в чем-то более важном, выходящем за пределы работы над конкретной ролью.

Первый из них – абсолютная самоотдача преданных театру людей. В работе они не жалуют себя. Современный зритель – человек искушенный, но этим актерам он доверяет, потому что они по-настоящему затрачивают собственные душевные силы.

Были за тридцать с лишним лет и профессиональные простои (недолгие, к счастью), и не всегда оправданная смена режиссеров, и отсутствие главного, способного объединить интересы театрального мира. Были и спектакли, которые недолго оставались в репертуаре. Но высокая профессиональная ответственность и какая-то врожденная порядочность никогда не позволяли им перекладывать вину на чужие плечи.

Случалось, что профессиональное мастерство помогало решать семейные конфликты. Когда-то, сильно поссорившись, актеры должны были вместе играть в **«Аморальной истории»**. Известно, как мешают в спектакле субъективные антипатии, житейские неурядицы и размолвки. Но увлеченность сценическим материалом и умение сконцентрироваться на главном оказались для артистов сильнее. К концу спектакля от личных обид не осталось следа.

Среди актеров бытует такое мнение – чтобы брак был прочным, муж и жена не должны помогать друг другу в своей профессии. В семье Шокина и Цукановой профессиональные амбиции не мешают личным отношениям. На репетициях они всегда смотрят друг на друга со стороны. А после их дом становится «штабом для разбора полетов». Самый строгий критик в семье – дочь Василиса, выросшая в театральном закулирье. Она выбрала профессию дизайнера. Но преданность семейным традициям и пристра-

стиям иногда может удивительно сочетаться с профессиональными навыками. Однажды такое соединение вылилось в самобытный образ, созданный мыслью Василисы Шокиной. Ее сценография стала настоящим «действующим лицом» спектакля **«Живы будем – свидимся»** (2004, режиссер Н.Шимкевич). Театральный дуэт вылился в творческое трио. Последнее время на сцену Кемеровского театра выходит Устина, тринадцатилетняя внучка Шокиных. С надеждой глядят они на младшую Анисью. И это наполняет жизнь актерской пары особенным смыслом и радостью.

Сильные и внутренне богатые люди не боятся взвалить на себя груз дополнительных забот. В 1993 году, в очень сложное для страны и театра время, Лидия Николаевна Цуканова возглавила Союз театральных деятелей Кузбасса. В начале 2000-х вместе они создавали **театр-студию «Родник»**. А чуть позже стали преподавателями на курсе актеров драматического театра в Кемеровском государственном университете культуры и искусства.

Когда-то, связывая воедино свои судьбы, оба решили, что будущая супруга останется в браке, как прежде, Цукановой – если актерская судьба не сложится, пусть каждый позорит свою фамилию. Бесчестия не вышло. Пожалуй, это единственное, что не удалось в жизни признанных и любимых кемеровской публикой народных артистов со звучными фамилиями.

*Вера Чепурина  
Кемерово*

**Фото Е.Рыжиковой**

# МОСКВА НАШ ЧЕХОВ

**В** Москве к чеховскому юбилею подошли с размахом – два «Дяди Вани», в Вахтанговском и Театре им. Моссовета, премьера «Трех сестер» в Театре им. В.Маяковского, возобновление легендарной постановки во МХАТе им. М.Горького и чеховские вечера.

Скромным, но, пожалуй, самым трогательным по интонации оказался вечер в ЦДА им. А.А.Яблочкиной «Играем Чехова, или Один день из жизни города N», который игрался непосредственно в день рождения величайшего писателя.

В этом представлении было все! Сразу четыре Чехова (артисты Костромского драматического театра им. А.Н.Островского – **Владислав Багров**, **Алексей Галушко**, **Александр Кирпичев** и **Евгений Кулаков**) – ввели нас в атмосферу городка, где происходит действие. Именно один день мы и прожили вместе с персонажами нескольких рассказов Чехова. Режиссер **Павел Тихомиров** умело и мягко построил переходы от одной истории к другой, создавая слаженное, имеющее свой образ сценическое произведение. Вот «ночью» на сцену выбежал персонаж рассказа «Радость» (артист **Юрий Томилин**, Тамбов) и поведал о том, что о нем напечатали в газете, и он теперь знаменит. А в шесть утра, перед заутреней, встретились персонажи «Канители» – Старуха (артистка Ярославского театра драмы им. Ф.Г.Волкова **Наталья Терентьева**) и Дьячок (**Вадим Борисов**, московский театр «Сфера»). Так и покатился, смешной и трогательный, длинный день в городе N. Надо отметить, что во время вечера на сцене Дома актера встречались артисты, которые играли своих героев в первый раз, а многие впервые партнерствовали. Именно это и стало основной изюминкой представления, его импровизационной особенностью. Владимирские артисты **Богдан Тартаковский** и **Андрей Яценко** встретились в сцене из «Вишневого сада» с актрисами МХАТа им. М.Горького **Лидией Матасовой** и **Натальей Пироговой**. Костромичи блистали в рассказе «Глупый француз», где был неподражаем в заглавной роли **Александр Кирпичев**. Затем перед зрителями предстала **Татьяна Каратаева** (Новгородский театр драмы им. Ф.М.Достоевского), специально подготовившая рассказ «Длинный язык». Потом сценические марафон продолжили москвички **Елена Бушуева-Цеханская** и **Анна Гуляренко** (Театр им. Н.В.Гоголя), сыгравшие главные роли в миниспектаклях «О бренности» и «Предложение». Артисты **Дмитрий Кошмин** и **Наталья Пирогова** щемяще и тонко разыграли судьбы героев малоизвестного рассказа «Слова, слова и слова», где за несколько минут перед собравшимися высветились две горькие судьбы – уставшей от жизни Кати и недалекого телеграфиста Груздева. К финалу позднего вечера **Ольга Остроумова** (Театр им. Моссовета) в образе Раневской поведала всем о своих грехах. Словно вторила ей Нина Заречная в исполнении **Евгении Симоновой** (Театр им. Маяковского).

Казалось, вот и наступила творческая кульминация вечера. Но... на сцене, словно из нашей, сиюминутной жизни, появились...три сестры. И хотя звучал марш из легендарного мхатовского спектакля в постановке Вл.И.Немировича-Данченко, и финальная мизансцена напоминала этот спектакль, перед нами были три современные, красивые женщины. Они говорили о мечте, о том, что будет после них, как будто эта пьеса написана была вчера. Ни одна из актрис – **Ольга Остроумова** (Ольга), **Анна Гуляренко** (Маша), **Евгения Симонова** (Ирина) эти роли раньше не играли. Вечер стал спектаклем-откровением, имеющим право стать репертуарным. Что ж, время покажет.

*Дмитрий Ледовской*



«Три сестры»



«Слова, слова и слова»



«Канитель»

# МАЛЕНЬКИЙ И ГОРДЫЙ

**С** 16 по 18 февраля **Пермский муниципальный театр «У моста»** вновь привез в Москву частичку «маленькой Ирландии» глазами Мартина Макдонаха. В этот раз — с подачи театра «Практика», организовавшего гастроль. Помимо известных Москве хитов — «Красавицы из Линэна» и «Череп из Коннемары», театр представил премьеру прошлого сезона, номинированную на «Золотую Маску», — «Калеку с Инишмана». Поскольку и о «Красавице», и о «Черепе» уже написано предостаточно, расскажем о «Калеке».

Так уж вышло, но первым мне довелось увидеть «побочную» версию этого спектакля в новосибирском «Старом Доме». Именно побочную, поскольку назвать это «переносом» трудно — ведь она вышла даже раньше оригинала. Так же примечательно, что первый исполнитель Калеки Билли в Перми, Сергей Дроздов, — из-за драматического стечения обстоятельств, «перебегал» в Новосибирск и стал играть его уже там. Но «побочную» постановку в «Старом доме» это не слишком выручило. «Побочность» в ней сквозила практически отовсюду: почти такая же декорация, почти такие же костюмы, почти так же говорящие артисты. Это почти в кубе начисто лишило спектакль обаяния и смысла. И делало его как-то не настоящим. В «оригинале» же — никакого почти не оказалось. Одна из основных черт федотовских постановок Макдонаха — почти шизофреническая реалистичность и детальность проработки, абсолютная настолько, что сама собой перерастает в диковатый гротеск. В Новосибирске хорошие артисты изо всех сил пытались этот гротеск сыграть, теряя из-за это-

го жизненность, из которой он происходит. То же относится и к декорациям и костюмам: в обоих спектаклях все одеты в лохмотья, поскольку на острове диаметром 1 кв. км все 120 жителей находятся за чертой бедности. Да и магазинов едой одежды там нет. Там есть только продуктовый магазин, торгующий консервированным горошком, и церковь. Сразу же красной тряпкой в глаза бросаются отличия. В Новосибирске лохмотья производят впечатление стильных, сшитых у дорогого мастера маскарадных костюмов «a la moujik» (терминология Грушницкого, который сам — в солдатской шинели). В Перми же это настоящие лохмотья. Персонажи тоже настоящие: истрепанные, измученные, жалкие и при этом невероятно трогательные. Смотри на них, невольно думаешь: неужели такое бывает в *реальной* жизни? В населенных пунктах меньше 1000 жителей — наверняка. Настоящсть или, быть может, натуральность (крайне модное сейчас слово) здесь основополагающая: на сцене нет ни одного ненастоящего предмета или героя. Будь то местный сплетник Джоннипатинмайк (**Иван Маленьких**, номинация на «Золотую Маску») в растянутом до колен свитере или же местный дурачок в очках с толстыми стеклами — все на своем месте. Федотов находит какую-то поразительную степень жизнеспособия, превращающую историю приземленных и сырых островитян в настоящее театральное действо.

Странным образом, казалось бы, «чернушная» история, полная скабрёзных шуточек, превращается в настоящую психологическую драму. И даже достаточно резкий физиологизм здесь оправдан и не



выглядит «вставным номером», дабы шокировать зрителя. Разбитые об голову яйца и натуралистичные сцены избиения лишь дополняют общую картину Острова. Несмотря на все правдоподобие, психологизм и большую продолжительность — спектакль держит до самого конца, доставляя настоящее удовольствие рассказанной историей (что сейчас тоже — большая редкость), заставляя не только сопереживать, но и хохотать до упаду. Потому что все сделано мастерски, нет ничего лишнего, все персонажи — объемны (а некоторые даже со вторым дном!), никто не кривляется, не использует реквизит ради реквизита. Даже зеленый горошек играет свою роль крайне убедительно — его то и дело ест кто-нибудь из героев. В целом федотовский «Калека» — спектакль, невероятно высоко держащий планку «развлекательного» театра. Без тени издевки, потому что хорошего, *непошлого*, умного, почти совершенного развлекательного театра в России нет, и «У моста» — чуть ли не единственный в своем роде. Федотов в очередной раз поставил Макдонаха — и в очередной раз сделал это лучше всех в России.

**P.S.** Что же касается двух знаменитых частей «Линэнской трилогии», то они тоже прошли великолепно. В «Красавице из Линэна», **Мария Шилова**, играющая «старую деву» Морин, в этот приезд точно попала в такт и составила с Матерью в исполнении Маленьких отличный дуэт.

Глеб Лавров

**В** новосибирском драматическом театре «Старый дом» 12 февраля состоялся бенефис **Ольги Кандазис**, посвященный сразу двум круглым датам – **50-летию** заслуженной артистки РФ и **25-летию** ее служения данной труппе, этой сцене.

Бенефициантка сама выбрала спектакль для показа – лирическую комедию **Алексея Толстого «Касатка»** в постановке **Сергея Каргина**, в которой исполняет роль княгини Варвары Ивановны Долговой – не главную, но заметную, значительную.



**О.Кандазис (в центре) в спектакле «Невеста из Бобруйска»**

«Мое отношение к ролям складывается из процесса репетиций, из их атмосферы, – признается Ольга. – Иногда прямо-таки не хочется по утрам идти на репетиции, где режиссеры самодурствуют. А, порой сложнейшие психологические задачи даются, понимаются легко, все идет, как по маслу. Это будто обретаешь второе «Я». Вот все хвалят мою Мамашу – пьянчугу, объект изучения геронтологии из «Калеки с острова Иншемаан», а то была роль на сопротивление. Отнюдь не потому, что я предстала безобразной. Весь спектакль был сплошным сопротивлением и сжатием зубов ради терпения... Конечно, у каждого режиссера – своя метода и манера, наверное, все они имеют право на существование, но... Мне лично из десятков персон оказался ближе и понятней Сергей Константинович Каргин, ученик Льва Додина. Он так подробно и добросовестно все нам объяснял, ничуть не унижая, не обзывая, не злясь на непонимание, а считая его своей ошибкой, что я в «Касатке» ощутила свою принадлежность и к другому веку, и к другому, дворянскому клану. Вообще, пожалуй, впервые поняла, что я – настоящая актриса, необходимая этому спектаклю и этому театру».

Вопреки распространенному мнению, что век актрис короток, что театр ныне жаждет исключительно новой, молодой, свежей крови, Ольга Кандазис в своем элегантном возрасте востребована гораздо больше, чем многие юные и, несомненно, способные красотки. Самое удивительное, что, отработав положенные 3 года по распределению после Новосибирского театрального училища в Благовещенске, она дебютировала в родном городе примерно в том же собирательном образе, к которому пришла сейчас, освоив десятки возрастных ролей. 25-летняя, хрупкая Оля предстала в образе старухи, древнейшей, столетней бабки в комедии «Женщины в народном собрании», поставленной Дмитрием Масленниковым. Но и жуткие костюмные одежды, и обезображивавший грим не смогли замаскировать обезоруживающее обаяние, прелесть естественности, которую Ольга Кандазис всегда привнесит в любую сцену. Она способна оживить самый скучнейший спектакль, порой вызвав раздражение, которое, однозначно, есть реакция более яркая, нежели скука.

Сейчас Кандазис занята примерно в 20 репертуарных спектаклях. А свободными днями, после прогонов и репетиций, мчится в Дом Актера, где с той же, привычной для нее предельной мерой ответственности, со всей своей неиссякаемой энергией и страстью, способностью к мгновенному переключению, к юмору, азарту и т.д., играет активнейшую тетю Фиру – главную героиню антрепризного спектакля «Невеста из Бобруйска» по пьесе Людмилы Улицкой «Мой внук Вениамин». Не представляю, что она испытывает, потяя под париком и толщинками, а зрители стонут и плачут то от смеха, то от растроганности.

...В первый сезон служения «Старому дому», играя деревенскую девчонку в комедии «Воронья роща», Ольга, выходя на поклон, случайно стукнулась головой о балку декораций, да так, что искры из глаз полетели. Другая бы разревелась, а Оля шепнула себе: «С премьерой тебя, Кандазис!» и снова ринулась к рампе, чтобы кланяться и беспечно улыбаться. На самом деле, у Оли плохое зрение, ей трудно ориентироваться в закулисе без очков. А она все равно старается без них обходиться.

Я уважаю ее физическую близорукость и творческую дальновидность, ее неуемный темперамент. Глядя на Ольгу Кандазис, верю в переселение, миграцию душ. В нее, по-моему, вселилась Барбара Стрейзанд, смешная девчонка, которая никогда не состарится, хоть и будет играть сплошных старушек. Когда она на сцене, глаз не отвести!

*Ирина Ульянина*  
**Фото Ирины Гавва**

## РЕАНИМАЦИЯ ПРОШЛА УСПЕШНО

**А**лисой Бруновной в этом спектакле можно просто восхищаться, подбирая для выражения своих чувств все мыслимые эпитеты, причем исключительно в превосходных степенях. Не все с этим, вероятно, согласятся, но одним из высших проявлений таланта актера можно считать умение выполнить не только свою собственную профессиональную задачу – сделать роль яркой, глубокой, запоминающейся, но и сделать менее явственными огрехи режиссера и драматурга. В спектакле «Уроки танго и любви», поставленном хореографом **Еленой Прокопьевой** по пьесе **Валентины Аслановой, Алисе Фрейндлих** приходится пахать и за себя, и за вышеуказанных дам. И можно только пожалеть о том, что в мировом репертуаре не так много ролей для актрис такого масштаба, иначе не пришлось бы им приспосабливать «под себя» произведения, явно не отвечающие уровню их дарования.

В этой и без того непростой ситуации рассчитывать на поддержку постановщика ей, по всей видимости, тоже особо не пришлось. Вся драматургия взаимоотношений экс-звезды танго Мадлен с ее дальней родственницей-провинциалкой Симоной выстроена, судя по всему, самой актрисой при поддержке ее партнерши – **Варвары Владимировой**, медленно, но уверенно возвращающейся в довольно давно покинутую профессию. А ре-

жиссера, судя по всему, больше волновала хореографическая составляющая спектакля, в какой-то мере должен был блистать во всей красе руководимый ею «**Крепостной балет**». И такая возможность у него, по крайней мере теоретически, была. Поскольку теоретически ниче-

го плохого в том, что хореограф решил попытать себя на режиссерском поприще, нет. И даже если бы г-же Прокопьевой не удалось найти каких-то совсем уж нетривиальных режиссерских ходов, основная профессия могла бы подсказать ей наиболее выигрышные решения в плане пластики и танца.

Увы, название коллектива оказалось предательски красноречивым: бывали среди крепостных танцовщиц барышни весьма и весьма одаренные, как Татьяна Шлыкова-Гранатова, выступавшая в останкинском театре графа Шереметева вместе с другой талантливой актрисой – певицей Прасковьей Ковалевой-Жемчужовой, однако в большинстве своем крепостные сальфиды танцева-



**А.Фрейндлих. «Уроки танго и любви»**

ли весьма посредственно. Что мы имеем и в данном случае. Ни у танцовщиц, ни у танцовщиков нет ни приличной растяжки, ни выработанной классической школы, которая и определяет уровень мастерства в данной области искусства. О танго лучше вообще не говорить. Настоящее танго, с поправкой на то, что исполняли его драматические актрисы, мы увидели только у главных героинь, долгая овация зала была им достойной наградой. Кордебалет же ничего достойного так и не продемонстрировал ни в техническом, ни даже в лирическом плане, хотя возможности танго как средства передачи человеческих чувств поистине безграничны. Может, сапожнику, прежде чем браться за пирожные, стоило бы сначала

ла научиться доводить если не до совершенства, то хотя бы до вменяемого состояния тачаемые им сапоги?

О первоисточнике данного предприятия стоит поговорить отдельно. Ощущение вторичности пьесы возникает практически с самого начала. Причем долго ломать голову над тем, откуда дровишки, не приходится. Ниточка тянется к небезызвестному «Квартету» Рональда Харвуда, в котором тоже играет Алиса Фрейдлих. Параллели настолько очевидны, что можно лишь диву даваться. И тут, и там главными героями выступают люди возраста, мягко говоря, очень почтенного. Только в «Квартете» они оперные певцы, заканчивающие свои дни в достаточно respectable доме престарелых, а в «Уроках» – танцовщица, которой повезло несколько больше: у нее своя квартира и есть молодая родственница, которая и за экономку, и за наперсницу, и даже за... партнершу по танго. И тут, и там у героев появляется возможность потряхнуть стариной, только Мадлен опять повезло: старинный друг-антрепренер приглашает ее не куда-нибудь, а в «Олимпию», лучший концертный зал Парижа, где когда-то она имела просто бешеный успех. И тут, и там явить себя в полном блеске у героев не получается. Квартет подводят голоса, лишившиеся былой силы и выразительности, а Мадлен – бывший партнер, которому такие подвиги уже не по силам. Но выход, разумеется, находится в обеих ситуациях. Экскороли оперы, стряхнув нафталин с костюмов, включают фо-

нограмму, а королева танго за три недели натаскивает свою домработницу, да так, что она вместо нее исполняет женскую партию, а сама Мадлен облачается во фрак и танцует за кавалера. В итоге все, как и положено в мелодраме, кончается хорошо и зритель, время от времени роняя по ходу действия скучные слезы, может свободно предаться размышлению о сути старости.

Ну и в чем проблема? Увы, не только в том, что производная редко получается удачнее основания. «Квартет» написан хоть и не гением, но драматургом, которому никак не откажешь в знании тонкостей психологии своих соотечественников-англичан. А г-жа Асланова пишет, по-видимому, про жизнь, о которой имеет весьма смутное представление, и в психологической канве пьесы это очень чувствуется. В образах Мадлен и Симоны нет той правды жизни, за которую всегда ратовал русский театр. Асланова написала француженок так, как написала бы русская женщина, абсолютно пренебрегая разницей менталитетов. Все, что делает эти образы интересными зрителю, в них вкладывают актрисы, опираясь на собственное мастерство и накопленный актерский опыт (в творческой биографии Алисы Фрейдлих Мадлен далеко не первая француженка).

И тут возникает сакраментальный вопрос: что, о русской танцовщице нельзя было написать? О какой-нибудь бывшей солистке «Березки» или ансамбля Игоря Моисеева? Ну, пусть не о танцовщице, а об ак-

трисе или еще более общо – о женщине любой другой творческой профессии. Благо наше бытие изобилует такими коллизиями, какие западным авторам и не снились. Зачем весь этот французский антураж? Ответ напрашивается сам собой: только для того, чтобы подогреть интерес публики. Ведь суть спектакля, в идеале, не в профессии героини, а в том, как она проживает-переживает этот возраст. Фрейдлих, в меру оставленных ей драматургом возможностей, и пытается рассказать о том, что чувствует женщина, которую покинули и юность и слава. И именно это, а не французский флер, делает ее Мадлен близкой зрителю.

Да простит нас уважаемый читатель, дело тут вовсе не в квасном патриотизме. Просто наша отечественная драматургия, претендующая на звание современной, чем дальше, тем больше пренебрегает простым правилом, апробированным предшественниками: писать о том, что сам хорошо знаешь, о чем имеешь четкие представления. Чтобы режиссерам и актерам не было необходимости превращаться в бригаду врачей интенсивной терапии, которым приходится прибегать к самым радикальным средствам, чтобы наделить персонажи, созданные неумным воображением драматурга, хотя бы подобием жизненности. Чтобы реанимация прошла успешно, надо чтобы за нее брались профессионалы уровня Фрейдлих. Но ведь это бывает ох как не часто.

*Виктория Пешкова*

# СУНДУКИ ИЗ ПРОШЛОГО

**Р**уководитель тюменского молодежного театра «Ангажемент» Леонид Окунев привез в Москву спектакль по пьесе Николая Коляды «Носферату».

В прошлом году москвичи видели Л.Окунева на сцене ЦИМа в постановке другой пьесы Н.Коляды — «Птица Феникс» (см. «СБ, 10» № № 6—116, 7-117). Там речь шла об актерах, об их беззаветной и иррациональной любви к театру в любых его формах, даже самых убогих, замшелых. Окунев играл старого униженного жизнью актёра, вынужденного клоуновствовать на дне рождения дочки нового русского. Актеры приезжают накануне, но

их никто не ждет, и они вынуждены ночевать под открытым небом, прямо на сцене, сколоченной в саду. Ситуация символическая, но и насыщенная, как всегда у Коляды, реалистическими, прежде всего речевыми, деталями.

Та постановка получилась несколько тяжеловесной, растянутой, была сыграна с надрывом и пафосом. Новый спектакль по существу развивает театральную тему предыдущего. Птица Феникс — метафора театрального искусства, способного возрождаться вновь и вновь, равно как и его носитель, актер, который каждый вечер проживает жизнь своего героя заново. Театр, театральный реквизит, хлам в «Но-

сферату» тоже выступают метафорой памяти, тяжелой человеческой жизни, непонятно кому и зачем отданной. Героиня — вовсе не актриса, но она решает отдать свои старые, накопленные за целую жизнь вещи в театр, чтобы там ее жизнь возродилась. И возрождение происходит. Амалия Карлова (Л.Окунев) сама сыграет перед представителем облдрамтеатра все свои жизненные роли.

Любимые вещи, превратившиеся в хлам, старческая квартира, заваленная мусором, вкупе с театральной темой могли бы увести к ярким краскам, но на сцене все элегантно и очень сдержанно (художник **Игорь Сидоров**). Тона в основном се-





рые, как на старой фотографии (или новой, стилизованной под старину), как будто Амалия уже умерла и мы смотрим старую фотопленку.

Ровно посредине сцены останавливается телега с сундуками, которую вывозят актеры. На глазах у зрителей они передеваются, надевают парики, и представление начинается. Платье в черный горошек, шляпка-ретро с перьями — Амалия хорошо выглядит. Это такая интеллигентная старуха! И история рода Носферату, которая, как выясняется, связана с декабристами, это подтверждает. В одном из сундуков Амалия находит красный бант и резинку — и становится девочкой детсадовского возраста. Леонид Окунев играет сдержанно, на полтонах, лирически. Бант, наивная, широкая детская улыбка — и преобразование старухи в девочку завершено. Потом она взрослеет, первое свидание — главной деталью становятся туфли на каблуках. У взрослой Амалии поверх платья передник, в руках — полотенце, а сцена перегораживается крест-накрест

бельевыми веревками и газетными вырезками. Постепенно мы узнаем «обыкновенную» и вместе с тем экстраординарную, наполненную «трэшевыми» подробностями жизнь Амалии. Она вышла замуж, муж ее бил, много пил и в итоге допился до шизофрении. Он собирал газетные некрологи, и все, что от него осталось, — огромная папка с этими самыми вырезками. Амалия очень любила сына, но тот погиб, и история с блестящей рубашкой-апах для мальчика-фокусника — это одновременно и возвращение в счастливые дни, когда она играла со своим мальчиком, и страстное желание театрального его воскрешения.

В спектакле текст перемежается с пантомимой, игрой с предметом. Каждый новый предмет — новая история и новый выход. Партнером Леонида Окунева выступает **Игорь Кудрявцев**, он исполняет роли и сына, и мужа, и мальчика в детском саду, и вороны — верной спутницы Носферату в старости. Он тоже очень сдержан, и дает штрихи, узнаваемые детали, никакого комикования и смехо-

вого давления на зал. Но, конечно, ворона, обученная «нехорошим» словам и песням и понимающая только немецкий язык, — это птица-клоун, попугай в траурном обличьи. И в то же время это напоминание о войне, и о необычной фамилии героини (Носферату — немецкий вампир, а вампиры, как известно, бессмертны), ее выделенности среди других. Она, конечно, белая ворона, но в то же время женщина обычной российской судьбы. Ворона в клетке под покрывалом и старуха на сцене, в вольном пространстве воспоминаний, но в то же время болтливая городская сумасшедшая, которая замолчит, как только закроется театральный занавес.

Спектакль поставил **Олег Гетце**, актер и режиссер, много работающий с новой пьесой («Половое покрытие» Пресняковых, «Человек-подушка» Мартина Макдонаха, как актер участвовал в спектакле «Облом-оф» по пьесе Михаила Угарова в Екатеринбургском ТЮЗе). «Носферату» режиссер поставил очень аккуратно и нежно, выживив прежде всего лирическое начало пьесы. Герои получились трогательными, рисунок их ролей — воздушным, а самый воздух спектакля — напоминающим легкий флер воспоминаний, хрупкий и невесомый, как человеческая жизнь.

«Носферату» оказался спектаклем в лучших традициях российского провинциального театра, по-актерски ярким, в меру сентиментальным и ироничным.

Татьяна Купченко

# ЗОЯ МИЛОВИДОВА ТЕАТР КУКОЛ – МОЯ ЖИЗНЬ

Воспоминания старейшей актрисы Тюменского областного театра кукол  
(в сокращении)



**З.Миловидова и А.Глебов, ныне ушедший из жизни, с молодыми коллегами в День Победы**

**Н**едавно меня попросили написать воспоминания о Тюменском театре кукол. А действительно, подумалось мне, надо зафиксировать на бумаге то, чему я была свидетельницей. Людей, которые стояли у истоков театра, почти не осталось в живых. Никто, кроме меня, наверное, уже не расскажет о том, что история этого храма искусства удивительна: она тесно связана с освоением тюменских недр. Актеры-кукольники оказывались там, где были первые фонтаны нефти и газа и где на болотах в вечной мерзлоте строились первые поселки...

## Мой «второй фронт»

Именно «вторым фронтом» мне хочется назвать те 15 лет, ко-

торые я посвятила Тюменскому кукольному театру. Прожив без малого 90, пройдя Великую Отечественную войну и отдав сорок лет актерской работе, могу с уверенностью сказать: люди, стоявшие у истоков театра кукол в Тюмени, совершили

настоящий подвиг. О нем необходимо помнить.

Передо мной постоянно образы моих учителей в театре кукол: **Нины Орловой, Александра Глебова, Дмитрия Силина...** Не забываю коллег, которые еще живы. Это **Люся Наливайко, Эля Костяева, Володя Коростелев, Коля Тарасов.** В 1960-70-е годы – во время активного освоения Тюменского севера – наша кукольная труппа побывала там, куда не решались поехать другие театры. Сотни километров бездорожья, постоянная опасность утонуть в болоте или замерзнуть за Полярным кругом... Негде поесть, негде приклонить голову... И все эти испытания с радостью преодолевались ради зрителей, не избалованных спектаклями, ради тех, кто нас с нетерпением ждал. А это геологи и нефтяники, жители промысловых поселков, рыбаки и оленеводы из



**Тюменский областной театр кукол. Фото Ю.Таратунина**



3. Миловидова в спектаклях

числа коренного населения.

Каждый раз, когда я бывала на Тюменском севере, мне казалось, что второй раз переживаю годы Великой Отечественной. Сначала расскажу поподробнее о своем первом фронте.

Война застала меня на гастролях в Юрьевце на Волге. С гор было видно зловещее зарево пожара: это горел от немецких бомбежек огромный по территории Горьковский автозавод. Нашу труппу вернули в Кинешму Ивановской области, где мы работали. По приказу Ивановского отделения культуры нас сразу направили в Ивановский большой драматический театр. В Иваново уже поступало большое количество раненых с фронта. Актерам предстояла огромная работа: успокаивать людей, поддавшихся панике от внезапного нападения врага. Коллектив театра был разбит на две группы. Одна работала в театре, госпиталях и везде, куда поступали раненые, а вторая ездила по Ивановской и Московской областям. Вокруг столицы

горели деревни, люди какое-то время были в панике. Остались женщины, дети и старики, которым надо было поддержать.

Я оказалась с теми актерами, которые ездили, а вернее, ходили от одной деревни до другой, так как машины и лошади были на фронте. Помню, как наш театральный реквизит тащила лошада с большим животом. Я думала, что она беременна, и даже из жалости слезла с повозки и шла рядом. Но это оказался конь, распухший от голода. Он упал при первом овраге. И весь скарб актеры потащили на себе...

Мы показывали комедии и патристические пьесы. А еще готовили на ходу агитационные выступления «на злобу дня».

На холодном севере тюменского региона нас встречали так же горячо. Нашего приезда с нетерпением ждали до ночи. И даже в поздний час каждая избушка, под названием «клуб», наполнялась зрителями. Местные жители много раз вытягивали из непроходимой грязи наш скромный «гастрольный» автобус. Мальчишки сломя голову бежали навстречу, помогали нести софиты и театральный реквизит. А потом, шмыгая носами, толпились у крыльца сельского клуба, не имея 20 копеек на билет. Конечно, актеры, стоявшие на входе, тайком от администратора запускали в зрительный зал эту горе-команду. И это были самые благодарные зрители! Кукольный мир открывался детям впервые. Подростки, да и взрослые с удовольствием смотрели «Сэмбо» и «Маугли», хотя для взрослых мы привозили драматические постановки.

**Тюменские страницы**

Мы с семьей приехали в Тюмень в 1958 году из Омска, где я несколько лет работала в театре драмы. Туда мы ранее переехали из нашей родной Ивановской области. Тюмень потрясла своей «дремучестью»: вокруг города, который тогда именовали «столицей деревень», росли густые леса, полные ягод и грибов, в водоемах было множество рыбы. Улицы города, утопающие в грязи, были выстланы деревянными настилами. Нам показалось, что мы спустились с небес на землю...

Драматический театр здесь набирал силу, на сцену выходили талантливейшие актеры. А вот кукольные представления находились в плачевном состоянии. К этому времени распалась группа актеров-кукольников, собравшихся вместе под крышей драматического театра по собственной инициативе под руководством **Екатерины Сергеевны Стивинной**. Когда Стивинной не стало в живых, профессионалы актеры-кукольники **Нина Орлова** и **Дмитрий Силин** уехали в Омск. Постановки для детей тянули на себе энтузиасты-любители. Поэтому, честно сказать, я испытала неприятные эмоции, когда однажды узнала, что мне придется работать именно в кукольном отделении театра.

Для организации Театра юного зрителя в Тюмени не было помещения, да и, вероятно, не хватало денег для приглашения актеров. И с жильем дела обстояли плохо, благоустроенные квартиры имели тогда единицы. Небольшой кукольный театральный коллектив энтузиастов ездил по школам, дет-



**Гастрольный грузовик**

ским садам, пионерским лагерям. Иногда отправлялся в районы юга области на грузовой машине.

Население региона в период освоения Севера быстро увеличивалось. Люди, которые трудятся, нуждаются в отдыхе. Кроме того, культурно-просветительскую работу необходимо было вести не только с взрослыми. Огромное количество детей хотело иметь свой театр. Поэтому закономерно, что скоро кукольный театр стал набирать силу.

Вернулись из Омска наши актеры. Появился директор, решено было пригласить профессионального художника. С 1960-х, когда началось активное освоение недр, открылось широкое поле деятельности для нашего театра. «Кукольная труппа» стала выездной. Мы были везде желанными гостями. Сцена была для нас везде: в клубе, в здании школы или даче, даже в церкви...

Первым директором кукольного театра стал **Ростислав Вла-**



**Артисты Тюменского театра кукол. 50-е годы**



Е.Стивина

**димирович Яичников**, руководивший в то время клубом аккумуляторного завода. Нам определили помещение для подготовки спектаклей: аварийный детский садик по улице Ленина, 48, который мы сами и ремонтировали. Пригласили из Омска главного художника **Тамару Опалихину**. Вызвали актеров из других городов. И работа закипела. В 1960 году мы стали действительно **Тюменским областным театром кукол**. И я не пожалела, что на долгие годы связала с ним свою жизнь. Для меня театр стал жизнью еще с малых лет. Я хорошо читала стихи и выступала в школе на всех вечерах и встречах, участвовала в театральных постановках. Театр очень уважал и мой отец Алексей Мироханов. Как любой интеллигент, он много читал, любил актерское искусство и детей к нему приучал. Мама была родом из крестьян,

имела красивый голос и всегда с душой пела народные песни и все, что ей нравилось. Голос Господь дал и мне. Я всю жизнь во всех спектаклях и даже за кулисами исполняла партию за того, кто не мог петь. Театр стал моей любовью. Разъездной характер деятельности позво-

лял мне проявлять себя и как кукольнику, и как драматической актрисе. Помню, мы готовили спектакль для взрослых **«Не все коту масленица» Островского**, для молодежи – **«РВС» Гайдара**. Мы объехали не только север тюменского региона, но и побывали в Свердловской, Курганской, Нижнетагильской областях, даже в Казаньстане.

#### Дорога, дорога...

По югу Тюменской области мы года два ездили на грузовой машине. Сначала открытой, позже ее закрыли брезентом. Отправлялись в путь обычно уже осенью, когда ребята начинали учиться в школе. Шофер звал машину «Люська», видимо, по имени любимой девушки. Позднее нам да-

ли старенький холодный автобус, а еще позже посередине салона протянули трубу от мотора. Ногам стало теплее, но, уснув, мы часто на ней что-то сжигали. В грязь этот автобус так часто буксовал, что, кажется, чаще мы его толкали, чем он нас вез. Нередко шли несколько километров пешком до деревни за помощью. Коротали время до того, как трактор нас вызволит из западни. Прибыв на место, нередко приходилось ждать до ночи, когда вернутся с работы все механизаторы и доярки. Играть приходилось иногда прямо под открытым небом, ведь наша ширма не всегда умещалась в крохотном здании сельского клуба.

Поездки по тюменскому Северу – статья особая. Наш предприимчивый директор Ростислав Владимирович Яичников как только узнавал, что в каком-то маленьком северном поселке есть клуб, снаряжал туда труппу, а то и две. Я уже не говорю о том, что пришлось неоднократно побывать в извест-



Р.Яичников



А.Глебов

ных населенных пунктах: Салехарде, Сургуте, Ханты-Мансийске, Березове, Урае, Увате, Мегионе, Нижневартовске... Мы их посещали зимой и осенью. Наш театр обслуживал и поселки по рекам Оби, Конде, Иртышу, Туре...

Мы летали и плавали, ездили и ходили в холод и в грязь. Мы постоянно находились в работе, в действии, переездах и перелетах. Очень уставали. Редко удавалось предаться романтике, хотя иногда душа рвалась запечатлеть в стихотворных строках горящие фонтаны газа, рвущиеся вверх. Чаще думы актеров были более прозаичными: где послать или поест по-человечески. Тем более что и живущие и работающие на севере люди сами жили в экстремальных условиях. Помню целые палаточные улицы: Одес-

ская, Киевская... Из таких «домов» слышались записи песен Владимира Высоцкого и других любимых певцов.

У нас было много интересных встреч. Люди охотно делились с нами своими заботами и печальями. Кто-то родных давно не видел, мечтает о встрече, кто-то здесь нашел свою судьбу. Первопроходцы гордились, что делают нужное для страны дело.

После дорожных трудностей особенно солнечными и радостными казались дни, когда актеры возвращались домой после длительных командировок. Подъезжая к Тюмени, мы, пыльные и грязные, кричали трехкратное «Ура!» Отмывались, отдыхали и снова в путь.

Нас всегда удивляло, что, отправляясь в командировку на Север, люди получали боль-

ше денег, чем мы, пребывающие на «гастролях». Наши «гостиничные» 50 копеек мы звали «реберными». Ведь спать приходилось чаще всего там, где играли, размещаясь на столах и стульях, а то и просто на сцене. Гораздо позднее появились гостиницы, и наша работа вошла в нормальное русло.

#### По Конде

Обслуживали мы как-то поселки Кондинского района, расположенные по реке. Там жили лесорубы и рыбаки, в основном коренные жители. В наше распоряжение выделили сторожевой катерок с двумя сменными рулевыми. Пространство для жизни представляло собой маленький кубрик с двумя узкими лежанками. Получилось, что спать оказалось негде. Днем мы играли, а ночью плыли. На небольшой палубе размеща-

лись ящики с нашими атрибутами, вокруг была невысокая ограда. Расстояние между ящиками и оградкой – меньше полуметра. Оно-то и было нашим ложем. Понятно, что заснув, мы рисковали оказаться за бортом. Как мы ни примеривались, спать приходилось сидя. Вот такая у нас была гостиница на месяц работы в этом районе. Ночь проводили так, а утром выбирали место для причала в очередном поселке. Протягивали доски к скользкому крутому берегу. Иногда ночью, уже в полной темноте, держась друг за друга, тащились к своей «гостинице». Однажды часа в три ночи наш катерок дал течь. Конда тогда была в разливе, вокруг катерка мелькали затопленные кусты, деревья. Мы уже выбрали дерево покрепче, чтобы спастись. Но, к счастью, по сигналу на помощь пришел другой такой же катер, и мы перегрузились на него.

### **В Тазовском**

Однажды наш директор узнал, что в поселке Тазовском есть клуб, и отправил туда телеграмму, что к ним едет театр кукол. Прилетели актеры в воскресенье. На улице – 42 градуса мороза. После нашего прибытия двое суток самолеты не поднимались в воздух из-за обледенения. Оказались мы в небольшом деревянном домике-аэропорте. А это хибара, разделенная на две половины печкой. В одной работала диспетчерская служба, во второй размещался «зал ожидания», площадью метров семь. Печка топилась очень оригинально. Если топишь в зале ожидания, то дым идет в комнату службы, и наоборот. Естественно, топили



**З.Миловидова и актриса Тюменского театра кукол З.Береговая**

авиаторы, а нам доставалась холодная дымная комната. Прилетели мы днем, просидели до вечера – и никто нас не встретил. Спать негде и невозможно. Но нам повезло: нас заметил экспедитор, который на огромной грузовой машине возил в поселок рыбу. Раз отвез, зашел погреться, второй раз зашел... А на третий раз сказал: «Знаете что, самодеятельность, за вами никто не придет. Сегодня выходящей. Садись ко мне в машину – отвезу!» На улице стояла огромная грузовая, обледенелая от рыбы машина. Задний борт был откинут и не закрывался – до того обледенел. Мы, подсаживая друг друга и обрывая ногти, влезли. Трое держались за борт у кабины, остальные – за них. Дорога в два километра нам показалась вечностью. Вылезли в кромешной темноте.

Сонный сторож открыл дверь в дом, и на нас пахнуло теплом. В комнате вдоль стен были протянуты тепловые трубы. Мы сразу повалились на них. Это оказался райком партии, единственный отапливаемый дом в поселке. Кто-то позвонил секретарю по культуре, кто-то привез старые матрасы из интерната. Выяснилось, что телеграмму в Тазовском получили, но ждали труплу вчера. Думали, что уже не приедем.

Утром пошли посмотреть клуб, который представлял собой зал на пятьдесят мест. На сцене находилась печь с плитой, она занимала половину закулисной части. На ней мы растопляли грим и грелись до выхода на маленькую сцену. Ожидая нашего приезда, райкомовский сторож и его жена в субботу протапливали печь, затем, убедив-



**В.Н.Пустынников, сегодняшний директор театра кукол**

шись, что мы не придем, перестали топить. На плите остался бак с замерзшей водой и в ней не допитая, вмержшая в воду бутылка водки. Входная дверь клуба промерзла и не закрывалась. Даже топором не удалось отбить настывший лед, так что играть пришлось при 25 градусах мороза. В спектакле «РВС» Димка и Жиган должны были бегать босиком. И они бегали! Сначала в чулках, затем надели валенки (иначе могли обморозить ноги). Мы играли в этом клубе целую неделю, чтобы все посмотрели наши спектакли.

Когда мы шли от клуба до райкома, от холода сжималась кожа сапог. Научились у ненцев есть строганину. Один работник райкома принес нам девять килограммов мороженой рыбы, и мы ее жарили и варили уху. Столовая там была, но

рошая сухая погода выдавалась редко, а бездорожье по тем временам было делом привычным. Наш старенький автобус увяз километров за сорок от Новоберезовки. Актерская труппа двинулась в пеший путь до ближайшего населенного пункта. В автобусе оставались наш баянист-фронтвик **Михаил Никитин** (у него был протез вместо ноги) и тот, кто уж очень устал от кочевой жизни. Остальные молодые люди выдержки и терпению успели научиться у нас. **Шофер Анатолий Новокрещенов** шел впереди, оставив в автобусе парня, рабочего сцены, умеющего водить машину. Он шел быстрее и оставлял нам как ориентир сломанные ветки деревьев, указывая, куда идти. По ним мы и двигались, чтобы не сбиться с пути. Мы прошли километров десять, не встретив ника-

суп, который в ней готовили, почему-то оказывался с речным песком на дне тарелок. Зато получали большое удовлетворение от того, что, несмотря на мороз, наш клубик всегда наполнялся. Мы играли по два-три спектакля в день. Наш зритель был очень благодарен.

#### **Поселок Северный**

Как-то осенью путь лежал в поселок Новоберезовка Омской области, что на границе наших регионов. Конечно, нас окружала бесконечная грязь. Хо-

го поселка. Но вот в стороне оказался населенный пункт, окруженный речкой. Ни лодки, ни мостика не видно. Противоположный берег был безлюден.

Кустынки-ориентеры вели нас по тракту дальше. Прошли еще километров восемь. И вот жилье: деревня Северная, население которой составляли в основном чуваша. Они оказались очень гостеприимными. Наш шофер у них побывал, договорился о тракторе (вытянуть из грязи автобус) и ночлеге, а сам двинулся дальше до Новоберезовки, еще километров пятнадцать.

Трактор привез наш автобус к десяти часам вечера. Наутро мы должны были уже ставить спектакль в Новоберезовке, хотелось отдохнуть. Но северяне сказали: «А как же мы? Мы тоже хотим посмотреть ваш спектакль». Хозяева принесли нам поесть, кто что мог, сопроводили в маленький чистенький клуб. Пока трактор тащил автобус, мы отдышались и не смогли отказать. Все жители деревеньки с величайшим удовольствием смотрели наше **«Золотое копьё»**. Затем они растащили актеров по домам и тех, кто хотел, напоили домашним спиртом. Один из наших мужчин так расслабился, что на утреннем представлении в Новоберезовке его пришлось подменять. Ему «дали втык», обещая отправить домой. Хмель у него вышибло, и, отославшись, он умолял, чтоб не отправляли. Коллектив его помиловал, и больше подобного не повторялось. Он был талантливый человек, раньше работал в филармонии Казани, имел звание лауреата конкурса чтецов. И ему не раз приходилось показывать свои способности в

импровизированных концертах. Баянист, кстати, тоже в свободное от спектаклей время не сидел без дела: после представления под баян танцевала деревенская молодежь, заплатив музыканту 2 рубля за работу.

### Лесные подарки

Однажды мы остановили автобус посреди глухого леса. Вдруг я увидела, как в окно машины заглядывает... огромная медвежья морда. Мы трое, что оставались в автобусе, замерли, кое-как закрыли плотно дверь и с ужасом представляли, как перепугаются коллеги, которые остались где-то в кустах... А медведица, обнаружив, что ничего для нее интересного нет и много народа, пошла обратно в глубь чащи. Там ее ждал медвежонок. Она, как истинная мама, уведила ребенка от опасности, подгоняя его сзади лапой.

Иногда на лесной дороге, пока водитель ремонтировал автобус, мы наслаждались земляникой, густо растущей в местности, куда редко ступает нога человека. И черники, и земляники тогда было в изобилии. Мы собирали ягоду, только мы не могли ее с собой взять: некуда было поставить и невозможно сохранить. А вот рыбу на катерке, «нашей гостинице» на реке Конде, мы вялили и ели. Несколько лет в театре работала администратором **Любовь Макаровна Субботина**, ей было немногим за сорок. Она была очень хорошей хозяйкой, всегда брала с собой в дорогу электроплитку. И даже во время спектакля мы за кулисами умудрялись варить варенье из земляники. Из командировки привозили домой варенье и соленые грибочки. Кроме того, Люба научила нас



**Губернатор Тюмени С.Собянин в театре кукол**

выделять шкурки зверей, которые мы покупали по дешевке у охотников.

Всю Великую Отечественную она прошла медсестрой, сколько ранних вытщила с поля боя! Была о ней статья в газете «Тюменская правда», называлась «Сестричка».

### Люди театра

В творческом коллективе всегда напряженная жизнь, где побеждает сильнейший. Драмы бываюют не только на сцене, но и за кулисами. Тюменский кукольный – не исключение.

**Дмитрий Силин** пришел к нам совсем мальчиком, но за несколько лет стал первоклассным кукловодом, актером и впоследствии режиссером. Он сам делал кукол, учил других этому искусству, шил на них одежду. Дима был человеком всесторонне одаренным: отличным портным и разбирался в музыке. Позднее он поработал и в драматическом театре и был там далеко не на последнем месте. Личная жизнь у него не сложилась. Он долго не женился, да и предложение, сделанное им нашей ведущей актрисе, было отклонено. Позже женился на мо-

лоденькой драматической актрисе из Ленинграда. Диму уже хотели взять в один из ведущих театров кукол Северной столицы. Но родители жены отказали ему в прописке, и он один вернулся в Тюмень.

Все время Дмитрий посвящал любимому режиссерскому делу, засиживался в театре до ночи. Коллектив с большим удовольствием работал под его началом, ведь Дмитрий умел создать творческую обстановку. Но трагедия ожидала его и в профессиональной жизни. В театр к тому времени был назначен главным режиссером **Юрий Набоков**, выпускник Ленинградского театрального института. Началось соперничество. Набоков тоже был человек творческий, но работал стихийно, мысли прыгали, часто его творческие замыслы не совпадали с возможностью реализации. Актёры не знали, чего ожидать от руководителя, и им было трудно. Набоков был самолюбив. И когда его жена подружилась с директором театра **Раисой Николаевной Рогачевских**, Силина уволили под предлогом того, что он

на десять минут опаздывает на работу.

Можно представить, что творилось в душе человека, которому было всего 42 года...

Режиссеры Тюменского театра кукол сменяли друг друга один за другим: **Жигунов, Москвичев, Мрякин...** Неизменным оплотом театра оставались заслуженные артисты РСФСР **Александр Глебов** и **Нина Орлова**. Александр Васильевич, корифей театра, ушел из жизни недавно, в октябре 2009 года. Это человек, без преувеличения, «высокой пробы». Он был первым моим учителем в театре кукол. Без него и его жены Нины Орловой вряд ли бы удалось быстро вернуть театр кукол в активное рабочее состояние. Саша Глебов воспитал много учеников-любителей, которым передал все, что умел сам. Другим энтузиастом театра был **Аркаша Нохрин**. У нас была сильная группа энтузиастов, горячо любящих свое дело...

Состав театрального коллектива менялся быстро. Приезжали и хорошие актеры-кукольники, и не очень. Многие, поработав немного, покидали театр, ища места поодобней и поудобней. Тем большее уважение вызывают те, кто так любил свое дело, что был согласен отдать здоровье и даже жизнь, работая в трудных условиях Севера.

Уже многих нет в живых из тех, кто принял участие в рождении Тюменского областного театра кукол. Судьба тех, кто покинул город, мне неизвестна. Назову лишь некоторые имена коллег, которых знаю, с кем пришлось рабо-

тать: основатель нашего театра **Стивина Екатерина Сергеевна** и ее дочь актриса **Тарасова Екатерина Сергеевна**; ведущая актриса, режиссер Орлова **Нина Николаевна**, ведущий актер театра **Глебов Александр Васильевич**; супружеская пара **Ветлугиных** (художник и актриса); баянист, ветеран войны **Никитин Михаил Абрамович** с женой **Валентиной** (актриса), актеры **Бадрызов Николай**, **Скоробогатова Анна**, **Вальтонс Нина**, **Шубенков Виктор**, **Нохрины Аркадий** и **Валентина**, **Муратов Игорь**, **Кротов Лева**, **Завьялов Володя**, наши актеры-старички **Табанак**ов и **Тарасов**...

Эти разные люди служили развитию театра кукол каждый своим талантом. Многие не были профессионалами, но старательно учились. У них было желание жить на благо других, жертвуя собой, терпеть лишения, экстремальные северные условия. Конечно, в то время они не считали себя жертвами, а трудности, через которые надо пройти, считали временными. Они не были несчастными: любили и дружили, собирали вкусную землянику, клюкву, грибы, варили общий обед на квартирах стариков, пустивших их переночевать. Они любили жизнь.

#### **Седовласые актеры**

На гастроли ездила не только молодежь. По Тюменской области колесили и пожилые люди, посвятившие себя театру. Трудный путь и жизненные условия были им по плечу. Правда, нередко слабость выдавала себя, и актеры оказывались в конфузных ситуациях. Их кол-

леги, что помоложе, над ними по-доброму посмеивались, но и безгранично уважали.

Однажды мы ставили кукольный спектакль в сельском клубе. **Орест Иванович Табанак**ов со своей куклой был неотразим. Однако с дороги или еще от чего он так устал, что во время игры держался за штатив. Опора не выдержала и рухнула, увлекая за собой не только актера, но и все декорации. Падая, они повалили с ног и накрыли второго пожилого актера **Тарасова**. Мы видим со стороны: на полу в окружении декораций молча лежат два наших седовласых «короля сцены», перемигиваются и не знают, что предпринять: тихонько отползть за кулисы или продолжать играть. Зрители тоже безмолвствуют. Мы быстро закрыли занавес. Через пару минут все было восстановлено, и игра продолжилась как ни в чем не бывало. Честно сказать, мы никогда не позволяли себе ни при каких обстоятельствах снижать качество спектаклей.

#### **С надеждой**

Многое было пережито за годы работы на тюменском Севере. Нас всегда окружали новые места, интересные люди, благодарные зрители. Спустя десятилетия приятно вспоминать работу в театре кукол и осознавать, что я тоже сделала посильный вклад в становление нефтегазового комплекса региона. Из кукольного театра я ушла на пенсию в 1974 году: стало трудно колесить по бескрайней Тюменской области. Пора было отступать дорогу молодым...

*Фото из архива Тюменского областного театра кукол*

# МОСКВА

**В** кинотеатре «Художественный» была представлена программа, подготовленная для показа журналистом **Екатериной Васениной**. Показ свидетельствует, что на сегодняшний день развитие российского кинотанца в руках хореографов – людей театра. Они сами овладевают искусством режиссуры, монтажа, музыкального оформления. Некоторые фильмы по-настоящему впечатляют.



В России кинотанец до сих пор не очень известен как жанр современного искусства. Основателем жанра считается американский режиссер Майя Дерен. В 1940-е она подтолкнула многих обратить внимание на мир современного танца. В Англии мотором для развития кинотанца стал телеканал BBC, который много лет помогает популяризации современного танца. Появились серии передач и фильмов в эфире BBC, в которых объединились творческие усилия режиссера и хореографа. В континентальной Европе это телеканалы Mezzo и Arte. Специальные департаменты этих европейских образцов нашего телеканала «Культура» рассматривают заявки, поступающие к ним со всего света, в том числе из стран СНГ, Балтии, Украины и Грузии и, если идея кажется перспективной, начинается кропотливый процесс поиска гранта на съемки фильма, разработка сценария, поиск режиссера.

Для показа в «Художественном» были отобраны лучшие работы, сделанные в девяностых и нулевых годах. Зрители (а зал заполнялся вдвое больше, чем было посадочных мест) увидели на большом экране танцевальные фильмы, которые снимали известные и начинающие хореографы, студенты хореографических вузов из Еревана, Риги, Кишинева, Вильнюса, Владивостока, Минска, Москвы, Новосибирска и других городов.

Фильм из **Владивостока «Танцы пустоты»** (1999) создавала компания **Ольги Бавдилович**, проводившей в Зауралье первые фестивали российского современного танца с Натальей Агульник, Натальей Черновой, Евгением Панфиловым и Ольгой Поной в 1980-х. Сегодня Ольга живет в Москве, а ее ученики преподают современный танец в РАТИ и ВГИКе. Так, был показан и фильм **«Ночь глядя» Анны Стеклов – Мейерхольд**, студентки курса Сергея Соловьева, и танцевавшего во Владивостоке **Алексея Ищука**, ныне преподавателя РАТИ-ГИТИС, сделанный в стилистике зажатого джазового танца.

**Ереванский театр пантомимы Жирайра Дадасяна** создал великолепный фильм **«Алфавит»** (2006), где танцовщики, отец, мать и ребенок, выкладывают телами буквы священного армянского алфавита под старинную армянскую музыку.

Видеорежиссер из Новосибирска **Елена Мучная** много лет сотрудничает с известным в стране преподавателем контактной импровизации Екатериной Басалаевой. Ее короткий фильм **«Сказка о рыбаке»** по новелле Хэмингуэя был снят в сибирской деревне во время сенокоса, он пахнет летом, землей и свежескошенным сеном, как и **«Зеленые танцы»** кишиневского контактного дуэта **Voices Саши Сошниковой и Сергея Головни**.

Открытием фестиваля стали фильмы студента МГУКИ **Льва Шелеспанского «Разве небо говорит»** (2009) и **«Игра»** (2008). В **«Разве небо говорит»** снялись танцовщицы известной московской компании современного танца Дениса Бородицкого, участвующего в конкурсе «Золотой Маски»-2010 со спектаклем «Как жаль, что вы меня не поняли». В фильме «Игра» Лев Шелеспанский, будущий танцовщик и балетмейстер, снялся сам. Оба фильма – образцы свободных и самостоятельных работ, сделанных безо всякого бюджета, в которых идеи современного танца решены средствами кино.

Кинотанец — кино, которое мыслит визуальными образами. Художественная задача не ограничена танцем. Хореография — организация движения в пространстве и во времени. Фильм — не документ, а новое художественное произведение, где хореография сочинена для камеры. Главное, чтобы средства, которые предлагает кинотанец, становились способом реализации идей.

*Елена Ушакова*

# ОСТРОВ ИСКУССТВА

Спектакль, задуманный на сцене, выстроенной буквально на «последнем кусочке» горы, завершающейся обрывом (400 м над уровнем моря), – возможность, мягко говоря, необычная. Яркие краски южной растительности, сосны, ветвями оберегающие площадку от знойного солнца, переливающееся на солнце Средиземное море, украшенное крохотными белоснежно-голубыми катерами и яхтами, – все это **итальянский остров Капри**. С островом, отличающимся завидной творческой историей, связаны биографии многих знаменитых деятелей российской культуры. Среди них П.И.Чайковский, К.С.Станиславский, А.В.Луначарский, В.И.Ленин. Одной из самых главных русских знаменитостей по праву считается М.Горький, проживший на острове семь лет. Ф.И.Шаляпин, также долгое время пребывавший на Капри, участвовал в спектаклях и давал здесь концерты.

«Декамерон» **Джованни Боккаччо**, будучи настоящим средоточием итальянской поэзии, социального и культурного духа итальянского народа, носящий мощный нравственный характер и в то же время обладающий невыразимо глубоким солнечным юмором, кажется сотворенным для театральных постановок в подобных «декорациях». И вот шведский режиссер, бывший ученик мастерской Г.А.Товстоногова **Александр Нордстрем** (Aleksander Nordström) решил поставить на острове Капри «Декамерон».

Инициатива режиссера была поддержана **Санкт-Петербургской академией театрального искусства**, **шведской театрально-продюсерской компанией N-STUDIO** и **фондом Акселя Мунте**. **Аlessандра Джуинтини** (Alessandra Giuntini) и **Антонио Виллани** (Antonio Villani), ученики мастерской театрального режиссера и педагога СПбАТИ В.М.Фильштинского, вместе со студенткой оперного отделения Гетеборгского университета (Швеция), ученицей Александра Нордстрема **Маделен Юстед Ульричи** (Madeleine Jostedt Ulrici) в течение четырех вечеров играли здесь сцены из «Декамерона». Спектакль стал одним из участников ежегодного **фестиваля**, приуроченного к празднику в честь сбора винограда, **Сеттембрата Анакапрезе** (Settembre Anacaprese).

Каждый день актеры представляли три новых истории «Декамерона» (спектакль исполнялся на итальянском языке). Пианист **Михаил Голдштейн** (Michail Goldstein), приглашенный специально из Израиля, вместе со студентом СПбАТИ художником **Александром Храмцовым** также приняли участие в постановке. Можно сказать, что спектакль был создан усилиями студентов петербургской и шведской театральных школ. Александр Храмцов украсил сценическую площадку разного рода тканями, отличными друг от друга по фактуре, длине, цвету. В зависимости от разыгрываемой новеллы актеры



**А.Джуинтини**



**А.Виллани**



**М.Ю.Ульричи**

создавали костюмы, кутаясь в огромные платки, шали, ткани, со специальными прорезями для головы, используя палки, ремни, необходимые для того или иного образа. Условность и минимализм реквизита и костюмов вполне соответствовали режиссерской концепции. Удобная одежда – белые рубашки с небольшим треугольным вырезом, с широкими рукавами и манжетами, простые черные ботинки и сандалии – давала актерам возможность свободно двигаться. Главным образом это касалось Алессандры Джуинтини и Антонио Виллани, исполнивших большее количество разноплановых ролей.

Режиссер для каждого из дней выбрал рассказы, схожие по сюжетам, близкие по теме. Так, один день был посвящен эротическим похождениям и любовным подвигам героев, другой – неожиданным выдумкам и ловким трюкам служителей церкви. Небольшой размер круглой сцены заставлял актеров выходить за ее пределы. Таким образом, вся смотровая площадка вместе с театральными подмостками была превращена в место действия. Режиссер, настаивавший на актуальности произведения Боккаччо, не раз использовал непосредственное общение актеров со зрителями: Антонио, Алессандра и Маделен вели разговоры с публикой и читали фрагменты новелл до тех пор, пока не наступал момент «представления». Несомненно, полезная для молодых актеров форма существования придавала спектаклю легкий, несколько даже расслабляющий характер. Незатейливость большинства мизансцен, использование

никогда не устаревающих театральных приемов смотрелись в данном случае естественно.

Герои Джованни Боккаччо – маски, что соответствует и занонам итальянского театра, комедии дель арте. «Масочность» была воплощена режиссером – Александр Нордштрем намеренно предложил молодым актерам играть и противоположных им по полу героев, и стариков и старух. Алессандра Джуинтини – Дон Феличе и брат Пуччьо» исполняет роль брата Пуччьо, одержимого религиозным чувством, постящегося, бичующего себя ежедневно, забывшего напроочь о домашних и мужских обязанностях. Неловкий, на согнутых старческих ножках, подобоостранно и несколько недоуменно смотрящий на приехавшего гостя, облаченного высоким религиозным саном, брат Пуччьо – Джуинтини позволяет приезжему с легкостью обвести себя вокруг пальца. Пока он исправно горланит – по настоянию дон Феличе (Антонио Виллани) – молитву, раскинув руки и с упоением глядя в небо, дон Феличе преспокойно заводит любовные игры с изглодавшей женой хозяина дома (Маделен Джостедт Улричи). В другой новелле под названием «Алибек и Рустико» Антонио Виллани играет наивную и чистую простушку, девочку четырнадцати лет, которую монах Рустико (Алессандра Джуинтини) учит изгонять дьявола, как он это называет сам, на самом же деле открывая несмышленой дурехе секреты сексуальных удовольствий. Высокого роста актер превращается в маленькую, прыгающую и по-

ующую девочку, забавляющуюся с неповоротливым «древним» монахом, каким играет своего героя Алессандра Джуинтини. Слишком большое количество одновременно сыгранных персонажей приводило порой к некоторой схожести пластического и голосового существования артистов. Но были и очень удачные находки, так Алессандра Джуинтини интересна была в образах страстно влюбленного Риччьярдо Манарди (новелла «Риччьярдо Манарди и Лицио де Вальбек»), похотливого монаха Рустико («Алибек и Рустико»), отчаянной и умной Мадонны Филиппы («Мадонна Филиппа»). Антонио Виллани особенно выразителен был в роли гордого рыцаря Гвильельмо Россильоне (новелла «Гвильельмо Россильоне»), доверчивого простака и заики Андреуччио («Андреуччио»), влюбленного старика Альберто («Маэстро Альберто»). Актеры, несмотря ни на что, старались сочетать как комические, так и драматические черты в характерах своих персонажей, старались быть разными. Маделен Юстед Ульричи в драматических сценах исполняла роли соблазнительниц, романтических героинь, любовниц. Легкие платки, воздушные накидки теплых и приятных тонов из «коллекции» Александра Храмцова как нельзя кстати дополняли образ актрисы. Выразительные внешние данные – высокий рост, правильные черты лица, выразительный взгляд, густые темные волосы – позволили ей остановиться лишь на определенных характерах. Маделен Юстед Ульричи в новелле «Андреуччо» неожиданно появилась в роли полусумасшед-

шей старухи с выпученными глазами, закутанной в черное покрывало, страшно жадной до денег. Расслабленной и естественной актрисе удалось предстать в истории под названием «Риччяардо Манарди и Лицио де Вальбек», в которой она исполнила роль дочери престарелого Лицио де Вальбек (Антонио Виллани). Молодая девушка, прося-

щая своего отца смилостивиться, простить и понять ее любовь с Риччяардо, выглядела безыскусно и просто. Сыгравшая не одну героиню, Маделен Юстед Ульричи наибольший интерес представляла во время сольных номеров. Ее голос – *primo soprano* – был использован режиссером в качестве «изюминки» спектакля, приятно удивив-

шей зрителя. Музыка великих композиторов Беллини, Моцарта, Верди, Россини в исполнении Михаила Голдштейна прекрасно сопутствовала общему действию, развернутому в этом маленьком итальянском театральном раю.

*Кристина Квитко  
Санкт-Петербург*

*Фото автора*

## ЮБИЛЕЙ

**В** марте отметил **50-летие** дальневосточный композитор **Дмитрий Голланд** – автор музыки более, чем к 80-ти театральным спектаклям. На его счету пять документальных фильмов, несколько радиопостановок, а также рок-фолк-опера «Конек-Горбунок» по мотивам сказки Петра Ершова, получившая премию администрации края в области театрального искусства. Голланд работает в **Хабаровском театре пантомимы «Триада»**, и это можно назвать счастливым обстоятельством как для театра, так и для композитора.



Родился Дмитрий в Магадане, там закончил музыкальное училище, увлекся роком. По окончании службы в армии очутился в Хабаровске. Старые патлатые рокеры хорошо помнят его группу «Голландия» и первые музыкальные опусы.

В Хабаровске произошла встреча Голланда с другим композитором – Александром Новиковым, который произнес судьбоносную фразу: «Тебе нужно писать для театра». Новиков же и привел Дмитрия в Краевой театр юного зрителя к режиссеру Яну Георгиевичу Панджариди, которого Дмитрий считает своим крестным отцом в театре.

Справедливости ради замечу, что желание писать для театра у Голланда возникало и раньше. Больше всего привлекал театр «Триада». По стилю, по форме он казался тем идеальным коллективом, с которым хотелось сотрудничать: пробовать, искать, экспериментировать. И тот самый Господин Случай оказался милостив.

Первой работой в «Триаде» для Дмитрия стал спектакль «Страсть» по повести А.С.Пушкина «Пиковая дама». Десять дней и ночей, увлекаемый гением Пушкина и ведомый режиссером, композитор искал музыкальный эквивалент пушкинской страсти. Что-то переписывал, что-то уходило в корзину... Как результат – премия администрации края за лучшую музыку к спектаклю.

Потом был «Старик и море», с которым театр впервые выехал на гастроли в Страну восходящего солнца, спектакли «Чайка», «Парфюмер», «Две стрелы»...

Кроме работы в «Триаде», Дмитрий пишет музыку к спектаклям других театров: драмы («Как управлять женой», «Отель Танатос», «Забывать Герострата», «Любовь втроем», «Свадьба Кречинского» и др.), а также юного зрителя, кукол. Плодотворным оказалось сотрудничество Голланда с Амурским театром драмы в спектаклях «Вишневый сад», «Король Лир», «Поминальная молитва», «Ретро».

Одна из последних работ Дмитрия Голланда в театре «Триада» – музыка к мистической драме по мотивам повести Н.Гоголя «Портрет». Причем если для режиссера и актеров спектакль рождался в муках (с Гоголем, как известно, шутки плохи), то музыка вышла как бы сама собой, словно сама муза вдохновения стояла за плечом композитора и напевала ее прямо в ухо.

Работая с разными режиссерами, пробуя себя в различных жанрах, композитор видит свою задачу в том, чтобы эмоционально воздействовать на зрителя, заставлять его сопереживать, грустить, плакать, смеяться. Успехов!

*Светлана Фурсова, Хабаровск*

# ПОЧЕМ ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ?

**Пристрастные заметки  
с фестиваля «IsraDrama,  
Tel-Aviv 2009»**

**В** России известны имена еврейских драматургов: **Исаака Башевиса Зингера** (хоть жил он не в Израиле, а в Польше и Америке), **Ханоха Левина**, **Йосефа Бар-Йосефа**, **Дана Альмагора**, **Валентина Красногорова (Файнберга)**... Спектакли по их пьесам идут в наших театрах. Но о наличии солидного отряда израильских драматургов, имеющих сценический успех и в своей стране, и за ее пределами, я узнала лишь на фестивале-симпозиуме, который ежегодно проводят **Институт израильской драматургии** и **Международный институт театра (Израиль)** на языке той страны, театральные деятели которой приглашаются на фестиваль. Нынче в нем приняты участие директора, главные режиссеры, заведующие литературной частью, критики, художественные руководители театральных фестивалей из России, стран СНГ, Балтии и Польши. Программа **IsraDrama** включала 12 спектаклей и более 50 фрагментов в записи, семинары с участием израильских драматургов, режиссеров и актеров. Все это дало если не полное, то вполне отчетливое представление об израильском театре, его «родовых признаках» и месте в культурном развитии страны. В репертуаре театров 60 процентов занимают пьесы ныне живущих авторов – это рекордная цифра, которая, например,

нам сегодня и не снилась. Собственно говоря, целью фестиваля и является продвижение этих пьес на сценические площадки мира, и Россия представляет в этом смысле для Израиля огромный рынок, очень привлекательный не только по причине масштаба. Великий русский театр, давший миру театральные системы, живущие до сей поры, гениев сцены, в соединении с молодым искусством Израиля

может принести плоды особой стойкости, о чем свидетельствуют уже поставленные спектакли в Москве, Петербурге, Самаре, Курске, Барнауле... Судя по спектаклям и отрывкам в записи, для израильского театра нет запретных тем. Его не страшит противодействие ни важных государственных чиновников (если таковые находятся), ни религиозной части населения. Неостывающая тема Холокоста открывает все новые и новые страницы. Театр углубляется в болезненный процесс объединения в одну нацию репатриантов второй и третьей волны, в далеко не однозначные проблемы социального свойства: есть пьеса, посвященная нравственным аспектам однополых браков, другая открывает двери в доселе закрытую интимную сферу – микву (место, куда ежемесячно приходит для омовения каждая женщина).



**«Смех крысы». Театр «Камери»**

Театр считает возможным говорить со своими зрителями о неблагоприятии в любой сфере жизни, задевать первых лиц государства, надеясь быть понятым. И наверняка это происходит, поскольку на всех 12 спектаклях залы были полными. Напряженное внимание и адекватная реакция зрителей на сценические истории свидетельствовали о том, что молодой израильский театр за короткое время сумел воспитать свою публику, понимающую художественный язык, на котором с нею говорят. А он очень разный, и, например, на тему Второй мировой, Катастрофы, о судьбе человека среди войны созданы опера **театра «Камери» «Смех крысы»** по книге **Навы Семель**, драмы **«Банальность любви»** по пьесе **Савийон Либрехт** и **«Анда»** по пьесе **Гилеля Миттельпункта** **театра «Бейт Лесин»**.



«Банальность любви». Театр «Бейт Лесин»



«Анда». Театр «Бейт Лесин»

История еврейской девочки, которую за деньги прячет в погребе семья польских крестьян, а потом отводит к священнику как жертвенное существо во

искупление «грехов» ее народа, вырастает в мистериальную трагедию с участием фигур из будущего. Они призваны уберечь от забвения пережитый ребенком кошмар. В музыкальной драматургии спектакля «Смех крысы» (композитор **Элла Милх-Шериф**, режиссура **Оеда Котлера**) органично сплетены жестокая история подвальной пленницы и фантастический сюжет, который пере-

носит нас в конец столетия. Авторы прозорливы: в следующих поколениях не все люди будут в силах тревожить свою память ужасами Катастрофы. Суровая повесть «разложена» на голоса детского хора, и в этом приеме есть знак того, что судьба маленькой жертвы Шоа не единична, не исключительна. История о том, как умнейшая женщина своего времени Хана Арендт, бежавшая из нацистской Германии и позже написавшая книгу об Эйхмане, осталась верна любви к такому же преступнику Мартину Хайдеггеру (режиссер спектакля **Авишай Мильштейн**), рассказана была не настолько убедительно, чтобы можно было поверить в трагическую парадоксальность ее судьбы. Юная студентка Хана, полюбившая своего учителя Хайдеггера, и нынешняя знаменитость профессор Арендт пересекаются в одном пространстве, настоящее пытается объяснить себя через прошлое, но для этого авторам не хватает психологических аргументов.

А вот история медсестры Анды, прошедшей Освенцим, действительно пронизана жизненной и художественной правдой (автор пьесы **Г.Миттельпункт** выступил и как режиссер). Главная героиня заявляет о своем желании выступить свидетелем против нацистских извергов, ставивших опыты на заключенных, но первые лица страны не допускают ее к процессу, найдя, с их точки зрения, темные пятна в биографии Анды, которую в сдержанной манере, с внутренним накалом переживаний играет актриса **Керен Цур**.

Сюжет обостряется отношениями больной одинокой женщины с молодым юристом Нухи, который пытается восстановить справедливость. Он терпит фиаско, и отсутствие хеппи-энда тоже рождает доверие к истории неравной схватки человека с системой.

Это жесткое повествование, в котором пороки общества названы своими именами. Мы увидели несомненный политический театр, хотя создатели спектакля возражали против этого определения. Оказалось, что отодвинутая в спектакле на дальний план проблема вхождения «чужаков» в израильское общество, с 60-х годов (время действия в пьесе) не утратила своей остроты, и хотелось более полного воплощения именно этой темы.

События, легшие в основу немалого числа пьес, пережиты самими авторами либо их близкими. Например, родители Гилеля Миттельпункта – уроженцы Германии – чудом вырвались из огня Катастрофы. **Йоав Михаэли** описал историю сво-



«Ночь в мае». Театр «Габима»

ей бабушки, которая ждала пропавшего с войны мужа в то время, как все близкие считали его погибшим. Дождалась и тут же потеряла... Иные драматурги сами сполна хлебнули сложностей, сопровождающих укоренение на земле Израиля второй и третьей волны переселенцев. По существу, почти не было пьесы, в которой семейная драма (или комедия) не происходила бы на политическом фоне. Например, непростые отношения внутри одной семьи («Ночь в мае» Авраама Б.Иехошуа, театр «Габима») обостряются ситуацией в стране, ибо за окном – май 1967 года, канун Шестидневной войны.

Действие же пьесы Шмуэля Асфари «Хавдала» – он же режиссер спектакля (театр «Камери») – происходит после Шестидневной войны, но противостояние внутреннее оказывается куда более затяжным. Женях, невеста и их родители, живущие в одной стране, но в системе разных социальных и религиозных координат, – это один из кочующих сюжетов ми-

ровой драматургии. В пьесе Асфари сюжет отягощен еще и народжением новой морали, связанной с ломкой вчерашних социальных устоев. Сын благопристойных родителей Авнер собирается жениться на дочери – о, ужас! – мясника. Его тесть будто бы разбогател на махинациях с фаршем, а в действительности прогорел, и теперь Авнер нацелился на этот бизнес.

Забавные недоразумения и печальные события сопровождают жизнь героев, и есть ощущение, что пьеса значительнее спектакля, скользящего по фабуле чуть легкомысленнее, чем можно было бы от этой истории ожидать.

Организаторы фестиваля представили широкую жанровую палитру, включив в его афишу остросоциальную драму «Сумасшедшая» (автор пьесы и режиссер Яэль Ронен, театр «Габима»); лирическую комедию «Возлюбленная дракона» (автор пьесы и режиссер Михаль Гуревич, Иерусалимский театр «Хан»); замешанную на детективном сюжете драму «Американская принцесса» (автор пьесы и режиссер Нисим Алони, театр «Хан»); «кисло-сладкую» клоунаду «Якиш и Пупче» по пьесе Ханоха Левина (режис-

сер Евгений Арье, театр «Гершер») и, по существу, студенческий спектакль театра «Габима» – «Драматическая студия представляет», хотя исполнители уже окончили театральный курс.

Автор спектакля и режиссер Хагит Рехави-Николаевски с документальной точностью восстанавливает бурлящее время революции 1917 года, на фоне которой в Москве рождалась знаменитая «Габима» – театр, принадлежащий, по сути, обеим нашим странам. Начинающие артисты играют с энтузиазмом и простодушием, и порой изумляет (а то и вызывает улыбку) юная отвага, с какой они представляют на сцене исторические фигуры.

Были спектакли, в которых плотным массивом шел текст («Американская принцесса»), и публика внимала ему с явным интересом. При всей изобретательности, оригинальности замысла и глубине проникновения в тонкости человеческих отношений пьеса нелегка для восприятия. Весь спектакль – диалог



«Хавдала». Театр «Камери»



«Американская принцесса». Иерусалимский театр «Хан»



«Возлюбленная дракона». Иерусалимский театр «Хан»

отца и сына, короля и наследного принца в изгнании. Вовлеченные в авантюрную игру, они снимаются в кино, финал которого – убийство. И оказалось оно не только экранным событием, но фактом реальным: сын застрелил отца.

Видимо, существенным оказывается культурный контекст другой страны, «договор» между сценой и залом. «Договором», вероятно, предусмотрены и сценографический лаконизм ряда спектаклей, и настойчивое использование одного приема, и желание сформулировать то, к чему зрители, пожалуй, должны бы прийти сами. Например, к выводу: «Мы все – головы Дракона», – и к вопросу, звучащему со сцены впрямую: «Интересно, когда и как мы превращаемся в дракона?»

Речь о спектакле «Возлюбленная дракона», ироничной фантазии, в которой вымысел и реальность перетекают друг в друга прихотливо и непредсказуемо. «Зеркало жизни», в которое смотрится герой пьесы, отражает не сиюминутность, а другое время: вчерашнее или завтраш-

нее, и он поневоле пересматривает и переоценивает прожитое. А герой, Вейцман, обычного вида гражданин, сидящий среди зрителей, сначала становится объектом актерского розыгрыша, а потом и персонажем спектакля, сюжетные повороты которого провоцируют Вейцмана на откровенность. Исполнитель этой роли актер **Эрез Шафрир** очень органичен в роли скромного человека из зала рядом с артистами, которые искусно выдают тщательно отрепетированное за импровизацию.

Из немудреного анекдота о том, как двое недотеп, обоиденных хоть мало-мальски приличной внешностью, поженившись, никак не могут вступить в интимную жизнь, **Ханох Левин** сочинил трогательный рассказ о заурядных, вроде бы ущербных людях, которым тоже хочется счастья, любви, праздника. А режиссер, создав свою версию пьесы «**Якиш и Пупче**» совместно с **Шимоном Мимраном**, удесятирил придурковатость и неуклюжесть комедийных персонажей. Получилась особая порода людей в меш-

коватом платье, нелепых чепчиках, с нащепками на носу, с дребезжащими, писклявыми или рыкающими голосами. И в оркестре сидят такие же персонажи – родня полунинским клоунам. Гротесковая игра, кажется, достигает апогея, когда на помощь бедолагам Якишу и Пупче является «учительница жиз-



«Город маленьких людей». Театр «Ансамбль Герцлия»

ни» – проститутка Форцедес с голым черепом и ногой, закопанной в металлический каркас, беспардонная и громогласная (в этой фарсовой роли выступает актер **Саша Демидов**).

Фривольная история, ни разу не сорвавшись ни в пошлость, ни в безвкусицу, стала ироничным, жизнерадостно-пестрым представлением, главное качество которого – театральность.

О «маленьких» людях – еще два фестивальных спектакля. Один так и называется – **«Город маленьких людей»** по рассказам **Шолом-Алейхема** (обработка **Эйяля Дорона** и **Офиры Хениг**, театр **«Ансамбль Герцлия»**).

«Великий еврейский писатель, – написано в информационном проспекте, – признан ЮНЕСКО одним из величайших в мировой литературе писателей-юмористов». Он в такой же мере писатель-юморист, в какой являются комедиями (по авторскому определению) чеховские пьесы со смертью одного из главных персонажей в финале. На спектакле театра «Ансамбль Герцлия» сжимается сердце и хочется плакать. Я впервые видела не умильного, а жесткого Шолом-Алейхема, прекрасно понимающего, как корежит людей жизнь на пятачке (режиссер спектак-

ля **Офира Хениг**). Веселый нищий Ротшильд формулирует это вполне определенно: «...евреи... всегда и всюду везут с собой свое «гетто», свою «местечковость», потому, наверно, они и выглядят повсюду одинаково, далеки от каких-либо перемен и чувствуют себя хорошо, лишь находясь вместе, всем кагалом, и мир отвечает их желанию: хотите быть вместе? Пожалуйста, будьте...»

Местечко Касриловка – это, точнее, не город маленьких людей, а именно кагал – группка сородичей и соседей, которым никуда не деться друг от друга. И дома у них маленькие, иногда одни крыши торчат, как грибные шляпки. И интересы у них мелкие, и сами они бывают злыми, жестокими и жадными. В трижды повторенной сцене празднования Пурима ни один из жителей местечка не скрывает этих качеств, хапая невидимые блага, подсчитывая барыши.

Отчего же испытываешь к этим людям щемящее чувство жалости? Оттого, что спектакль пронизан болью, ибо жизнь их – сплошное мучение, сплошная незадача. Уж как мечтал Израэль-могилицик о том, что сын его доктором станет, а вышел один позор. А что будет делать

бедная Енте, если ее закопченная кастрюля и впрямь окажется некошерной? Конец света... И вообще кому в Касриловке хорошо, когда раби сечет детей, жена его поносит всех, кто под руку попадет, а все местечко полгода живет по ошибке, потому что один прохвост – из своих же! – продал тут календари 20-летней давности? Самый раз задаться вопросом: «Почем вечная жизнь?»

И наглядной квинтэссенцией несчастья, общей уродливой жизни является девочка-инвалид, которой, наверно, и при рождении имени не дали. Ее окликают «созданием», безжалостно насмехаясь, обижая и проклиная, и страшнее всех – родная мать. А когда девочка умирает, мать, иссохшее, исходящее желчью существо, прижимает к себе погибшую дочку, горестно причитает над ней, и над своей судьбой, и над миром, так немилосердно устроенным.

...Описывая круг по сцене, мчитса в возникшей тишине игрушечный состав. Создатели спектакля полагают, что его можно воспринимать как «поезд Холокоста» или цепь вагонов, мчащихся в иную, более светлую эпоху, но для меня это образ времени, которое пробегает мимо касриловских горемык, а они остаются



«Якиш и Пулче». Театр «Гешер»

навсегда в замкнутом пространстве со своими бедами, «далекие от каких-либо перемен».

Антон Павлович тоже «юморил» вовсю, и **Ханох Левин** написал пьесу «**Погребение**», используя три (прямо скажем, не самых веселых) чеховских рассказы: «Скрипка Ротшильда», «В овраге» и «Тоска». Но там есть смешные персонажи: пара пьяниц – тыквообразный и кабачковоподобный, две проститутки – одна с бородавкой, другая с родинкой, ерничающие херувимы – грустный, радостный и просто шутящий. Они скабрзничают и потешаются и над своими занятиями, и, в конце концов, над самой жизнью. Но весь спектакль, очень точно названный «**Реквиемом**» (режиссура **Ханоха Левина**) – это плач о человеке, который заслуживает лучшей доли.

Понятие «оформление спектакля» тут чисто условное, и оно дает толчок зрительской фантазии. Трепещут листочки человека-дерева, все едет и едет повозка-четыреугольник из нескольких палочек, якобы мелькают местечки: Друпка, Хлупка, Пупка, Щечи... В роли Лошади, такой же измученной, как и люди, – актер, не имеющий слов. Но зачем тут слова? За всех говорит Старик: «Пропала жизнь моя без прибыли, без пользы, без радости, без толку и без смысла».

«Пропала жизнь!..» – не раз мы слышали этот отчаянный вопль от чеховских персонажей. Теперь они перенесены израильским драматургом в другую реальность и не почувствовали этой «чужой» почвы. И зрители не почувствовали, потому что в любых широтах одинаково бо-

лит сердце матери, теряющей дитя. И душа старика, в жизни которого – одни убытки, одни убытки... Надо понимать, не только денежные. А несчастный возница может рассказать о своем горе только лошади, потому как больше некому.

Культурный контекст другой страны тут не имел никакого значения. Мы, гости, чувствовали себя органичной частью зрительного зала, думали и переживали одинаково.

Пронзительные чеховские истории здесь, на тель-авивской сцене, в окружении новых персонажей: черных людей и херувимов, которые подстерегают бедолаг на излете жизни, – уходящие старики, юная мать младенца и даже проститутки с пьяницами – вызывали острое чувство сострадания и вопрос к небесам, на который не существует ответа.

«Никогда не вырвется на волю словечко какое, – жалуется Старик Фельдшеру, – нежданно-негаданное, сердечное».

«Сердечное – это совсем другое дело, – резонно возражает врачеватель, от которого никому не было пользы. – Сердечное слово, слезинка в уголке глаза – для этого нужны особые условия. Это, брат, привилегия не наша».

Люди страдают, не в силах осмыслить законы мироустройства, а что касается «особых условий», то хочется сделать вроде бы нелогичный вираж и рассказать о тех, кто сам себе эти условия организует. Это **арабско-еврейский театр в Старом городе Яффо**. Сначала – 15 лет назад – возникла труппа «**Местный театр**», где мастера всех сценических профессий работали вместе; чуть позже –

арабская труппа «**Аль Сарайя ха-арави-Яффо**». Обе труппы могут объединяться или играть отдельно. Короче говоря, со сцены звучат и иврит, и арабский. У театра – довольно обширный репертуар, с которым он объездил немало стран. Израильская пресса пишет о нем как о «единственном острове здравомыслия и вменяемости», где крепнет «углубленный диалог двух культур».

К сожалению, в дни фестиваля нам не удалось посмотреть спектакль этого театра целиком, но встреча с творческим коллективом и видеофрагменты из семи спектаклей произвели сильное впечатление. Один – о застарелом политическом противостоянии глазами палестинцев (!), другой – о трудностях обретения переселенцами нового дома, третий – об истории танцевального зала с арабско-еврейскими музыкальными традициями...

Предваряя один из отрывков, нам сказали: «Тут играют два актера: араб и израильтянин, но вы не различите, кто есть кто». И вправду, угадать было невозможно. Никто из нас и не стал уточнять. А какая нам разница? Разве это могло бы вызвать более сильные эмоции, чем наше общение? Чем фантастическое ощущение того, что за стенами уникального театра – сама История, и мы прикасаемся к ней, побродив тихими улочками Яффо, подержав руки на древних камнях, «одетых страшной святостью веков» (А.Блок)...

Людмила Фрейдлин  
Ростов-на-Дону

Фото из буклетов  
фестиваля «*IsraDrama*,  
Tel-Aviv 2009» и театров

# ВОЗМОЖНОСТЬ ДИАЛОГА

**Н**а фоне всплеска российского фестивального движения театров, ориентированных на юное поколение, единственный в **Украине (г.Макеевка, Донецкая область) Открытый фестиваль театров для детей и юношества** поразителен своим бытием как таковым.

Сам факт проведения «ТЮЗа 2009» – неоспоримое утверждение созидательной силы **Донецкого областного русского театра юного зрителя**. Он упорно стремится обратить внимание государства, общественности, учреждений образования, прессы на проблемы театра для детей и молодежи. Без заискивания перед аудиторией – будь то дети или чиновники – организаторы фестиваля, и прежде всего директор Донецкого ТЮЗа **В.А.Слухаенко**, говорят без усталости о необходимости переосмыслении роли современного театра для детей.

Как бы мы ни сопротивлялись, приходится считаться с тем, что даже в небольших городах молодежь увязает в интернет-паутине, замещая мир реальных ощущений виртуальным общением, которое не требует душевного напряжения, «оберегает» от излишних эмоциональных затрат и «страхует» от сопричастности к происходящему. И статистика говорит о неспособности аудитории, склонной к видеопросмотрам, и театральной (крайне скромной, но по меркам тех же сухих цифр более образованной).

Без патетики: нынешняя конкурсная программа фестиваля и есть отражение крайней озбоченности организаторов и участников «ТЮЗа» воспитанием театральной культуры. Подразумеваются, прежде всего, те города, которые были представлены приезжими коллективами (**Сумы, Львов, Запорожье, Харьков, Севастополь, Киев**) в частности, и страны – в целом. Восемь дней шли спектакли, способные «расшевелить» всех, кто имеет отношение к детям и театру, – в «закавыченном» вмещается как восторг, так и настороженность, поскольку, находясь в зрительном зале, не укроешься от реалий сегодняшней внутритеатральной ситуации.

Ведь прежде чем предпринимать шаги по высвобождению ребенка из-под диктатуры масс-медиа, стоит иметь определенную концепцию «театрального детства», заручиться государственной и общественной поддержкой, разобраться с вопросами пропаганды театров для детей и молодежи, способов поднятия престижа, механизмов стимулирования работы в них талантливых режиссеров, говорящих с аудиторией современным сценическим языком. Безусловно, в силу экономических причин многое видится лишь в перспективе и решается поступательно. Для начала хочется, чтобы гости фестиваля пребывали на нем с первого и до последнего дня, общими усилиями могли сформулировать актуальные проблемы и разработать единую стратегию их

преодоления. Первые шаги профессионального сообщества уже сделаны: труппы Украины активно прибегают к распространению накопленного и экспериментального опыта посредством обменных гастролей. Это тонизирует интерес местной публики, и единственный в городе театр перестает быть «гуру»: у зрителя на основе личных впечатлений формируется мировоззрение и эстетическое сознание.

Здесь мы оказываемся в ситуации, когда в театр влечет нечто большее, чем знакомство с неизвестным сюжетом или желание приятного времяпрепровождения. Может, прежде чем сетовать на невоспитанность аудитории, не способной оценить по достоинству творение, стоит задаться вопросом: а на должном ли профессиональном уровне актерское искусство, художественно-выразительные средства режиссуры, сценографии и т.д.? Зачастую ускользает и такой нюанс: дети сами не идут в театр, их знакомят с миром кулис взрослые – от них зависит, какой вкус в будущем разовьется у ребенка.

Фестиваль отразил возможность диалога: зритель был подготовлен к восприятию нового репертуара, актерско-режиссерских стилей и методов. И хотя освоение театрами широкого диапазона драматургии (библейские и мифологические сюжеты, зарубежная и русская классика XIX-XX веков) в целом не выражалось в поисках оригинальных трактовок и интерпретаций текста, каждый спектакль



«Дорога в Вифлеем». Сумской областной театр для детей и юношества



был наполнен светом. Было найдено, возможно, самое главное – духовная радость и жизнеутверждающие идеалы. В жанровой полифонии постановок (музыкальная сказка, мюзикл, героический эпос, комический детектив, драма и трагикомедия) разновозрастная пытливая публика расслышала именно то, что ее особенно интересовало. В сценической истории по библейским мотивам «Дорога в Виф-

леем» (режиссер Ю.Береза) Сумского областного театра для детей и юношества по дороге поиска смысла жизни через добродетельные поступки размывается сюжетная кан-



«Ночь перед Рождеством». Макеевский ТЮЗ



«Дорога в Вифлеем». Сумской областной театр для детей и юношества

ва. Однако для зрителя дошкольного возраста достаточно быстрой смены эпизодов-номеров, музыкальных вставок и внешне го обаяния героев. Противление добра злу – всего лишь забавная игра, в которую благодаря главному персонажу Ослику – существо добродушному и доверчивому – вовлекается и зрительный зал.

Совсем в другое пространство окунает режиссер **Севастопольского театра И.Плескачева** рождественской историей по мотивам сказки **Г.Х.Андерсена «Девочка со спичками»**. Абрис датского города, окно острошпильного здания, за которым – мужская тень. Это рассказчик, вскоре появляющийся на авансцене с горящей свечой. Он задает вопросы малышам – нынешнее чадо ожидает под елку чудес современной техники, что обескураживает сказителя. В сутолоке предновогоднего города, под звуки оживленной улицы, у витрины магазина игрушек, теснимая яркой вереницей людей-манекенов, появляется Девочка. Исполнительнице этой роли **Екатерине Мухановой** не надо заимствовать интонацию ребенка, копировать характерные для данного возраста жесты и манеры, чтобы передать ранимость и беззащитность своей героини, поскольку актриса по природе своей «жива», подвижна, тонка в оценках происходящего. Из мира реальности, пронзенного холодом жестокосердия людей и равнодушия, рождается, казалось бы, отчаянно грустная притча. Но нет в спектакле беспробудного пессимизма – есть мечты о скорейшем попадании в потусторонний мир, где согреют любовью и окружают заботой,

поскольку черствость излечима, пусть даже столь дорогой ценой, как смерть Девочки, замерзшей в рождественскую ночь. Тепло зажженной в начале спектакля свечи проникает в сердце, а случившееся становится лично твоей щемящей повестью, исключая порыв слезливой сентиментальности.

Образец искрометной импровизации, легкого актерского существования в жанре мюзикла был продемонстрирован коллективом **Запорожского областного театра юного зрителя** (режиссура **В.Лютинской**). Строки из **«Мухи-Цокотухи» К.Чуковского** ритмически образуются как будто впервые, они закрепляются в детской памяти посредством рефрена. Поэтическое слово организует особые – сказочные – правила игры в мире насекомых, в которой даже паук-кровопивец обаятелен своей безвредностью, ибо он лишь примеряет маску злодея.

В спектакле **«Золотое руно» Харьковского областного театра для детей и юношества** (режиссер **А.Драчев**) «героическое» мироощущение не очень сочетается со стилистикой представления-сказки, которая характерна в большей степени для постановок, предназначенных для утренников. Но есть гигантский корабль аргонатов, который, пожалуй, и является главным персонажем всей легендарной истории – в нем есть жизнь и мощь. Парадоксальным образом весь дух романтической отваги – в деревянном каркасе этого судна, не сдающегося морской стихии.

Два других спектакля – **«Стеклянный зверинец» (Первый украинский театр для детей**

**и юношества Львова**, режиссер **Ю.Мисак**) и **«Шинель» (Киевский академический театр юного зрителя на Липках**, режиссер **О.Мельничук**) обнажили проблему формального сохранения статуса театра, обращенного к разновозрастному зрителю, а в действительности внутри разделенного на два театра – театр для детей и театр для молодежи, в категорию последнего попадают спектакли, ориентированные на взрослую публику. Вполне справедливо предположение, что старшекласснику доступен репертуар мировой литературы. Но здесь же мы наталкиваемся на краеугольный камень: невозможно вмиг преодолеть расстояние между **«Мухой-Цокотухой»** и **«Стеклянным зверинцем»**. Ведь юные зрители, которых в начальной школе, может быть, водили в театр, став подростками, практически забывают о существовании этого вида искусства. Предпочтение тинейджеров остается за современной музыкой и кино отчасти потому, что театр сегодня практически не имеет основы для общения с подростковым зрителем. Наличие полноценной драматургии, к разговору о спектакле львовского театра, еще не позволяет вести заинтересованный диалог на «художественном поле», так как сама режиссерская позиция по отношению к избранному материалу не определена. Либо, как в случае с киевским театром, пришедшему зрителю недостает инструментария для «вскрытия» оригинального авторского замысла спектакля – местная молодежь беспомощна оттого, что не владеет еще лексикой современного театра. Хотя, казалось бы, ре-

жиссер О.Мельничук наполняет сценический текст знаками современного нам мира: костюмы, офисный декор, железные тележки супермаркетов. Все близко, но за антуражем вещественного невидимым остается человеческое – история Башмачкина (**Руслан Гофуров**), достаточно жестко рассказанная в хлестко-стремительном темпоритме. Жаль, что оригинальный режиссерский замысел и талантливые актерское исполнение стали доступны немногим. Серость будней, состоящая из транспортной давки, конвейера клерков-служащих, тонущих в рулонах грязно-серой бумаги, для героя этого спектакля обретает иной оттенок – трагически-красный. Незначительность Башмачки-

на в социуме – в детском стульчике красного цвета, таково рабочее место всеми вытесняемой личности. Его оберег в сплошь механизированном мире – материнская любовь. В истории детства, изложенной средствами теневого театра, главным образом становится мать Башмачкина. Именно она придает «маленькому человеку» силы, чтобы прожить еще один день. О.Мельничук выстраивает диагональ: Башмачкин, а в нескольких шагах от него, за спиной, – женщина в черном, держащая за ручки воображаемого ребенка, делающего первые шаги. Эти неуверенные шаги воспроизводит Башмачкин-мужчина, вскинув руки вверх, как будто держась за руки матери.

Спектакли **Макеевского ТЮЗа («Ночь перед Рождеством»** молодого режиссера **Т.Шевченко**, а также **«Вождь краснокожих»**) определили тенденцию образования молодого поколения, поощрения тяги к экспериментам (на базе этого театра проводятся мастер-классы с зарубежными специалистами, создана театральная студия). Прошедший фестиваль оставил череду пока еще не разрешенных вопросов. Принимая во внимание предрасположенность театрального зрителя к развитию в процессе просмотра спектакля, не стоит их надолго откладывать – а искать ответы, ожидая III Открытого фестиваля театров для детей и юношества Украины.

*Ирина Кайгородова*

## ЮБИЛЕЙ

**П**осле спектакля «Женитьба» 12 февраля на сцене **Липецкого государственного академического театра драмы им. Л.Н.Толстого Вячеслава Михеева** поздравляли с **30-летием** творческой деятельности и присвоением почетного звания «Заслуженный артист Российской Федерации». Наградные документы и Памятный Знак артисту вручила вице-губернатор Липецкой области Людмила Куракова.

В.Михеев после окончания Тамбовского филиала Московского государственного института культуры был принят в труппу Липецкого академического театра. В начале своего творческого пути молодой актер был активно занят в основном в детском репертуаре, работал ответственно, разнообразно, в самой маленькой роли умел ярко и сочно показать характер, богатство внутреннего мира героя. Затем были работы в классическом репертуаре: «Таланты и поклонники» А.Островского, «Скупой» и «Рогоносец» Мольера, «Две свадьбы» по водевилям А.П.Чехова, «Кабала святош» М.Булгакова, «Прощание в июне» А.Вампилова, «Женитьба» Н.Гоголя и многие другие. А образ Василия Теркина открыл еще одну грань актерского таланта Вячеслава Владимировича – способность соединять в одном образе тонкую иронию и острую характерность. Эта работа была выдвинута на соискание Государственной премии России за 1995 год, а также удостоена почетного диплома и специального приза III фестиваля «Голоса истории» в Вологде. А на VII фестивале в Вологде за исполнение роли Мольера артист был удостоен главного приза...

За 30 лет сыграно более восьмидесяти ролей, многие из которых были отмечены призами и дипломами на самых престижных театральных фестивалях, заслужили любовь зрителей.

Пусть же подарит судьба замечательному артисту Вячеславу Михееву еще много-много новых интересных ролей и новых творческих успехов в самом замечательном из искусств – ТЕАТРЕ!

*Петр Чередниченко  
Липецк*



# МЕЧТАТЬ НЕ ВРЕДНО

**Н** и для кого не секрет, что мечта окрыляет человека, дает силы, надежду, импульс к жизни. Другое дело, о чем мечтать. Вот, например, подлинные театралы и лично я мечтаем о том, чтобы в нашем **Краснодарском академическом театре драмы** появились хорошие спектакли. Ну, вот мечтаем! И не блажь это, а потребность не только профессиональная – гораздо приятнее и полезнее для здоровья критика писать о спектаклях удачных, но просто неодолимая потребность изголодавшейся души. Но мечта мечтою, а реалии реалиями...

Однако есть мечты и более конкретного и естественного порядка. Например, у засидевшейся девушки, героини нашумевшей в 50-е годы в Америке, а в 70-е – в нашей стране пьесы **Ричарда Нэша «Продавец дождя»**, Лиззи была мечта выйти замуж. Но мечта – мечтою, а в реальности она, закомплексованная, красивая отнюдь не внешней красотой, проживает в «отдаленном районе», не знаю, какой там дом от угла, но очень отстраненно от простого человеческого общения, какие уж тут matrimониальные мечтания. И окружена она всего тремя мужчинами: отцом (по-американски – «па») и двумя братьями – Ноем и Джимом. И все бы ничего, но очень уж она в общепринятом смысле некрасива, а в нашем премьерном спектакле, поставленном главным режиссером театра **Алексеем Ларичевым**, еще и не здорова, причем патологи-



**«Продавец дождя». Лиззи - М.Слепнева, отец - А.Горгуль**

чески, крайне, опасно больна. Правда, в тексте Нэша про это ни гу-гу, но глазам-то доверять можно. В дикую жару, о которой, кстати, автор неоднократно напоминает читателю, а театр со сцены соответственно – зрителю, бедная девушка ходит всю свою одинокую дорогу в шерстяных носках толстой вязки и наглухо застегнутой мужской (прошу на это обратить особое внимание!) плотной рубашке. Это, вероятно, должно нам живописать одолевший ее внутренний холод, просто какое-то хроническое обморожение. Но это что, она и спит где-то за пределами дома, потому как члены семьи в начале пьесы чутко прислушиваются изнутри к входной двери, стараясь определить, не проснулась ли героиня. Кстати, и мужскую рубашку героиня меняет на платье за той же входной дверью.

И опять-таки, все это можно было бы пережить малой кровью зрителя (и критика), если бы дальше события разворачивались по автору, до боли знакомому, написавшему замечательную пьесу, ту самую мечту и надежду, о которых говорилось выше, вот уже несколько десятилетий дарящую миру.

Но в спектакле все не так, как у автора. Ну, просто все!

Пьеса-то трогает, история завораживает, и ожидание чуда, живущее в каждом из нас, позволяет сопоставлять свои переживания с авторской идеей. Но, увы, увиденное на сцене идентифицировать с этим категорически нельзя. Идея автора искажена до предела, точнее – до беспредела или до бурлеска. Так что заявленной в программке притчи не видать даже в удесятеренный театральный бинокль.

До начала, как только открылся занавес, а свет еще не набрал силу, по комнате, где и происходят почти все события пьесы, проходит, пристально глядящаясь в лицо спящего отца семейства, Некто; вгляделся и пошел себе. Он-то пошел, а у зрителя осадок остался: то ли инопланетянин залетел понаблюдать за человечеством, то ли тать ночной присматривается, крепко ли спит хозяин, чтобы свершить свое черное дело. Ну, вот так прошмыгнул и скрылся в потемках.

Это потом выясняется, что зовут его Билл Старбак, он же Торнадо Джонсон, он «же Гоша, он же Жора», ну, вы знаете, это из другой сказки о внезапном сваливающемся счастье.

Так вот, живет в этой опаленной солнцем и забытой Богом, хоть и американской, но глухой провинции, еще буквально несколько человек, и только один из них – холостяк (а на поверку выясняется – брошенный муж), т.е. потенциальный жених для больной девушки, которого па и братья решили пригласить на обед. Лишняя тарелка так и осталась бы стоять на столе, если бы тот самый тать ночной с манерами массовика-затейника в дом не ввалился. Прямо вот так ввалился и говорит: я тут не прочь и пообедать, но еще за 46 долларов вам организую животворный для вашего скота, полей и душ дождик, ну, прямо ливень. То есть фирма гарантирует. А поскольку надеяться больше не на что, то папаша Карри, человек непрактичный и небережливый, доллары таки отдает.

А на поверку получается, что за эти же оговоренные деньги

обездоленная девушка под отчаянный крик отца прыгает в оркестровую яму, выползая почему-то по стремянке на чердак, где отдыхает затейник. И там происходит то, за что братья должны были бы набить ему по-американски «фейс». Но им не до того. Потому как старший брат, исходящий ненавистью к окружающим и почему-то при этой психологической наполняющей ведущий все хозяйство и единственный реально работающий на ферме (папа-то – индифферентный мечтатель, а младший – и драться не умеет). Ну, ясное дело, конец не за горами, а исключительно за антрактом, вот только насколько он оказывается счастливым. Замуж несговорчивый столовник потенциальную невесту все же позвал. Но в трактовке режиссера-постановщика незваный гость все же трактуется ближе к татю ночному, нежели полумистическому персонажу, миссионеру, пришедшему в этот дом, чтобы творить добро и делать мечту реальностью.

Да и с дождем, скажем честно, авантюра не удалась. Потому что вместо обещанного «дождичка в четверг» в доме прорывает водопровод или еще что-то, отчего реально и активно по полу(!) хлещет вода, устремляясь потоком прямо в оркестровую яму, уже не раз использованную в спектакле для прыжков. И герои начинают в этой обрушившейся влаге плескаться, плюхаться в нее и брызгаться, а потом расплываться из этой жижи – каждый в свою сторону. Замечу, что в это время крыша дома буквально сворачивается, чтобы показать пространство жаждущей влаги

земли, и именно в тот момент, когда все так ликующе барахтаются в прорвавшемся водопроводном потоке (!).

(Замечу, на четвертом спектакле кое-что изменилось. И дождь «нашелся», и несчастливенные герои выбежали вместе на простор, и актеры начали искать какую-то логику их поступкам и настроениям. Но почему только на четвертом?)

Конечно, у Ричарда Нэша все совершенно иначе по смыслу, интонации, манере – но в нашем спектакле прочитывается именно так: пришел тать ночной, деньги хотел присвоить – шериф помешал, оприходовал старую деву – и... выдал ее замуж. Так что все с рук сошло.

Конечно, бывают на театре неудачи, вызывающие потребность написать глубокие и серьезные профессиональные размышления, что называется, «в стиле Белинского», быть может, родить диссертацию о причинах творческого несовершенства некоего сценического произведения.

Этот же спектакль подвигает на ернический тон исключительно потому, что ничего серьезного и трогательного в головах и сердцах зрителя не оставляет – прошу не путать с замечательной пьесой, которая работает на зрителя сама по себе, иногда правильно услышанная на уровне текста там, где режиссер его не совсем завалировал своими придумками. Но путает зрителя он замысловато, я бы даже сказала изворотливо: например, внутренний голос героини почему-то МУЖСКОЙ! А почему бы и нет, при последних достижениях медицины! Но этот феномен с голо-

сом повисает в воздухе, не имея шанса быть кем-нибудь прочитанным, поскольку далеко не каждый зритель может в нем узнать голос актера, исполняющего роль Старбака.

Так вот, к находкам режиссуры можно отнести перемещения шерифа и его помощника Файла, того самого, последнего из женихов, из двух противоположных порталов – в одной картине шериф слева, а помощник – справа, а в следующей – наоборот, при этом не поясняется, что их поменяли должностями. Или активный «оживляж» на монологе о дожде, выраженный в стремительных и бессмысленных передвижениях героя.

Этот пришелец, дарящий дождь на землю и спасающий от засухи сердца героев пьесы (**А.Семикопенко**) – надсадно активен, нагл, вульгарен, экзальтирован. Такому ни один человек не поверил бы, не доверил бы ни судьбу скота, изнывающего без дождя, ни, тем паче, судьбу дочери, изнывающей без любви! Более того, режиссером Ларичевым весьма четко прочерчена линия интимных событий между героиней и гостем, что абсолютно переворачивает его миссии в этом доме, определяя его однозначно именно татем ночным.

Исполнительница роли Лиззи, опытная актриса **Марина Слепнева**, приехавшая к нам из Тюмени вместе с главрежем, в этом спектакле выглядит весьма странно: она напрочь лишена обаяния, энергетика, актерской заразительности в сценах, где требуется какой-то профессиональный объем. Героиня почему-то говорит все

время в фальшиво-стонущих интонациях, в манере игры шахрается от живописания убогой, болезненно несостоятельной женщины к опытной, даже изощренной обольстительнице, которую она слишком органично для скромной девушки избражает, как бы срывая с себя оковы застенчивости.

Роль помощника шерифа Файла исполняет герой-любownik театра **Евгений Женихов**, буквально расцветший в этой ипостаси при главреже Ларичеве. Замечу, от первых спектаклей к последующим роль активно наполняется смыслом, элементами психологии. Речь не о тех возделенных нюансах и импровизационных моментах, образы обогащающих. Речь о сути и смысле, о том, что в этом спектакле почти все образы схематичны и неубедительны, отнюдь не аллегоричны, а лишь неуместны в этой умной, тонкой и иррациональной драматургии.

У автора основа конфликта – это сшибка двух жизненных позиций, двух философий: приземленной и романтической, серой, погрязшей в безнадежности и приподнимающей жизнь над суровыми и корявыми ее реалиями. Здесь же все члены семьи – заложники старшего брата. Исполнитель его роли **Г.Хадышьян** так однообразно изображает свою хозяйственность, замешанную на нелюбви ко всему живому, что поверить ему нельзя ни в одном слове, тем более в нелепом падении перед сестрой на колени в момент произнесения «приговора» ее безнадежности. Нелогично, пусто и неискренно.

Только глава семейства Карри (**А.Горгуль**) убедитель-

но романтичен, оправдательно инфантилен, он по-доброму пытается внушить болезненной и страшенькой дочке, что она будет счастлива. Да еще – младший брат Джим (**А.Тихонов**) – веселый шалопай, искренне привязанный к сестре, влюбленный и занятый важнейшим в его возрасте делом, срыванием «красной шапочки» с подружки по танц-боллу.

Но их истории – не главные в этой пьесе. Создалось впечатление, что режиссер смысла ее не понял и актерам не объяснил, что называется, не «размял» драматургический материал. Да и зачем? Он-то пьесу когда-то читал, когда ставил ее раньше. Жаль только, не сумел вдумчиво, глубоко постичь ее смысл. Все грубо, примитивно, и все фальшиво!

Справедливости ради замечу, что и с другими авторами Ларичев обошелся, прямо скажем, не с большим пиететом. И если, говоря о последней премьере, происходит использование тон саркастический, то общая ситуация в театре – поистине драматическая. За два года художественного руководства театром Алексей Ларичев осуществлял только переносы своих спектаклей – и ничего, рассчитанного на нашу труппу, и ничего, хоть как-нибудь определяющее художественный вектор театра!

Лет семь назад Алексей Ларичев в качестве приглашенного режиссера перенес **«Чуму на оба ваши дома» Горина**, тоже не попав в жанр. Все очень над-ривно-серьезно.

Три года назад он перенес на нашу кубанскую землю спектакль **«Non dolet»** по **«Чер-**



ной невесте» **Ж.Ануя**. Спектакль выигрышный, кассовый. Но здесь смыслообразующий образ спектакля создала сценограф и художник по костюмам **Ирэна Ярутис**. Еще большее значение и, пожалуй, главное его достоинство – работа пластиографа **Эдуарда Соболя**. Он сумел создать мизансценическую партитуру, где нет случайных движений, где жест, пластика «говорят». И все же спектакль не стал событием для театра и города. Режиссерски же он решен весьма сомнительно, исходное событие и финал не решены: оброчно говоря, не понятно, отчего герои начинают кататься по сцене, кульминацией спектакля является половой акт, и что совсем необъяснимо – отец героини энергично комментирует гибель детей, как заправский спортивный комментатор футбольный матч! И никакая зрелищность эти смысловые пустоты не прикроет. Уже войдя в театр главным режиссером, Алексей Ларичев так и не удосужился поставить НОВЫЙ спектакль, для себя но-

вый, требующий мобилизации творческого потенциала, и для исполнителя дающий возможность создать образ, рожденный мозгом, нервом, профессионализмом тандема «режиссер-актер», а не примериванием на себя чужого клише.

«Яблочный вор» **К.Драгунской** – следующий «подарок» главрежа Краснодару. Мне кажется, вообще на сегодня это не слишком достойная внимания пьеса. Приятно поразившая в других постановках, И.Ярутис создала здесь нефункциональную сценографию, которая оставляет тягостное впечатление. А любви-то в спектакле не родилось. Пустые мизансцены ради мизансцен – это, похоже, характерная примета режиссуры Ларичева.

Бессмысленно двигаются нефункциональные ставки Ярутис, красятся и остаются неокрашенными, моются, оставаясь грязными, окна, катаются детские машинки, строится домик мечты – но про них тут же забывают, и оседают они в сознании не «приращением смысла», а брошенными в никуда пустыми

затейми. Что называется, говоря по Брехту, у режиссера Ларичева, похоже, не подключено «критическое суждение».

Следующим перевозным опусом главрежа был «**Нахлебник**» **И.С.Тургенева**. Бенефисный спектакль был «задуман», если можно так сказать, а точнее – прилажен к юбилею великолепного актера, любимого Краснодаром народного артиста России **Анатолия Горгуля**. Щедро одаренный природой красавец-бенефициант, при всем его мастерстве и обаянии, в рамках заявленного режиссером рисунка как бы существует сам по себе: артист-то чувствует, а режиссерское прочтение не позволяет обрести этим чувствам смысл и глубину. Не потрясает и героиню (две очень разные актрисы эту роль исполняют, но сути образа это не меняет) история ее рождения, не вызывает сострадания история их взаимоотношений с Кузовкиным, и ничего убедительного, внутренне объяснимого и логичного в спектакле не происходит.

Режиссером ничего не выстроено, не решено, и Тургенев остался не «прочитанным». Более того, пошлая, грубая манера поведения «дворян», мелкопоместных и столичных, пьесу ухлощает, примитивизирует. И становится безысходно скучно и жаль публику, пьесу не читавшую и плохо подумавшую об Иване Сергеевиче, а его самого – еще жальче. Здесь только один исполнитель попадает в дух Тургенева, исполнитель роли Иванова **Александр Катуннов**, да и то вопреки автору Ларичев оставляет этого героя в стане беспородных пустых насмешников-подонков.

Только оформление И.Ярутич кажется достойным, по крайней мере, оно создает красивую картину разрушающегося усадебного дома, сада в его увядающей красоте. Но без правды психологической мотивации, без точности в обрисовке дворянского гнезда, без атмосферы тургеневского времени «На хлебника» нет.

И становится жаль краснодарского зрителя, которого воспитывают на таких спектаклях. А главное: все спектакли Ларичева в Краснодаре – переносы! Секонд-хенд, причем не самого лучшего кроя. Для сегодняшнего залетного режиссера перенос – дело обычное, «обыденное», как в старину говаривали: «об один день». Для режиссера, принявшего академический театр, факт настораживающий, если не дискредитирующий.

Да и потом, по каким художественным законам выстраиваются спектакли Ларичева? Так хочется углядеть смысловую тенденцию, художественное кредо, новым главрежем исповедуемое, чтобы можно было судить его «по законам, самим художником заявленным». Не получается. И смысл драматургии поверхностен и размыт, и актеры зачастую работают в разных жанровых регистрах, и потеряно понятие ансамбля, и раздражает пошловатая тенденциозность.

Что еще симптоматичней, сложилась абсолютно четкая картина: Алексей Иванович Ларичев, 13 с половиной сезонов возглавлявший Тюменский областной театр драмы, сделал из Краснодарского академического театра его филиал на Юге России. Это что – честь для на-



шего театра или горькая его судьбина?

И вот тут уже встает вопрос: зачем, каким образом, за какие заслуги пред искусством Ларичев был приглашен возглавить академический театр в нашем райском краю?!

Ему бы приложить энтузиазм, профессионализм и опыт – выхватить театр из бездны, в которую тот неумолимо низвергается. Мало того, что Алексей Ларичев осуществляет только переносы собственных «шедевров», он не провел ни одной «чистки» спектаклей, до него поставленных и давно идущих в репертуаре. А он ни одного спектакля, до него рожденного, и до конца не досмотрел! Годами не игравные спектакли выпускаются на зрителя после одной (!) репетиции, проводимой кем-нибудь из актеров! Ведущие актеры два года не заняты, играют несколько «приблизженных», поднятых главрежем, им довольных и даже им восторгающихся. Им же он позволяет пренебрежительно относиться к традициям театра, к маститым «старикам». Это видит труппа, и труппа это разлагает, деморализует. Самодельные гении творят на сцене – что хотят!

Более того, рукой художественного владыки Алексей Ларичев подтягивает в Краснодар своих апологетов. Например, **А.Горбань** очастливил нас спектаклем «**Ревизор!**», известным, увы, чуть не половине нашей все еще огромной страны.

Эта постановка – откровенная провокация. Как будто Гоголь и его драматургия со своим текстом попали напрямую в «Комеди-клуб». Поставив простенький по исполнению и пошлый по задумке капустник, затянувшийся на три с половиной часа, не изменив ни одного слова в комедии, господин Горбань уничтожил в нем Гоголя – это тоже уметь надо. Как будто Гоголь устал от гражданского служения, и пьеса его, растеряв смысл, обратилась из саркастической боли за Россию в постмодернистское шоу.

Да, учителя-словесники ринулись в театр, влача стада старшеклассников на Гоголя. Теперь же они все с возмущением от театра отрунули, думаа, надолго, кто-то навсегда. Но к господину постановщику, что называется, претензий нет – он так видит; это его эксперимент над Гоголем, пусть Николай Васильевич

сам с ним и разбирается. Счет, творческий и человеческий, хочется предъявить опять-таки господину Ларичеву. Он-то, в отличие от нас, дорогой спектакль-капустник видел раньше, в Тюмени, постиг его, простите за пафос, эстетическое «кредо». Значит, и его, Ларичева, кредо таково. Но, честное слово, Гоголь не отказывался от духовного служения России, и за него эту сакраментальную позицию менять не стоило.

Ну да Бог с ним, с Горбанем. Ездит он по стране, ставит «реви́зоров», пусть. Краснодар-то тут при чем? В городе, где два драматических театра, а в театре – всего четыре премьеры в сезон, такие эскерсисы ни к чему. Слишком дороги во всех смыслах – и материальными, и духовными потерями. Ибо наш не самый «маленький» и не самый дремучий в культурном смысле город, город с прекрасными традициями, с доброй и подготовленной публикой, заслуживает лучшей театральной доли. И вообще, почему театр сегодня пыжится развлекать зрителя? Развлекаловки и к дивану много подают. Да не надо делать из классики шоу! В шоу главное – объединить зрителя, чтобы повеселиться, отдохнуть. Театр – для уединения в себя, для того, чтобы сопоставить то, что на сцене, с тем, что внутри человека. В этом была и есть великая и уникальная цель театра, его смысл и предназначение. Эта мысль не нова, не революционна, и не одни критики в стране это понимают. Но, увы, зачастую те, от кого судьбы театров зависят, не слышат тех, кто понимает. А хочется, мучительно хочется,

чтобы услышали! А еще больше хочется, чтобы понимали сами.

Алексею Ивановичу доверили театр и доверились в театре. Но стал ли он подлинным лидером, способным определить и выстроить для театра художественную программу? А это не только, а может быть, и не столько репертуарная политика, но и определение, выстроенность единой эстетической концепции. Это воспитание актеров, и не только молодых, самоуверенных и считающих себя достаточно поднаторевшими в профессии, но и взрослых, сложившихся, однако за десять лет безвременья «распоясавшихся» без режиссерского строгого глаза. Это создание системы взаимоотношений, интеллигентных и доброжелательных, которые, увы, ныне здесь на грани исчезновения. Это воспитание тех качеств, в коллективе несколько потерянных, которые не позволяют актерам забывать, что Театр — искусство коллективное.

А еще искусство – дело сколь ремесленное, столь и Божье! Да, художник имеет право на неудачу. Ну, не получилось, не сложилось, не срослось. Бывает. Но режиссер не имеет права на клонирование своих неудач! Если Алексей Ларичев профессионально не в состоянии адекватно оценить свои спектакли, сообразно современному художественному процессу, то должны быть люди, отвечающие за этот театр, способные ему это объяснить!

Однако руководитель департамента культуры **Наталья Пугачева** мало знакомому, ничем себя не зарекомендовавшему

человеку и профессионалу в первый же год доверила, помимо академического театра, еще и студентов, был набран актерский курс при театре. (Замечу, что наш Университет культуры и искусств актеров выпускает.) Как-то она в телевизионном интервью на вопрос о печальной судьбе академического театра ответила: «Видно, аура у театра такая неблагоприятная».

Но те, кто обитает, а не обретаётся в культуре и искусстве, знают, что творческую ауру как раз и создают творческие люди. Просто люди должны руководить театром неравнодушные, профессиональные, ответственные, талантливые, в конце концов, с подлинными лидерскими качествами, со своей, пусть и не удобной для начальства, художественной линией. И тогда «аура» в театре возникнет иная, плодотворная, живая, светлая и действенная. «Мечтать не вредно», как говорит героиня Нэша. Она, безусловно, права! Вот так и в Краснодаре мечтают о том, чтобы культурой управляли люди, разбирающиеся в ней, могущие отличить «зерна» искусства «от плевел», глупость от простоты, напыщенность от содержательности, а шоу от искусства Театра. Мы не перестаем мечтать, что появится в Краснодаре талантливый режиссер, по-настоящему творческая личность, лидер, способный поднять, а не спускать театр на тормозах по пустяковой в бездну духовной нищесты, пошлости и примитива.

Мечтать ведь не вредно. Помечтаем еще!!!

*Ирина Белова  
Краснодар*

# АТРИУМ ДУХА

**И**з всех московских театров, пожалуй, лишь одно театральное фойе активно используется под выставочное пространство – это Атриум в **Школе Драматического искусства**. Ни площадка Театрального центра СТД РФ (ВТО) «На Страстном», ни уж тем более пространство «Практики» конкуренцию составить не могут, в остальных же театрах «посторонние» экспозиции можно рассматривать лишь как случайные эпизоды.

Визит в Школу Драматического искусства всегда полон дополнительной интриги... до начала спектакля и в антракте публика может познакомиться и с театральной фотографией, и с произведениями живописи и графики. Причем выбор организаторов сочетает эксперимент с классическим подходом, налицо поиск, элементы игры и одновременно строгий отбор (однажды вернисаж отменили из-за картин абсолютно неприемлемых для политики театра). Это предвкусие рождает в душе чувство волшебства, когда фойе театра, имея узкое функциональное предназначение, превратилось в площадку для фей.

Совсем недавно завершилась выставка **«Размышления. Посвящения. Вариации»** (живопись) театрального художника **Владимира Ковальчука**, создавшего несколько проектов с Анатолием Васильевым, среди которых «Вариации феи Драже» (ТЮЗ. Рига; 1987), «Амфитрион» (Комеди Франсез. Париж; 2002), «Медея. Материал» (Школа Драматического искусства. Москва; 2001) и другие. Публика увидела работы, созвучные метафизике Васильевской школы. (Эта же выставка затем была представлена и в СТД РФ.)

Ранее Школа Драматического искусства показала фотовыставку **«Шведские мотивы»** режиссера **Игоря Лысова**, который, оказывается, не только давно увлечен фотоискусством, но и написал книгу, в которой анализирует принципы современного фотографического мышления. Работы Лысова стали неким художественным фотоотчетом и в то же время личностными впечатлениями от творческой поездки в Швецию и встречи там с драматургом Ларсом Нуреном (июнь, 2009).

Идея другой экспозиции – **«Эхо»** – принадлежала главному художнику театра **Игорю Попову**. Почти двадцать лет подряд зрачок фотоаппарата **Нatalи Чебан** фиксировал процесс создания театра



**«Эхо». Фото Н. Чебан**



**«Эхо».**  
Фото Н. Чебан

на Поварской (фотосъемки не только творческого процесса, но и материального: стен, лестниц, архитектурного пространства), создавая летописный фототекст. Художница **Ольга Левенок** перенесла ее фотоизображения на шелк.... И вот эхо Прошлого перед нами. Создав интерьер в интерьере Атриума, эти полотна, развеваясь от легкого дуновения парусами, запечатали оттиски времени, сохранили тени и отзвуки тех двух десятилетий рабочего процесса «лепки» театра.

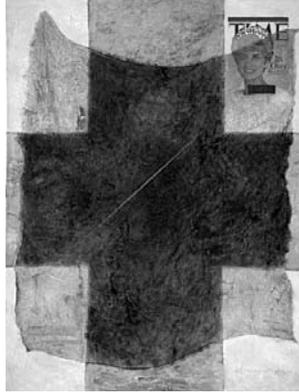
Если «Эхо» было все-таки проектом земным/материальным, то совсем иначе воспринималось **«Превращение цвета»** – так называлась выставка **Сергея Брюханова** (живопись на холсте и бумаге, фото, цветковые коллажи на бумаге). Цвет стал основой для духа. В экспозиции доминировала мысль живописца и графика, трактующего «происхождение мира из Света как мистерию нисхождения Света в Цвет, как преобразование материальной субстанции в духовную категорию», а главные превращения происходят внутри человеческой души.

Зато живущие в Москве абхазская художница **Диана Воуба** (живопись) и ее сын **Алан Воуба** (фотография) своей выставкой **«Резонанс форм»** через цвет, форму, линию и пространство выражали в первую очередь свои эмоциональные и интуитивные переживания посредством ритма, определяя его как визуальную и эмоциональную волну, одушевляя и связывая явление с понятием времени, познания себя и мира. В стенах театрального Атриума ритм экспонируемых произведений рождал мощный оптический эффект резонанса.

И вот самая последняя встреча.

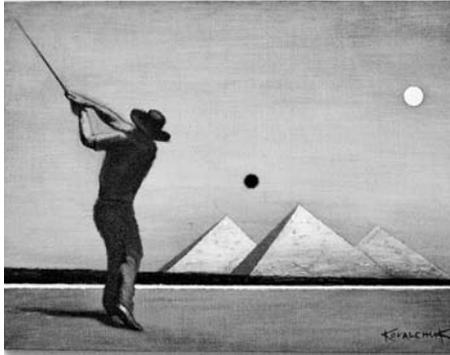
По благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла в Москве (24—29 января, 2010) прошли **XVIII Международные Рождественские образовательные чтения**, являющиеся крупнейшим в России ежегодным церковно-общественным форумом, который дает возможность выразить позицию Церкви в области образования и культуры. С 2002 года Школа Драматического искусства ежегодно в рамках чтений проводит **Фестиваль духовного и светского искусства «Вифлеемская звезда»**. В этом году в рамках этого фестиваля в театре состоялась выставка **Людмилы Григорьевой-Семятицкой «Рождественская звезда»** (работы в технике «рваная бумага»).

Людмила Григорьевна-Семятицкая (1946, Москва) – художник-график, окончила Московский полиграфический институт. Занималась компьютерным дизайном и рекламой (1990-е). Уже в зрелом возрасте стала заниматься живописью и графикой с детьми. Художница вспоминает: «Помню, как в 1987 году я, будучи в тяжелом душевном состоянии, оформляла детские работы и вдруг увидела в разноцветных обрезках фигуры поэта, музы и Пегаса. Такой и была моя первая бумажная композиция. С тех пор я нашла удивительное отдохновение и утешение, настоящую радость в этом «рваном» творчестве. На таком языке можно рассказать о целом мире, о своем видении жизни. Обо всем».



Эту технику опробовал на закате жизни Анри Матисс, когда, отложив кисти и взяв в руки обыкновенные ножницы, принялся вырезать бумажные силуэты в технике декупажа. Резка ножницами позволяла мэтру сохранить линию.

Людмила Тимофеевна предпочитает обрывать бумагу рукой, чтобы сохранить теплоту рукотворности, передать трепет и красоту края. Важна фактура бумаги, подсказывающая решения, помогающая увидеть объемы и очертания людей, предметов. Затем художник бумагу рвет, части варьрует, накладывая их в разных вариантах одна на другую. Бумажный край неожиданно образует линии максимально выразительной композиции. После чего художник бумагу осторожно подклеивает, не снимая намеченных частей и оставляя «хвостики», чтобы произведение дышало.



**«Размышления. Посвящения. Вариации».**  
В. Ковальчук



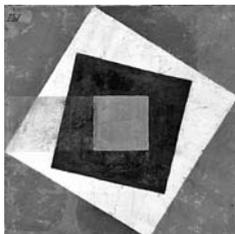
**«Шведские мотивы».**  
Фото И. Лысова

Людмила Тимофеевна признается, что любит художников, излучающих жизнь, таких, как Марк Шагал, а встреча с полотном «Ночной дозор» Рембрандта в Рейксмузеуме остается одним из самых острых ее переживаний. Ей близки работы Кеса Ван Донгена и Артура Фонвизина, а, например, холодное умозрительное искусство Павла Филонова подавляет. Что ж, в ее картинах видны все предпочтения: детскость и грация от Шагала, теплота и бархатный дух Рембрандта, символизм Одилона Редона, декоративность Ван Донгена, красочность Фонвизина, а еще образность русского лубка и лаконизм иконных клейм.

В экспозицию выставки вошли литературный, религиозный, бытовой (жанровый) циклы. В сериях «В городе» и «Люди» автор рассказывает о своем отношении к людям, о чувствах (любовь, жалость) и переживаниях. Состраданием исполнены, например, «Люди в городе (Уходящие)» или «Без дома»... Однажды в метро, вспоминает художница, увидев сидящего прямо на полу мужчину в пальто с высоко поднятым воротником, она поняла, что это пальто – его Дом. Карандаша под рукой не оказалось, пришлось прямо на сумке процарапать его черты. Так же, совершенно случайно возник цикл «Русская литература на диване», где слились ирония и грусть. Как часто у русского человека рождаются прожекты на диване! В серии «Русская литература на диване» – портреты Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, и тут

же не менее узнаваемые персонажи из гоголевских «Мертвых душ» – Ноздрев с картами в руках, Плюшкин, Чичиков, Манилов.

Но, пожалуй, самая удачная часть выставки была посвящена библейским сюжетам: цикл «Се Человек» – «Благовещение», «Дары волхвов» или «Падший ангел» из цикла «Рваный мир». Рваная бумага оказалась очень сродни миру архаики и простоты, где каждая вещь становилась знаком, а каждый жест был исполнен



**«Резонанс форм».**  
Д. Воуба



**«Резонанс форм».**  
А. Воуба



**«Резонанс форм».**  
Д. и А. Воуба

значительности. Рассматривая эти трепетные работы, зритель проникался духом молитвы и, по существу, оказывался внутри христианского храма, где картинки смотрелись как витражи, собранные из осколков бумаги – подобие узора из детского калейдоскопа. Чтобы добиться такой чистоты чувства, надо быть в душе немного ребенком.

*Ирина Решетникова*

*Фото предоставлены художниками*

**ЮБИЛЕЙ**

**О**дному из ведущих актеров новосибирского академического театра «Красный факел», заслуженному артисту РФ **Григорию Шустеру** 15 марта исполнилось **70 лет**.

Сначала Гриша, как полагалось в те строгие времена, пытался учиться на инженера. Но лицедейский талант властно потребовал сменить жизненный вектор. Сцена, театр, искусство перетянули. Григорий Шустер поступает в Новосибирское театральное училище, и уже **45 лет** новосибирцы любят ю этого талантливого актером. Первый «четвертак» он выходил на сцену ТюЗа, последние **20 лет** вызывает улыбки и срывает аплодисменты в «Красном факеле». Григорий Шустер большой мастер комедии. В его послужном списке блистательные работы в спектаклях по пьесам Шекспира, Гоголя, Лопе де Веги, Мольера, современных авторов.

А еще Григорий Александрович бессменный новосибирский Дед Мороз, приносящий детям сказку. Ему верят, его любят дети и взрослые опять же чуть не полвека.

Лично мне посчастливилось увидеть Григория Шустера первый раз на сцене новосибирского Дома актера в заглавной роли жизнерадостного старика Фрэда в моей комедии «Завидный жених (Русская невеста)». Поставил спектакль М.А.Стрелков. Прекрасно работал весь ансамбль – жених и три невесты. Особенно порадовала автора легкая, «моцартианская» манера игры «заморского жениха». Позже довелось видеть работы Григория Шустера на других сценах – Новосибирска, Москвы, Иркутска. Улыбки, смех и аплодисменты были всегда и везде. Мастер есть мастер! С юбилеем, дорогой друг и соратник!



**Гастроли в Иркутске, лето 2007 г. Г.Шустер и В.Попов у памятника А.Вампилова**

*Владимир Попов, драматург, Иркутск*

# «ЭКСПРОМТ» – ЭМБЛЕМА ЛЮБВИ

**Н**ынешний театральный сезон – юбилейный для **Московского детского музыкального театра «Экспромт»**. Театру исполняется **20 лет**.

А началось все с дипломного спектакля музыкального факультета ГИТИСа. Актриса **Людмила Иванова**, композиторы **В.Фридман** и **В.Милаев** написали и поставили мюзикл по мотивам пьесы **А.Н.Островского «Доходное место»**. Вторым спектаклем стала детская музыкальная сказка **«Крошечка Хаврошечка»**.

С самого начала «Экспромт» был нацелен на то, чтобы в его репертуаре были и знакомые с детства сказки, и оригинальные музыкальные произведения для взрослых.

Людмила Иванова – автор и режиссер многих спектаклей «Экспромта». Со дня основания сотрудничает с театром композитор Виктор Фридман. В спектаклях звучит музыка **Чайковского, Мусоргского, Верди, Шуберта, Грига**. Актёрская труппа состоит из драматических артистов, музыкантов и вокалистов.

Театр знакомит и взрослых, и, в первую очередь, юных зрителей с произведениями музыкальной классики, сказками народов мира.

Специфика детского театра состоит в том, что утром актер может играть роль Карабаса Барабаса, а вечером выходить на сцену в роли Германна в **«Пиковой даме»**, как это делает **Ан-**



**«Муха-цокотуха». Божья Коровка - А.Селезнева, Паук - Н.Новгородцев, Комарик - В.Токарев**

**дрей Богданов**. Или, например, молодой актер **Владимир Токарев**, в репертуаре которого такие разные роли, как Комарик в **«Мухе-Цокотухе»** и поэт Веневитинов в спектакле **«Зимний вечер с Пушкиным»**, **Виктория Коньшина** – задорная Шурочка Азарова в **«Давным-давно»**, Лиза в **«Пиковой даме»** и Мария Волконская в **«Зимнем вечере»**.

Самых маленьких зрителей художественный руководитель обычно сама встречает в зрительном зале, рассказывает о театре, о том, какие музыкальные инструменты дети сейчас услышат. В «Экспромте» есть уникальный музыкальный спектакль **«Муха-Цокотуха»** по сказкам и стихам Корнея Ивановича Чуковского, который интересен всем, «от четырех и старше». Так, когда в середине сказочного действия Муха приглашает всех детей на свои именины, предложив желающим выйти на сцену и почитать свои любимые стихи, то от желающих никогда нет отбоя. Тем более что каждого выступающего поощряют не

только бурными аплодисментами, но и настоящими подарками, которые дарит не кто иной, как Комарик – главный герой этого увлекательного действия. А взрослые, с удовольствием подхватывая эту игру, вспоминают любимые с детства стихи, давно ставшие нашей классикой. Минувшей осенью спектакль **«Муха-Цокотуха»** был участником Международного театрального фестиваля «Гаврош».

Много лет афишу украшают оперетта **«Маша и медведь»** по мотивам русских народных сказок, трогательная история **«Оловянный солдатик»** по сказке Г.-Х.Андерсена на музыку Э.Грига, классический музыкальный спектакль 80-х **«Али-баба и сорок разбойников»** С.Никитина и В.Берковского, **«Ежик в тумане»** по сказкам Сергея Козлова, сказочное действие на музыку Ф.Шуберта **«Башмачки для Золушки»**, спектакль **«Медной горы хозяйка»** по сказкам П.Бажова, музыкальный спектакль по рассказам А.П.Чехова **«Дачные амуры»**, оригинальная сценическая версия оперы Верди **«Ри-**



**«Зимний вечер с Пушкиным». Пушкин - М.Гульдан, Зинаида Волконская - Е.Костина**



**Мария Волконская - В.Коньшина**



**«Пиковая дама». Германн - А.Богданов**



**Томский - Д.Пивоваров, графиня - Л.Иванова**

голетто», «Давным-давно», музыкальный спектакль с музыкой Тихона Хренникова.

Последние премьеры театра – драматический спектакль «Пиковая дама» и музыкальный – «Зимний вечер с Пушкиным» в постановке Л.Ивановой.

В зимний вечер 26 декабря 1826 года в Москве собрались в салоне княгини Зинаиды Волконской друзья семьи Волконских и лучшие московские артисты. Сегодня они будут петь для ее родственницы – Марии Николаевны, едущей в Сибирь вслед



**Молодая графиня - М.Богданова, графиня - Л.Иванова, граф Сен-Жермен - А.Аксенов.**

*Фото Г. Полицарнова*

за мужем, декабристом Сергеем Волконским. Среди гостей – поэт Александр Сергеевич Пушкин. В спектакле звучат романсы и арии европейских и русских композиторов первой половины XIX века (Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, В. А. Моцарта, М. Глинки, А. Варламова и др.), стихи А. С. Пушкина и Д. В. Веневитинова.

Актер **Михаил Гульдани** и вправду очень похож на Александра Сергеевича. Даже особый грим актеру не требуется, так органичен и естествен он в этой роли. Почти портретное сходство с Марией Волконской и у актрисы Виктории Коньшиной.

Вообще спектакль получился весьма традиционным. Певцы поют для гостей и зрителей романсы и оперные арии. Гости и зрители слушают. Но в этой простой и домашней атмосфере присутствует удивительно пронзительная нота. Нота Прощания.

Прощания Марии Николаевны с родным домом, привычным укладом, друзьями, театральными вечерами, налаженным бытом и уютом. В конце спектакля кажется, что и театра – со старыми традиционными классическими формами. И потому вторая пушкинская премьера – «**Пиковая дама**» – смотрится как возвращение к этому театру, театру внимательного чтения.

«Пиковую даму» поставил режиссер **Владимир Байчер**, обратившись не к опере Чайковского (что казалось бы логичным в музыкальном театре), а к самой повести Пушкина. Получился серьезный драматический спектакль с интересными актерскими работами.

В прологе за прозрачным занавесом возникает мираж: Германн в смиренной рубашке (**Андрей Богданов**), герой с «профилем Наполеона, а душой Мефистофеля». Проносятся рядом в нереальном танце «три карты» – три женщины в бальных платьях, влекущие его в свой злоеущий хоровод.

Задник сцены – вращающееся «колесо удачи» – то колесо рулетки, то розетка знаменитого Парижского собора, то круговерть петербургских улиц (художник **Иван Миляев**). Минимум декораций, максимум музыки и выразительных пластических мизансцен.

Быстро и увлекательно рассказывает о роковой встрече молодой графини (**Елена Федюшина**) и знаменитого графа Сен-Жермена (**Александр Аксенов**). Передать настроение и атмосферу пушкинской повести помогает замечательная музыка композитора **Валерия Кикты**, которой пронизано все сценическое действие.

В роли старой графини **Людмила Иванова**. Актриса точно передает характер своей героини, перепады настроения, капризы и причуды, своенравный крутой характер, властность и скрытую глубокую силу. У Пушкина читаем: «Графиня, конечно, не имела злой души, но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему». Этот спектакль вообще отличается вниманием к Слову Пушкина.

Германн появляется в спальне старой графини. Она молча и неподвижно, тяжелой массивной глыбой восседает пе-

ред ним. Хочется, не отрываясь, смотреть на актрису, на лице которой отражается целая гамма чувств.

За их спиной стоят «молодая графиня» и «граф Сен-Жермен» с балетмейстером (**Майбек Матаев**) удалось так организовать камерное пространство сцены, что десяти актерам и актрисам удается передать и бурные эпизоды парижской молодости графини, и жутковатую толчею на ее отпевании, и суету игорного зала, и даже пеструю круговерть петербургского бала.

Одна знаменитая оперная ария в спектакле все же звучит. «Что наша жизнь? – игра!» – эта мощная оперная сцена становится кульминацией спектакля. Динамичное, стремительное действие быстро идет к финалу. Всего час с небольшим длится этот спектакль, после которого хочется открыть старую любимую книжку и перечитать всего Пушкина.

В ближайшем будущем зритель ждет премьеры новой версии музыкальной сказки «Крошечка Хаврошечка», цикл музыкальных вечеров, посвященных 65-летию Победы, и спектакль о любви с песнями Булата Окуджавы.

Эмблема театра «Экспромт» – алая роза с белым бантом на черном фоне. Алая роза, как известно, эмблема любви.

*Галина Степанова*

# ВЕЧНО ЮНЫЙ

**Иркутский областной театр кукол отмечает 75-летие**

**В** 1935 году 8 января в Иркутске родился театр кукол «Аистенок».

Правда, «Аистенок» не знал, что так называется, поскольку был еще маленький. Первыми малыша пришли поприветствовать Еж, Петрушка и две Обезьяны. Они подарили новорожденному телегу, немного материи для кукол, картона для декораций и сундучок со сказками.

Вот так сказочно, почти по-рождественски можно было бы начать историю рождения в Иркутске театра кукол. А дело было так.

Зимой 1935 года группа иркутских артистов решила создать театр кукол. Они назвали его **Восточно-Сибирский театр кукол и марионеток**. 8 января премьерой спектакля «**Еж, Петрушка и две обезьяны**» театр открылся для зрителей.

С тех пор понеслась скоморошья жизнь государственного театра. Его компактные декорации, его герои, укладывающиеся в чемодан, позволяли в одночасье собраться, погрузиться в автобус или на маленький, летящий на север самолетик-гидроплан, а то и на телеге пуститься в путь к детям, которые никогда в жизни не видели театра.

В 1936 году коллектив-путешественник получил новое название – «**Красный Петрушка**». Театр продолжает расти и развиваться, в него вливаются актеры, окончившие курсы по театру кукол, из Москвы приезжает профессиональный режиссер-

постановщик кукольных спектаклей **А.А.Надеждина**. Вскоре обновленный коллектив стал востребован не только на иркутской земле. Его увидели зрители Бурятии, Приморья и острова Сахалин. И вот война. Суровый тыловой быт. Многие актеры ушли на фронт,

но пришли новые, и **Иркутский областной театр кукол** продолжает работу. За трудные годы Великой Отечественной войны театр объездил весь Дальний Восток, побывал в Читинской области, Хабаровском крае, Комсомольске-на-Амуре, на военных кораблях добрался до Русского острова.

В неумолимое военное время хотелось, чтобы хотя бы в театре ребенку было не страшно. Хотелось избавиться от ужасов и убедить юных зрителей, что в жизни мудрость, справедливость, любовь и дружба все-таки побеждают.

Дети верили. А после войны недавние зрители театра, теперь уже повзрослевшие, много повидавшие и пережившие, одетые в шинели и ватники, приходили в театр и просили доверить им актерскую работу.

В 1958 году театр получил право принять участие в Фестивале театров кукол в Москве, был на-



гражден дипломом Второй степени за спектакль «**РВС**» **А.Гайдара**.

Театр принимал новых актеров, большим подспорьем в этом стало открывшееся в Иркутском театральном училище кукольное отделение. Повезло и с режиссерами. Почти десять лет художественным руководителем театра была **М.С.Хомкалова**. В разные годы работали **Н.Надеждина**, **Д.Ходков**, **Д.Шатров**, **П.Хороших** и **П.Остер**.

Отметив полувековой юбилей, театр кукол остепенился и обзавелся собственным домом. Распряг свою телегу, а сено, что в ней лежало, забросил на крышу – для тепла. В этом сене свил гнездо аист. Говорят, с того времени и прозвали театр кукол «Аистенком».

В 1986 году завершился долгий путь, пятьдесят два года театр прожил на колесах – укладывайся и разгружайся, зимой и летом, в жару и стужу, в дождь



и ведро играй спектакли в школах, детсадах, клубах, пионерских лагерях, на полевых станциях... Многие из тех, кто работает сейчас, еще помнят это бесприютное время. И вот театр, наконец-то, обрел свой дом, получив в распоряжение здание бывшего кинотеатра «Мир». Обжил его по своему вкусу, сделал красивым и уютным – настоящим, теплым, родным домом для всех, кто здесь работает и кто сюда приходит.

Тогда же возникла идея дать театру собственное, узнаваемое имя. Название театру дала редкая, красивая, хрупкая птица, с которой связано много удивительных поверий: аист детей в клюве приносит, где аист гнездо сошьет, там счастье будет.

Но, освоив стационар, театр «Аистенок» не стал домоседом. В 2000 году Иркутский театр кукол снова приехал в Москву на фестиваль, теперь уже посвященный 100-летию создателя Большого театра кукол С.В.Образцова, со спектаклем **«Машенька и Медведь»** и получил самые лучшие отзывы.

Но не все дороги ведут в Москву. В Сибири тоже проходят замечательные фестивали теат-

ров кукол, в том числе большой Фестиваль театров кукол Сибирского региона. Иркутский театр кукол является его неизменным участником, и так же неизменно его спектакли заслуживают внимание критиков и коллег, пользуются успехом у зрителей.

Говоря о путешествиях «Аистенка», нельзя не упомянуть о трехкратных гастролях в Германии. Благодаря дружбе с немецкими коллегами – театром кукол с экзотическим названием «Мотенкефих» («Клетка для моли») – «Аистенок» показал в городе Пфюрцхайме своих «Машеньку и Медведя», **«Метельча и Бантика»**, **«Прыгающую принцессу»**. Ответные визиты совершили и немецкие кукольники, дважды побывав в Иркутске. Четвертые, юбилейные гастроли «Аистенка» состоялись осенью 2009 года. С большим успехом Иркутский театр кукол представил в Пфюрцхайме свою программу **«Лучшее из лучшего»**.

Сегодня Иркутский театр кукол «Аистенок» занимает видное место среди российских театров кукол. Коллектив театра – постоянный участник ре-

гиональных, межрегиональных, российских и международных фестивалей. Его спектакли отмечаются престижными наградами. Так, на I Международном фестивале театров кукол «Путь кочевника» театр получил три премии, на I Межрегиональном фестивале детских спектаклей «Сибирский кот» – две премии, так же как и на III Открытом фестивале-конкурсе театров кукол «Золотой конек». Спектакли «Аистенка» регулярно отмечаются премиями губернатора Иркутской области за творческие достижения в сфере культуры и искусства.

Искусство театра кукол – одно из самых древних в мире. И в то же время – самое юное, ведь куклы разных видов – одни из первых игрушек любого ребенка. Ребенок берет в руки куклу и верит, что она живая.

И зрители, что приходят в театр кукол, тоже самые юные. Они смотрят на сцену и верят, что все персонажи кукольной сказки – настоящие. Вот потому и не угасает в театре дух детской непосредственности, безусловной веры в сказку и истинной доброты искусства.

В ближайшее время в театре кукол «Аистенок» начнется рассмотрение заявок на участие в юбилейном фестивале, а осенью театры кукол Сибирского региона съедутся на праздничные торжества и подарят иркутянам лучшие детские спектакли. И вновь на юбилей к «Аистенку» соберутся маленькие зрители, потому что один из старейших театров кукол Сибири остается юным и перспективным.

*Ирина Гладких  
Иркутск*

# ИСПОВЕДЬ КАК ШОУ

**А**нтрепризный спектакль **Товарищества Олега Меньшикова** по книге «Легенда о пианисте. 1900» итальянского писателя **А.Баррико** по стилистике своей есть виртуозный мастер-класс и бенефис. Играя его, бенефициант являет зрителю все, что знает о профессии и умеет в ней. Артист, эффектно и уверенно играет самого себя в роли корабельного музыканта-гения. Авторский текст сохранен вроде бы полностью, но при этом прочитан как-то небрежно и скороговоркой. И потому в истории необычного существования музыканта, как ее представляет его друг и партнер по ансамблю, все вроде бы правдоподобно, но как-то поверхностно обозначено. Акценты смещены настолько, что заметен переход в другой регистр. Попросту говоря, спектакль-монолог сыгран фальшиво и игриво, а местами и аляповато. Заметнее это в самых ответственных местах действия. Например, монолог пианиста о смысле его расставания с жизнью и искусством произносится после взрыва, уничтожившего корабль, ставший его домом. И играется на нерве, на срыве, как бред сумасшедшего. В то время, как по тексту тут предполагается спокойный рассказ человека, ответившего себе на главные вопросы, в том числе и о смерти. То есть, должно быть прощание с жизнью, с музыкой, с кораблем, а есть патология, психофизика. Хотя спектакль ювелирно вы-



строен по мизансценам, по декорациям, по свету и музыке, по шумовым эффектам, в нем очевиден вместе с тем и момент упрощения и вторичности. Переводная пьеса приобрела интонацию фарса, будучи по сути своей драмой. Автор написал несколько прямолинейную в своей нравочительности и сентиментальности, самоигральную пьесу-монолог. Но то, что в тексте только обозначено, в спектакле Олега Меньшикова доведено до апофеоза. И это не драма о парадоксальности дара, а буффонада по поводу помешательства на искусстве. Спектакль «1900» позиционируется прежде всего как эксцентрическое действие. Драматическая риторика сменилась местами откровенным фарсом. Достаточно увидеть, как в лицах разыгрывает артист диалог между гвоздем, на котором висит картина, и веревкой, которая ее держит, чтобы вспомнить незабвенное «Асисяй» Вячеслава Полунина. Кстати, кар-

тина, о падении которой речь идет во второй половине спектакля, со страшным шумом падает в прологе, еще до выхода действующих лиц на сцену. Возможно, что здесь намек и на хрестоматийную фразу Чехова о ружье, которое обязательно должно выстрелить. Но таким образом задана и некоторая пародийность разыгранной на сцене истории, так сказать, обратный перевод как суть спектакля. Здесь сначала картина падает, а потом, об этом сказано в жанре циркового антре. По ходу спектакля вместо тишины, которая должна бы соответствовать трагикомическому повествованию о судьбе несчастного музыкального гения, в зале постоянно звучит смех. Не случайно и то, что Олег Меньшиков последовательно снижает интонацию того, что говорит, вводя в перевод итальянской пьесы ненормативную лексику, что отмечали в откликах о спектакле все серьезные критики. Отсюда и чисто цирковые, более

того, опереточные намеки. Так, рассказывая о кульминационном сюжете – игре Тысяча Девятисотого на рояле во время шторма, – Олег Меньшиков на пару со статистом раскачивает рояль. Мало того, что инструмент поднят чересчур высоко, так два статиста из четырех, задействованных в шоу, выходят на подиум в черных плащах с блестками, как будто это клоны опереточного мистера Икса. Конечно, сильно смотрится черный рояль, парящий над сценой, имитируя движение корабля в шторм. Но есть в этом заведомая вторичность, перенесение смысловых акцентов со слова, произносимого артистом, на зрелище, которое разворачивается за его спиной. Да и думаешь тут не о том, как это красиво, а о том, как бы все это – рояль и артист на нем – не рухнуло на сцену.

Это чувство напоминает о себе и в других эпизодах. Пока на авансцене Олег Меньшиков в монологе иллюстративно проговаривает описание неудавшегося спуска музыканта на берег, справа, в дальнем углу сцены, на лестнице оказывается статист в образе музыканта. Он в такт рассказу премьеры движется со ступеньки на ступеньку и замирает на нижней. Лестница прикреплена достаточно высоко, между нею и сценой – мрачная и черная пустота. Так визуально и напрямую обыгрывается и реплика о том, что Тысяча Девятисотый играл, как бог, и то, что он боялся потеряться в пространстве города. Выглядит такое внешне эффектно, но банально. Серьезное содержание пьесы явно теряется в череде подобных спе-

цэффектов. К их числу можно отнести и использование вместо живых артистов фанерных копий пассажиров и команды корабля. В начале спектакля над оркестровой ямой появляются силуэты пассажиров. Выглядит такая выгородка жутковато, напоминая мишени. Потом тот же прием – вместо живых людей фанерные силуэты – повторен в спектакле не раз. И такая подмена также напоминает цирк. Но названный прием дает сбой. Так, когда Олег Меньшиков в самом начале голосом изображает матроса, который нашел младенца в ящике из-под лимонов, то силуэт героя уместен как знаковая подробность. Но когда потом рассказывается, что бывалый матрос умер и фанерный силуэт,

обозначающий его, заворачивают в голубую, как цвет океана, ткань, а потом сбрасывают за подиум для вечного успокоения, это выглядит фарсом, хотя и соответствует морской традиции. Да и матросы, которые меняют декорации по ходу программы и являются фоном премьеры, исполняют роль массовки, также выглядят ожившими силуэтами.

Очевидно, что именно фарсовость делает спектакль слабым и уязвимым с эстетической точки зрения. Содержание пьесы и ее интерпретация слишком разведены, совпадение есть только в следовании букве. Атмосфера происходящего даже по сравнению с издержками авторской интонации очевидно снижена. И то, что в пьесе мог-



ло быть на самом деле близко самому Олегу Меньшикову – судьба творческого человека, границы его свободы и несвободы, – сведено до площадного искусства, предельно упрощено и лишено обаяния. Герой пьесы в этом спектакле практически не вызывает сочувствия, поскольку представлен как клоун или безумный гений. А смотреть только на то, насколько известный артист владеет техникой актерства, к середине действия становится утомительно и даже скучно. Феерически пройден перед зрителями весь текст, а остается ощущение пустоты и некоторой недоговоренности, потому что ждешь чего-то большего, чем примитивный пересказ в лицах. Тем самым явные недостатки текста только усилены, и не в лучшую сторону.

Пьеса «Легенда о пианисте. 1900» – произведение камерное и в то же время немного патетичное. Олег Меньшиков в своей интерпретации напрочь убирает и то, и другое. В ином случае он играл бы свой спектакль не в большом зале, а в малом, потому что рассказанная автором и сыгранная артистом история по сути своей очень личная, даже интимная. Несомненно, она расчитана на игру, на театральные

эффекты, но все же это монолог, а не обычная пьеса, где реплики как-то разделены между всеми актерами. Ради исполнения исповеди в зале, рассчитанном на сотни зрителей, пришлось пожертвовать тем, что и было сутью драматического повествования, его лейтмотивом. На миру смерть бывает и красна, по известной пословице, но все же не настолько, как показал это Олег Меньшиков. Его повествование о трагедии, которая разворачивается для широкой публики, потребовало от талантливой артиста использования чего-то чужеродного для духа пьесы, нелепого для нее, неправильного по своему содержанию. Сами обстоятельства и условности театрального действия вынудили артиста жертвовать обертонами. И тут уж не до пафоса или сострадания, поскольку надо все время держать зрителя в напряжении, а этого можно добиться одним – форсированием чувств и демонстрацией техники. И потому мастерство владения профессией оборачивается тренингом, экзерсисами, которые красивы сами по себе, но слишком экстравагантны в контексте темы и содержания пьесы. У Олега Меньшикова вместо поисков и чуткости к

слову – штампы, поверхностные сентенции и натужная необходимость комментировать слово визуальным рядом. Громадное пространство надо как-то и чем-то заполнить. И поэтому в одном углу – музыканты, в другом – подставки, на которых артист присаживается время от времени. Для Баррико корабль – знаковое место, красивый образ. Но все же писателю гораздо интереснее музыкант и его душа как инструмент, а через них – история его взаимоотношений со зрителями, его выбор и его судьба. Несомненно, пьесу «Легенда о пианисте. 1900» можно прочитать и сыграть и в таком ключе – в лоб, густыми мазками и контрастными штрихами. Но в tomto и состоит искусство, чтобы доверять не только интуиции, но и вкусу. А в противном случае выходит нечто межумочное, приблизительное и даже пародийное, как произошло в данном случае у Олега Меньшикова. Если любит зритель артиста и пришел только на него, то спектакль его не разочарует, если же зритель любит театр, то здесь он увидит его шаблоны и позерство там, где должны быть искренность и душевность.

*Илья Исаков*

**Фото Михаила Гутермана**



# НЕПРЕДСКАЗУЕМАЯ ПРЕМЬЕРА

**С**пектакль «Фуршет после премьеры» Архангельского театра драмы им. М.В.Ломоносова (автор пьесы **Валентин Красногоров**, режиссер **Роман Виктюк**), о премьере которого «СБ, 10» писал в прошлом номере, в архангельской прессе изругали. Кто-то подсчитал, что на каждом показе примерно десять процентов зрителей покидает свои кресла. Спустя месяц после премьеры половина зала театра пустовала (впрочем, как говорят, раз на раз не приходится). А в афише февраля и марта «Фуршет» осторожно значится один раз в месяц.

То, что Виктюк – эпатажный режиссер и, в какой-то степени, провокатор, архангелогородцам было известно. В разное время в городе побывали его спектакли «Служанки», «Саломея», «Фердинандо», разделившие, как водится, зрителей на сторонников и противников режиссера. Впрочем, о Романа Виктюке все уже написано до нас.

Пьеса «Фуршет после премьеры», по словам режиссера, была поставлена только единожды, да и то за пределами России – в казахской Алма-Ате. Драматургический материал подвергся у Виктюка некоторой переработке (опять же по его собственным словам, но до какой степени, режиссер не уточнил). Жанр спектакля определен как «черная комедия», но можно было бы считать его и



фарсом с долей эксцентрики, и злой самопародией.

Напомню: в некоем театре после успешной премьеры «Отелло» актеры собираются выпить и закусить. Все пришли, кроме Дездемоны, которая, как выясняется, мертва. Сначала подозрение падает на Отелло, потом в ходе разговоров выясняется, что актрису – приму театра – ненавидели все до единого и каждый как-то поспособствовал ее смерти. Начинаются долгие споры между двумя актрисами,

кому же теперь играть ее роль. Доходит до поочередного уединения с режиссером в гримерках. Тем временем, дружным голосованием коллектива решено труп вывезти из стен театра, никуда не заявлять, молчать и играть столь успешно прошедший спектакль. Правда, потом оказалось, что Дездемону лишь усыпили, но не убили (но при вывозе «трупа» ударили о капот автомашины, прищемили дверцей ногу, заехали в глаз локтем).

Актеры в реальном спектакле выходят в «шекспировских» костюмах и обращаются друг к другу по именам персонажей Шекспира. Свет в зрительном зале не выключается на протяжении всего двухчасового действия, актеры бегают по проходам, к стене прислонен бутафорский гроб, который потом заволакивают на сцену. Во всю сцену – дурашливо написанная надпись «С премьерой!», на заднике – экран, отражающий лица зрителей, сидящих в зале. Периодически на сцену сверху спускается какая-то огромная блестящая башка с рогами. Вот, собственно, и все декорации.

А теперь о том, что особенно не понравилось многим зрителям: актеры, сбросив «шекспировские» костюмы и парики, бегают по сцене и залу полуголыми. Мужчины – в трусах и шарфиках, женщины – в блестящих «купальниках» и босиком. «Уе-

динения в гримерках» тоже, в общем-то, узнаваемы по стонам и телодвижениям, имитирующим сексуальные отношения. Музыкальное оформление при этом отдает неким кабацким душком – разухабистая «Гуляночка» Верки Сердючки и «Все мы бабы стервы», кажется, Аллегровой.

Конечно, со многим в спектакле Виктюка можно не согласиться, не все эстетически воспринять, но то, что «Фуршет» вышел за рамки «ожидаемых» спектаклей Архангельского театра, это точно. Не случайно зрители выплескивают свои эмоции после спектакля словами «неожиданно», «необычно». Правильно, ожидаемое – значит, неинтересное. Актеров в спектакле даже не узнавали, хотя именно они любимы местной публикой и на сегодняшний день составляют костяк труппы: **Елена Смородинова, Людмила Советова, Тамара Волкова,**

**Сергей Чуркин, Александр Дунаев, Александр Дубинин,** а также без пяти минут выпускник Ярославского театрального института **Иван Братушев.**

Так почему же неожиданный спектакль оказался не принят публикой?

Несмотря на некоторые длинноты и сбои ритма, новый спектакль яркий и очень живой. Известно, что театр – зеркало общества и потому спектакль повествует не столько о закулисах театра, сколько о пороках нашего общества в целом.

Но только ли нашего? Если верить интернету, автор пьесы Валентин Красногоров до 2003 года являлся вице-мэром израильского города Хайфы. Как всегда, прав оказался Шекспир: весь мир – театр, а люди в нем – актеры...

*Елена Ирха  
Архангельск*

*Фото Виталия Крехалева*

## ЮБИЛЕЙ

**Б**енефис **Татьяны Краснопольской**, народной артистки России, по случаю ее **60-летнего** юбилея состоялся 6 февраля в **Кольцовском академическом театре драмы Воронежа**.

Вся творческая жизнь актрисы связана с одним из старейших театров России. Ученица П.Л.Монастырского, с 1971 года она на воронежской сцене, где сыграла десятки главных ролей, прежде всего в русском классическом репертуаре. В юные годы ею созданы прекрасные лирические образы – Оля Василькова в комедии «Светит да не греет» и Агния в пьесе «Не все коту масленица» А.Н.Островского, Лидочка в «Свадьбе Кречинского» А.В.Сухово-Кобылина, Соня в «Дяде Ване» А.П.Чехова, Галя Четвертак в спектакле «А зори здесь тихие...» Б.Васильева...

Под руководством режиссера А.В.Иванова ее репертуар расширился до ролей глубокого психологического постижения – Раневская в «Вишневом саде» и Саша в «Прости меня, мой ангел белоснежный...» («Платонов») А.П.Чехова, Огнева в «Театральном романсе» А.Н.Толстого, Анна Михайловна в «Вечно живых» В.С.Розова.

Значителен вклад актрисы в воспитание молодого артистического поколения. Под руководством А.В.Иванова в качестве режиссера-педагога она подготовила в Воронежской академии искусств выпуск актеров для Кольцовского театра в 1998 г., а в 2010 г. выпускает еще один курс.

6 февраля, в день своего бенефиса, Татьяна Краснопольская сыграла главную роль в дуэтом спектакле – премьере «Отель «Беверли Хиллз» по пьесе Нила Саймона «Калифорнийская сюита».





После болезни 29 января на 73 году жизни скончался народный артист России, профессор **Театрального института им. Б.В.Щукина Юрий Авшаров**. 50 лет артист отдал московскому **Театру сатиры**, снимался в кино (фильмы «Адъютант его превосходительства», «Копилка», «Азazelь» и многие другие), заведовал кафедрой мастерства актера Международного славянского университета, был председателем комиссии СТД РФ по любительским театрам, к которым относился очень серьезно. Юрий Михайлович выезжал на фестивали, проводил мастер-классы, обсуждал спектакли. Среди ролей Авшарова в театре – Наташин в легендарном «Женском монастыре», Командор в спектакле «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», Посаженный отец в «Клопе», Базиль в «Женитьбе Фигаро», Ляпкин-Тяпкин в «Ревизоре», поп Африкан в булгаковском «Беге», Стародум в «Недоросле», Дюбатов в «Орнifle». Последней работой в театре стал спектакль «Триумф на Триумфальной».

Юрий Михайлович воспитал не одно поколение артистов, его любили студенты, уважали коллеги. Его будет не хватать всем нам.

**Юрий Степанов** погиб в ночь на 3 марта в автокатастрофе. Ему было 42 года.

Он родился в Иркутской области, в деревне Рысьево, в семье учительницы и агронома. Закончил Иркутское театральное училище, а потом мастерскую П.Н.Фоменко в ГИТИСе. В Московском театре «Мастерская П.Н.Фоменко» играл до последнего дня жизни — буквально. Даже среди первых фоменок, самых-самых талантливых, выделялся какой-то основательностью таланта. Его работы в театре невозможно забыть: Лыняев в «Волках и овцах», Собачкин во «Владимире III степени», Бенджи в спектакле «Шум и ярость», сэр Эндрю в «Двенадцатой ночи», Чичиков в «Мертвых душах», Чебутыкин в «Трех сестрах». Про него можно было бы

сказать «звезда», если бы он не был в такой степени ансамблевым актером. Еще он был бескомпромиссным человеком, надежным и честным, лишенным звездности. В кино играл в фильмах П.Фоменко, Г.Данелии, В.Абдрашитова, А.Учителя, А.Балабанова и многих других режиссеров. А прославился и стал кинозвездой после сериала «Гражданин начальник», где тоже себя не уронил. Очень больно, когда безвременно, трагически уходят хорошие молодые люди, зрелые талантливые мастера.



**Полковник в спектакле «Мотылек»**



Народный артист России **Александр Грава** скончался на 90-м году жизни 5 марта после продолжительной болезни.

Александр Константинович 70 лет отдал **Театру им. Е.Вахтангова**, с фронтовой бригадой театра прошел до Берлина, до самых последних своих дней был занят в трех спектаклях. Всего им было сыграно более 150 ролей. А.К.Грава снимался в кино, был педагогом, профессором кафедры мастерства актера Театрального института им. Б.Щукина. Он оставался одним из основных хранителей подлинной вахтанговской театральной культуры.

## ПООЩРЕНИЕ ЗА ТРУД: ОСНОВАНИЯ И ВИДЫ

В юридический отдел ЦА СТД РФ обратились за разъяснением, каким образом производится поощрение работников за добросовестную работу.

Поощрение за успехи в труде — это публичное признание заслуг работника, его успехов в работе в форме применения к нему мер поощрения. Работодатель поощряет работников, добросовестно исполняющих трудовые обязанности (объявляет благодарность, выдает премию и т.д.), чем стимулирует работников лучше работать, соблюдать трудовую дисциплину.

Меры поощрения за успехи в труде по их основаниям и по тому, кто их применяет, можно разделить на два вида:

1. Меры, применяемые работодателем за образцовое выполнение трудовых обязанностей, повышение производительности труда, улучшение качества продукции, продолжительную и безупречную работу, новаторство в труде и другие достижения в работе: объявление благодарности, выдача премии, награждение ценным подарком, награждение почетной грамотой, представление к званию лучшего по профессии (ст. 191 ТК РФ). В правилах внутреннего трудового распорядка, коллективных договорах, уставах и положениях о дисциплине могут быть предусмотрены и другие меры поощрения.

2. Меры, применяемые вышестоящими органами по представлению руководителя производства, за особые трудовые

заслуги перед обществом и государством работника: награждение орденами, медалями, почетными грамотами различных вышестоящих органов, нагрудными значками; присвоение почетных званий и звания лучшего работника по данной профессии (например: «Заслуженный деятель искусства РФ», «Заслуженный юрист РФ», «Заслуженный артист РФ» и т.д.).

Положение о государственных наградах Российской Федерации, утвержденное Указом Президента РФ от 2 марта 2004 года, закрепляет виды государственных наград как высшую форму поощрения граждан за выдающиеся заслуги в экономике, науке, культуре, искусстве и другие заслуги перед государством и народом. Указом президента РФ от 30 декабря 1995 года установлено более 50 почетных званий РФ, которые выносятся в целях поощрения граждан за высокое профессиональное мастерство и многолетний добросовестный труд, утверждены положения о них и описания нагрудного знака к почетным утвержденным званиям РФ. Для получения почетного звания соответствующий работник должен проработать по данной профессии не менее 15 лет.

Все меры поощрения по их характеру можно разделить на моральные (благодарность, почетные грамоты, почетные звания, ордена и медали) и материальные (награждение ценным подарком, выдача премии, продвижение на высшую долж-

ность, в высший класс, разряд и т.д.). Материальные меры поощрения имеют также моральную сторону — публичное признание заслуг работника.

Республики в составе Российской Федерации имеют свои почетные звания, установленные их законодательством.

Поощрения объявляются приказом и доводятся до трудового коллектива. Все меры поощрения, примененные к работнику, отмечаются в его трудовой книжке. В течение действия дисциплинарного взыскания к работнику (один год) поощрения не применяются.

Работникам, успешно и добросовестно выполняющим свои трудовые обязанности, в первую очередь предоставляются преимущества и льготы в области социально-культурного и жилищно-бытового обслуживания (путевки в санатории, дома отдыха и т.д.). На некоторых производствах составляются списки резерва для занятия более высокой должности, в которые включаются работники в зависимости от их успехов в труде. Законодательство допускает соединение нескольких мер поощрения, например, работник награждается почетной грамотой и ему выдается премия. Ст. 191 ТК РФ указывает, что работодатель поощряет работников вплоть до предоставления к почетным званиям, которое он осуществляет сам, без участия в этом профкома.

*Юриконсульт ЦА СТД РФ  
Николай Жуков*

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7-127/2010

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.

# Театр Доктора Дапертутто



Б. Джонсон "Вольфоне"



Мольер "Проделки Скапена"



У. Шекспир "Буря"



Л.-П. Пазолини "Что такое облака?"



М. Буганов "Рождения Чичикова"



Центр театрального искусства

"Дом Мейерхольда"

г. Пенза, ул. Володарского, 59.

т./факс: 8 (8412) 560816, e-mail: domeresura.ru

**ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ  
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

**ФЕСТИВАЛИ**

XVI Национальный театральный фестиваль  
«Золотая Маска» (Москва)

XIV Хабаровский краевой театральный фестиваль

**МОНОЛОГ**

Людмила Иванова, художник Театра кукол  
Республики Марий Эл (Йошкар-Ола)

**ГОСТЬ РЕДАКЦИИ**

Владимир Воронцов, режиссер, художественный руководитель  
Ярославского Камерного театра

**ЛИЦА**

Светлана Архипова, главный художник Смоленского  
драмтеатра им. А. С. Грибоедова

Павел Хомский, народный артист РСФСР, художественный  
руководитель Театра им. Моссовета

**ПОРТРЕТ ТЕАТРА**

Детская вокально-хореографическая студия при Свердловском  
театре музыкальной комедии

**СОДРУЖЕСТВО**

«Преступление и наказание» Хорватского Национального  
театра (Сплит) в постановке Александра Огарева

«Островные истории» театра «Тюррак» (город Дюнкерк)  
в рамках программы года «России-Франции 2010»  
в Ростове-на-Дону

**ПРОБЛЕМА**

«Новая драма» и «новодрамцы»

**WWW.STRAST10.RU**

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru