

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 3-133/2010



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



В очередной раз сын притащил с помойки куклу с оторванной головой. До этого был большой плюшевый мишка, выловленный из грязной лужи, старый, со свлявшейся шерстью, традиционно оторванным ухом и глазом на ниточке, – совсем не из тех клонированных гламурных красавцев, которые сейчас заполняют магазины. Когда была жива моя мама, ее комната напоминала мастерскую по реставрации игрушек. Какое-то время она, актриса драматического театра, халтурила в театре кукол. Может, поэтому всю свою долгую жизнь после театра она не могла пройти мимо обездоленного рукотворного, да и фабричного создания, которое было чьим-то другом, а стало ничем. Она их отмывала, штопала, а потом кому-нибудь дарила или приспособливала для школьного кукольного театра. Мою дебютную перчаточную Лягушку в «Теремке» мама сшила из обрезков изумрудного вельвета, а вот Звездный мальчик был сконструирован из головы куклы с помойки.

Почему мы, даже когда вырастаем, испытываем такой дискомфорт, видя выпотрошенную игрушку, брошенную хозяйкой под дождем? Можно задать и другой вопрос: почему многие дети так хотят узнать, что у куклы внутри?

Стоит произнести: «кукла» – и сразу воспоминания разматывают свой длинный свиток, ассоциации наперегонки подсказывают все новые истории, образы, сны. В одном романе Кортасара есть мастер кукол, который зашивал им в живот что-то непристойное, повергавшее обладателей, случайно это обнаруживших, в шок. Там даже не говорится, что именно, но сам факт вызывает почти мистический ужас. В надругательстве над куклой есть что-то кошмарное. Потому что кукла – вещь одушевленная, тот, кто ее создает, почти колдун. Или наоборот. А создать куклу можно из чего угодно. В музее кукол я видела древнейший экспонат – полено, завернутое в пленку. Ничего одушевленное мне видеть не приходилось. Кукла родилась вместе с человеком. Оживающая кукла в сказках – напоминание о древних ритуалах. Кукла представительствовала от имени божества, заменяла человека, учила человека, веселила и пугала. Давала ему пугающее чувство власти и блаженное счастье отождествить себя с творцом. *Я леплю из пластилина – Пластилин нежнее, чем глина. Я леплю из пластилина Куклоу, клоунов, собак. Если кукла выйдет плохо, назову ее Дуреха, если клоун выйдет плохо, назову его Дурак.*

Театр кукол расцветал, когда людям было плохо. Чтобы их поддержать. Так вышло, что в этом номере, который выходит в момент, когда снова шквально понеслись разговоры о гибели русского репертуарного (психологического, традиционного) театра, театра-дома, в редакции собрались материалы про театры кукол, про художников, создающих кукол, про режиссеров, которые играют в куколки, ставя кукольные спектакли (или, увы, желая их ставить, но не имея такой возможности).

Может быть, сегодня режиссеры драматического театра так часто наделяют героев своих постановок кукольной пластикой не только потому, что хотят подчеркнуть их механистичность. Но и потому, что тоскуют о временах, когда дыхание создателя одушевляло глину?

Вторая тема номера – Чехов. Ненавижу ссору, потому что она мешает спору, говорил Честертон. Спор о Чехове продолжается. В рубрике «Дискуссионный клуб» – о том, что постановки его пьес каждым новым поколением кажутся каждому предыдущему поколению слишком жесткими. И о том, что вряд ли продуктивно в ответ быть жесткими в оценках. В рубрике «В России», где представлены две премьеры «Вишневого сада» в разных провинциальных театрах, – о том, что вряд ли уместно сегодня говорить о красоте уходящего дворянства. Даже если чеховские герои вовсе не смотрятся аристократами, их все равно безмерно жаль. В рубрике «Фестивали» моя коллега с открытым забралом бросается на защиту Чехова, обвиняя современного постановщика «Трех сестер» в безнравственности. Но Чехов – он как трава, прорастает, где хочет. Наверное, режиссер вправе рассчитывать, чтобы созданный им на сцене чеховский мир судили не только по законам Чехова, но и по законам им, режиссером, над собою поставленным. Вспоминаю страшную постановку «Трех сестер» Евгения Марчелли в «Тильзит-театре», не принятую на какой-то давно прошедшей «Золотой Маске». Она заканчивалась тем, что убогий задник-коврик распахивался, и покидающие город военные, современные агрессивные хамы, жестко отбивая ритм, маршировали на зрителя и на трех сестер, напоминавших сломанных куколок.

Если кукла выйдет плохо, Назову ее Бедняжка, Если клоун выйдет плохо, Назову его Бедняк.

Александра Лаврова,
главный редактор журнала

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 3-133/2010

Лауреат Премии Москвы / Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 0 9 - 2 0 1 0

СОДЕРЖАНИЕ



IV Воронежский фестиваль «Русская комедия»

44

ХРОНИКА 2

СОБЫТИЕ

Выход первого номера нового журнала «Театр». А.Лаврова 4

В РОССИИ

Волгоград. Н.Сломова 6
Жуковский. Г.Лавров 9
Йошкар-Ола. М.Копылова 12
Казань. М. Файзулаева 16
Кинешма. В.Филатова 18
Киров. Ю.Ионушайте 22
Мичуринск. М.Матюшина 24
Новосибирск.
Т.Ильина, Ю.Татаренко 27
Санкт-Петербург. Т.Джурова 32
Саратов. И.Крайнова 34
Тамбов. М.Матюшина 37
Ярославль. М.Ваняшова 38

ФЕСТИВАЛИ

IV Всероссийский фестиваль «Русская комедия» (Ростов-на-Дону). Л.Фрейдлин 44
II Международный театральный фестиваль «Смоленский ковчег» (Смоленск). С.Романенко 50
IX Всероссийский фестиваль-лаборатория театров для детей «Золотая репка» (Самара). В.Спешков 54
I Всемирный фестиваль школ кукольников (Санкт-Петербург). Т.Джурова 59
VIII Воронежский фестиваль любительских театров «Театральные встречи в Никольском». Т.Быба 62
V Международного фестиваля театров кукол «Петрушка Великий» (Екатеринбург). А.Гончаренко 68
IV Всероссийский фестиваль «Старейшие театры России в Калуге». Н.Старосельская 71

ГОСТИ МОСКВЫ

Молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург). В.Пешкова 80

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» (Камерный театр Бориса Покровского). Е.Артемова 84
«Как я провел детство» (ВГИК, Мастерская Игоря Ясуловича). А.Иняхин 87
«Мера за меру» (Театр им. Евг.Вахтангова). А.Соколянский 89

МОНОЛОГ

Дмитрий Горник (Москва) 96

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Игорь Бабанов (Ярославль). И.Кириянова 100

ЛИЦА

Сергей Перепелкин (Тюмень). Е.Ганюпольская 108
Сергей Руссин (Санкт-Петербург). Е.Смирнова 111

СОДРУЖЕСТВО

Премьеры Севастопольского русского театра драмы им. А.В.Луначарского (Украина). А.Лаврова 114

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

На новорождение журнала «Театр». А.Барин 119

ПРОБЛЕМА

Режиссер, который не ставит спектакли (Киров). Ю.Ионушайте 120

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Рыбинский драматический театр. И.Азеева, М.Огнева, Ю.Шумова 126

МАСТЕРСКАЯ

VI Творческая лаборатория современной драматургии «Четвертая высота» (Саратов). И.Крайнова 132

ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ

Заседание клуба кабинета критиков СТД РФ «Чехов сегодня». А.Ефремова, А.Овсянникова 138

ВЫСТАВКА

46-я Ежегодная выставка произведений московских театральных художников «Итоги сезона». И.Решетникова 144

ВСПОМИНАЯ

Санни Бочарникову (Петрозаводск). Н.Крылова 156

КОЛОНКА ЮРИСТА

Правила ведения трудовых книжек работодателем 160

ЮБИЛЕЙ

Георгий Котов (Омск) 11
Андрей Шмаков (Новокузнецк) 58
Владимир Уваров (Владикавказ) 70
Иосиф Сумбаташвили (Москва) 79
Андрей Лещенко (Оренбург) 88
Владислав Гостицев (Кострома) 95
Александр Тимофеев (Волгоград) 106
Елизавета Добринская (Шахты) 137

IN BRIEF

Армавир 26
Липецк 49
Сыктывкар 86
Омск-Томск 99
Лобня (Московская обл.) 107

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Михаил Рошин (Москва), 157
Владимир Дюков (Санкт-Петербург) 157
Виктор Шубин (Санкт-Петербург), 158
Никита Охочинский (Санкт-Петербург) 159

Кабинет критики

28 сентября – 11 октября в просмотре и обсуждении спектаклей XX Международного фестиваля «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге приняла участие зав.кабинетом Э.Макарова.

23-26 октября был проведен семинар театральных критиков под руководством Н.Старосельской в Казани.

Кабинет драматических и национальных театров

6-12 сентября в Благовещенске прошел семинар по сценической речи под руководством Л.Г.Кайдаловой. Это была уже не первая встреча актеров и педагогов театров Тынды и Благовещенска с педагогом из Москвы, но, как всегда, долгожданная и очень полезная.

28 сентября – 2 октября в Прокопьевске состоялся региональный семинар по сценической речи, который провела И.А.Политковская для актеров и педагогов театров Новокузнецка и Прокопьевска.

20-28 сентября на Всероссийский фестиваль «Русская комедия» в Ростов-на-Дону от СТД РФ отправилась целая делегация театральных критиков, режиссеров и драматургов под руководством М.М.Корчак.

8-14 октября на фестивале «Пространство режиссуры» в Пермь кабинет драм.театров и гильдия режиссеров СТД РФ командировали театральное критика Н.Ю.Казмину. Она приняла участие в работе лаборатории молодой режиссуры, проводимой в рамках международного фестиваля-форума.

11-16 октября в Москве прошел семинар по сценической речи для актеров региональных драматических театров под руководством профессора Школы-студии МХАТ М.С.Брусникиной.

21 – 26 октября в Абакан на Республиканский фестиваль «Пути развития театров Сибири, пути становления молодых драматургов, режиссеров, актеров» был командирован театральный критик, профессор ГИТИСа А.А.Никольский.

Отдел реализации творческих программ

22-29 августа проведен мастер-класс по сценической речи педагога Лионского театрального института (Франция, ENSATT), доцента кафедры сценической речи РАТИ (ГИТИС) А.А.Рогожина для артистов Севастопольского академического русского драматического театра им. Луначарского.

9-20 сентября командирован в Русский театр Литвы Д.Кошмин, педагог по сценической речи СПбГАТИ для проведения серии мастер-классов по сценической речи.

5-10 сентября при содействии отдела проведен V Международный театральный фестиваль «Встречи в Одессе».

1-10 октября проведены гастроли Государственного русского драматического театра им. В.Маяковского Республики Таджикистан (в рамках Программы государственной и общественной поддержки русских театров стран СНГ и Балтии под патронатом Президента РФ, совместно с Министерством иностран-

ных дел Российской Федерации по решению и при финансовой поддержке Правительственной комиссии России по делам соотечественников за рубежом) в городах Брянск и Орел. Спектакли: «Три Сестры» А.П.Чехова, «Первая любовь Насредина» Т.Зульфиконова, «Рустам и Сухраб» В.А.Жуковского по мотивам «Шахнаме» А.Фердоуси и «Али Баба и разбойники» прошли на сцене Брянского государственного театра драмы им. А.К.Толстого и на сцене Орловского государственного театра для детей и молодежи «Свободное пространство».

Отдел региональных и межрегиональных программ

10-18 сентября в рамках проекта «Творческая командировка-2010» молодые актеры из Абакана, Воронежа, Новосибирска, Бугуруслана (Оренбургская обл.), Балашова (Саратовская обл.), Кимры (Тверская обл.) и Челябинска стали участниками Фестиваля современного искусства «ТЕРРИТОРИЯ» в Москве.

13-18 сентября в рамках проекта «Творческая командировка-2010» актеры театров кукол из Архангельска, Благовещенска, Воронежа, Кемерово, Тюмени и Чебоксар стали участниками V Международного Фестиваля театра кукол «Петрушка Великий» в Екатеринбурге.

30 сентября – 5 октября в рамках проекта «Творческая командировка-2010» актеры и режиссеры из Барнаула, Волгограда, Вологды, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Омска, Петропавловска-Камчатского, Петро-

заводска, Ростова, Смоленска, Ставрополя, Ульяновска, Чебоксар стали участника Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге.

В рамках проведения Отчетно-выборной кампании в СТД РФ 2010 г. сотрудники Отдела побывали в региональных отделениях Союза.

Начальник Отдела И.С.Антонова: **27 сентября** – в Тамбовском отделении СТД РФ, **6 октября** – в Сахалинском отделении СТД РФ, **11 октября** – в Приморском отделении СТД РФ, **15 октября** – в Смоленском отделении СТД РФ, **20 октября** – в СТД Республики Хакасия; главный специалист Отдела М.В.Сильянова: **5 октября** – в СТД Республики Северная Осетия-Алания, **11 октября** – в Кабардино-Балкарском отделении СТД РФ, **15 октября** – в Ингушском республиканском отделении СТД РФ, **18 октября** – в Чеченском республиканском отделении СТД РФ, **25 октября** – в СТД Республики Мордовия, **30 октября** – в СТД Республики Калмыкия.

Кабинет театров для детей и театров кукол

25 августа – 5 сентября принимал участие в подготовке и проведении I Всемирного фестиваля школ кукольников в Санкт-Петербурге.

4-13 сентября – IX Всероссийского фестиваля-лаборатории театров для детей «Золотая Репка» в Самаре, в том числе лаборатории «Молодая режиссура. Спектакль для маленьких».

14-17 сентября – V международного фестиваля театров кукол «Петрушка Великий» в Екатеринбурге.

24-27 сентября – командировал критиков для обсуждения спектаклей на V Международном фестивале театров кукол «Оренбургский арбузник».

24-29 сентября – принимал участие в подготовке и проведении в Волгограде Международного фестиваля театров кукол «Серебряный осетр», посвященного 65-летию Победы в Великой Отечественной войне.

24-28 сентября – командировал специалистов для проведения мастер-классов по технологии куклы и для обсуждения спектаклей на II Межрегиональном фестивале театров кукол «Папа Карло» в Петропавловске-Камчатском.

1-7 октября – участвовал в проведении VI Всероссийского фестиваля спектаклей для подростков «На пороге юности» в Рязани.

12-14 октября – совместно с театром «Тень» подготовил и провел в Москве лабораторию режиссеров и художников театров кукол под руководством И.П.Уваровой, тема 2010 года – «Костюм».

11 октября состоялось очередное заседание Комиссии СТД РФ по театрам кукол, на котором обсуждались итоги работы в 2010 году и утверждался план работы на 2011 год.

22-24 октября – совместно с Российским академическим молодежным театром подготовил и провел в Кирове II Всероссийский фестиваль-лабораторию

театров для детей и молодежи «Колесо», в рамках которого состоялось заседание Комиссии СТД РФ по театрам для детей.

Кабинет любительских театров и Российский центр АИТА

8-12 сентября в Эстонии, г.Силламяэ, состоялся фестиваль, который назывался «ЛЮБИТЕЛИВЫ», в котором приняли участие коллективы из Латвии, Эстонии, Литвы. Россию представляли театры «Млечный путь» из Орла и «Дилетанты» из г.Омутнинска Кировской области. В жюри фестиваля работали и провели мастер-классы театральные педагоги из Москвы, Санкт-Петербурга и Эстонии.

1-3 октября в Литве состоялся фестиваль «Вильнюсская рампа», в нем принимали участие спектакли русских театральных коллективов из Литвы, Латвии, Эстонии, Республики Беларусь. Театры из Смоленска, Ижевска и Москвы представляли Россию. В состав жюри вошла А.Зорина, ответственный секретарь РЦ АИТА, возглавил работу жюри актер театра и кино Р.Адомайтис.

10-17 октября кабинет принял участие в «Неделе экспериментального театра» в Омске. Доцент кафедры сценической пластики, режиссер по пластике О.Волынцев и старший педагог кафедры режиссуры, режиссер РАТИ Т.Тарасова вошли в состав жюри и провели мастер-классы по сценическому движению и мастерству актера.

ЛЮБИТЕЛИВЫ?

Первый номер нового журнала «Театр» был презентован в Сине-м зале СТД РФ 15 октября.

После двухлетнего перерыва главный и старейший российский журнал о театре, возникший в 1930 году, будет выходить раз в два месяца. Его учредитель и издатель – **Союз театральных деятелей России**, новый главный редактор – **Марина Давыдова**, арт-директор – **Игорь Гурович**, главный дизайнер и автор макета – **Наташа Агапова** (оба – из ZOLOTOgroup, модной компании, которая занимается маркетингом и дизайном).

Председатель СТД **Александр Калягин** поздравил и поблагодарил Марину Давыдову, вручил ей букет, рассказал, какое удовольствие получил от чтения, процитировал свое послесловие, написанное для первого номера, в котором, в частности, говорится: *«...мы все знаем, что наш театр сегодня болеет, и не одной болезнью, а сразу несколькими, а во время болезни чрезвычайно важно поставить правильный диагноз. Марина умеет это как никто другой».*

Марина Давыдова выразила свое отношение к предшественникам: *«это действительно был главный медийный ресурс театрального сообщества, на его страницах сформировался абсолютно уникальный театроведческий стиль, которого нет нигде в мире – сопряжение академической науки и живого разговора о театре. Это сопряжение новому главному редактору хотелось бы в журнале сохранить. Она рассказала о структуре и концепции нового «Театра», который будет состоять из*

трех разделов: «ТЕАТР на сцене» (традиционные театроведческие жанры), «ТЕАТР за сценой» (социологические аспекты), «ТЕАТР за пределами театра» (театральная культурология). В «Библиотеке ТЕАТРа» планируется публиковать не одни пьесы (в первом номере – «Река» А.Паперного), а например, стихи актеров (планы на номер второй). Раздел Yellow Pages составят информация, статистические данные, результаты опросов, которые *«подчас говорят о проблемах современного театра красноречивее, чем статьи».* В каждом номере будет представлен спецпроект (архивные фотографии Анатолия Эфроса пронизывают весь первый номер); традиционная рецензия возможна только в исключительных случаях – если спектакль станет действительно событием, каких сегодня почти нет; о провинции будут рассказывать авторы «Театра», не обязательно критики, командированные журналом, которые будут ходить в театры, покупая билеты за редакционные деньги, что обеспечит независимость их репортажей.

Редакции в привычном смысле слова – как клуба, где общается театральный люд – у журнала не будет, хотя у него и есть небольшой офис в СТД. Современные средства позволяют членам команды работать дистанционно, а общаться с авторами и читателями в интернете.

Марина Давыдова подчеркнула, что журнал рассчитан не только на театральных профессионалов. Предполагается подписка, рассылка по региональным отделениям СТД, в Москве продавать его будут не только в специали-

зированном магазине издательства «Артист. Режиссер. Театр» в здании библиотеки СТД РФ, в просторечии «у Никулина», но и в нетрадиционных точках – например, в филармонии или ночном клубе «Гараж».

Первый номер напомнил мне журнал «Московский наблюдатель» – концептуальностью, структурированностью, умением протянуть одну тему через весь номер. В результате очень разные материалы составляют единое целое. Тексты интересны не только предметно высказываю, но и личностью пишущего.

Дизайн журнала самодостаточно стилистичен и, на сегодняшний вкус, безупречен. Единственный недостаток – иногда он мешает читать слова. Большие цифры, указывающие страницы на аноновых полсах, перекрывают названия рубрик, что создает порой комический, а порой двусмысленный эффект. В конце каждого текста добавлено слово Театр. С точкой. В первом номере использован только один цвет – синий. (Макет допускает, по словам Марины Давыдовой, варианты – в дальнейшем возможны любые сочетания, полноцветные вставки.) Тексты Yellow Pages даны мелким шрифтом на слегка желтоватых страницах, что смыслово оправдано, хуже, что фотографии – марочки, на которых порой ничего не разглядишь. И не только на Yellow Pages. На черно-белых фотографиях глаз отдыхает, некоторые из них вызывают благодарное восхищение. Синие уступают в качестве и воспринимаются, во всяком случае вначале, как размытые цветочные пятна, заставляют напрягаться.



А.Калягин и М.Давыдова



И.Гурович

Думаю, читательское напряжение – эффект запланированный, определенный общей провокативностью издания: диагноз болезни требует жесткости, а новая команда, похоже, чувствует себя кризисными менеджерами – кто сегодня читает газетные материалы о театре, а тем более театральные журналы? Однако вряд ли специально задумывались трудности, связанные с грубой склейкой – очень толстые офсетные страницы числом 172 придутся буквально раздражать. Удерживать журнал при чтении неудобно, даже когда сидишь за рабочим столом.

Ловить блох – дело необходимое, но нудное. Ограничимся самым малым. В текстах номера есть досадные ошибки, в том числе – в именах. Фамилия «Бартошевич» пишется через безударное «о», отчество Марии Кнебель – Осиповна, т.е., писать надо «М.О.», а не «М.И.», в Калифорнии нету Селиконовой долины и т.д. После этого дикая чушь, которую на «желтых страницах» несет молодое театральное поколение, высказывающееся на тему «Что я знаю об Анатолии Эфросе», не кажется такой уж дикой.

Сомнение вызывают некоторые цифры, репрезентативность опросов... Сама по себе идея с картой, на которой изображены

города – номинанты и лауреаты «Золотой Маски» удачна, но вот нанесены они... слишком уж схематично. Как в работе двоечника с контурной картой на уроке географии. А то, что городок Советск, в котором работает знаменитый «Тильзит-театр», этапирован из Калининградской в Кировскую область, позволяет вспомнить г-жу Простакову. И не только в связи с географией.

Силуэт героя спецпроекта номера, легендарного режиссера русского психологического театра Анатолия Эфроса, украшает обложку журнала. В него ромбом вдается фотографический профиль Пины Бауш, ушедшей из жизни нынешним летом, легендарного хореографа-новатора современности.

На обложку же вынесены мини-анонсы: «Пина Бауш: гений *нездешних* мест» (курсив мой) – наверху; «Миграции московских артистов упраздняют понятие «репертуарный театр» – внизу. Добавим, что на всю заднюю обложку дана фотография уходящего Эфроса. Потрясающе выразительная, легко опознаваемая спина гения.

Собственно, этим многое сказано о содержании номера. Но глупо предьявлять претензии автору книги «Конец театральной эпохи». Отрицание дееспособности рус-

ского репертуарного театра вызвано и объективными причинами, и пристрастиями главного редактора и его команды. Напомним, если кто не знает: предметом изучения театроведа Марины Давыдовой был, в первую очередь, западный театр. Она знаток современного западного театра, критик, утверждающий себя и как деятель – арт-директор фестиваля NET – «Новый европейский театр». Почти все тексты номера держат внимание, читаются с интересом (поговорим о них в следующем номере «СБ, 10»). Но посвящены они театру столичному и его сопоставлению с западным. Исключений всего два: дискуссия «Нужны ли в провинции театральные вузы?» (участники которой многосторонне открывают велосипед) и фельетон Глеба Ситковского о городе NN: остроумный, но не едкий, написанный достаточно деликатно и все же поверхностный – что продиктовано самим методом быстрого «наезда», предложенным журналом.

Это первый номер – современный, яркий, эмоциональный. Любители? Конечно! Но адресован он в том числе тем, кто не любит, и призван раздражить тех, кто любит слишком некритично. Поэтому, надеюсь, все впереди.

Александра Лаврова
Фото Виктора Сенцова

ВОЛГОГРАД

Первым в России пьесу **Грегори Берка «Проезд Гагарина»** поставил **Волгоградский Молодежный театр**.

Юрий Гагарин в мифологии XX века такой же неоспоримый символ идеального советского человека, как Мэрилин Монро – символа идеальной женщины общества потребления. Но если раньше они противостояли друг другу по принципу «два мира – два кумира», то теперь, в XXI веке, мирно уживаются, например, в афишной витрине Молодежного театра. Это неслучайное соседство образует какой-то новый глобальный иконостас, напоминающий полотна Ильи Глазунова. Она, с веревочной петлей на нежной шее, приглашает на «Терроризм» братьев Пресняковых. Он, в виде татуировки на мощном бицепсе неведомого героя, на спектакль **«Gagarinway»** по пьесе Грегори Берка. Русскую пьесу афиширует американка, английскую – лучший из советских парней. Все смешалось в голове современного человека. Это наглядное свидетельство глобализации, о которой так много говорят герои пьесы Берка. Говорят с такой же ненавистью, как и наши антиглобалисты. Эта ненависть так узнаваема, что пьеса кажется написанной сегодня в России, хотя появилась десять лет назад в Шотландии. Ее название режиссерский тандем – **Алексей Серов** и **Сергей Щипицин** – решил оставить неизменным: «Gagarinway». Так у названия появляется двойной смысл: это и топографический объект «Проезд Гагарина» – ули-

ца в маленьком шахтерском городке, известном своими бунтарскими настроениями, и некое идеологическое направление – «Путь Гагарина» или «Путем Гагарина». Ведь Гагарин для всего мира стал оправданием советской системы и ее главным героем. Постановка идеологической пьесы, рассказывающей об обострении классовых борьбы на «одной, отдельно взятой» фабрике, явление редкое в современном театре. По убеждению многих режиссеров и директоров, сейчас главное требование публики – «сделайте нам красиво... и весело!». Молодежный театр решил доказать, что говорить про политику – это совсем не скучно. Он сделал это жестко и убедительно.

Спектакль почти лишен быта. Место действия, как любое складское помещение, абсолютно безлико. Серые стены, какие-то серые коробки вдоль стен. Художник **Кирилл Пискунов** наглухо запер пространство металлической дверью в центре задней стены. Сквозь маленькое окошко в ней изредка пробегают волны тревожного света – фары проезжающих машин. Это единственный знак того, что за стенами существует какой-то другой мир. От зрительного зала, который находится практически на одном уровне со сценой, склад отделяет железная сетка от пола до потолка. И до определенного момента кажется, что мы, как в цирке зверей, сидя в относительно безопасном месте, изучаем повадки неких агрессивных субъектов. И только когда со страшным лязгом сетку рванут в сторону и че-

ловек, только что убивший собрата, посмотрит на нас ничего не видящими бешеными глазами, мы вдруг ощутим иллюзорность этой «четвертой стены». И, в общем-то, иллюзорность нашей безопасности.

Все, что происходит на складе провинциальной фабрики по производству электронных чипов, происходит не где-то, а везде, не когда-то, а сейчас, не с кем-то, а с нами. А происходит там революция. Участвуют в ней четверо мужчин, естественно, в разном качестве – кому-то досталась роль героя, кому-то роль жертвы, потому что у революции всегда две стороны. На одной стороне низы, которые по ленинскому определению «не хотят» («Достало это все!» – лозунг, написанный на их знамени), на другой – верхи, которые «не могут». «Низы» – это Гарри и Эдди, представляющие два типа революционера – наивного фанатика и циничного насильника, «верхи» – замученный бесконечными перелетами, выпотрошенный до полного безразличия даже к собственной жизни консультант глобальной корпорации некто Ф.Ван де Хой, случайная жертва чужих обид и чужой злобы. И между ними – мечущийся интеллигент, вчерашний студент философского факультета, временно, как ему кажется, оказавшийся охранником на заштатной фабрике. И то, что именно он открывает дверь и выпускает насилие в игровое пространство, глубоко символично.

Грегори Берк, а вслед за ним Молодежный театр, ставят по-

чти научный эксперимент: склад – это реторта, действующие лица – химические элементы. Катализатор процесса – Эдди. Это он, со звериной ловкостью карабкаясь по железной сетке, взлетает в какой-то момент под потолок и слепит нам оттуда глаза прожектором, наслаждаясь долгожданной властью. Роль досталась **Владимиру Захарову**, актеру, умеющему сочетать острую характерность и психологическую достоверность. В этой роли он включил свое отрицательное обаяние «по полной». Его Эдди – подонки, который знает, что он подонки, и получает от этого немалое удовольствие. Пустой ночной склад – его место. Так же пуста и угрюма его душа, которую веселит только предвкушение насилия. Ему наскучили наркотики, сутенерство и «прочая фигня». Обыкновенное насилие уже не так «вставляет». Другое дело – насилие со смыслом. Идея – вот чего не хватало Эдди! Но «черт знает, что можно узнать, имея читательский билет». Русский революционер Петр Нечаев, чей «Катехизис» так же доступен для свободного чтения, как и «Майн кампф», открыл ему путь. К чему? Вот об этом спектакль



«Gagarinway».

О Гарри, сподвижнике Эдди, много говорится до его появления на сцене. И не случайно. Это ключевая фигура революционной коллизии. Гарри – это народ. Отец троих детей, работающий на трех работах (не повезло – «его телка залетела с первого раза»), вечный лузер и при этом мечтатель, готовый поверить в красивую сказку, Гарри обречен быть объектом манипуляции более умного и более подлого Эдди. Он исполнитель чужой воли, но лишь до тех пор, пока верит лидеру. Поэтому Эдди-Захаров так страстен, так красноречив: он должен заболтать Гарри до полной потери ориентации, чтобы тот не догадался, что ему предстоит стать соучастником не благородного вызова обществу, а обыкновенного убийства. Актерский тандем – **Андрей Тушев** (Гарри) и **Владимир Захаров** (Эдди) – главный выигранный художественного руководителя постановки Алексея Серова. Тушев в каком-нибудь детском спектакле вполне мог бы сыграть доброго русоволосого и голубоглазого богатыря. Его Гарри человек основательный, но немного «тормозной». Ситуация заставляет его су-

етиться и шевелить мозгами, а он этого не умеет и потому злится. С первой минуты, когда Гарри, как мешок с картошкой, втаскивает на склад тело оглушенного «проклятого империалиста», которому предстоит ответить за все – маленькую зарплату, нелюбимую жену, чужие дорогие автомобили, – мы чувствуем его внутреннюю напряженность. («Крепкий парень, – говорит о нем Эдди, – аккурат на грани нервного срыва».) Эта напряженность совсем другого рода, чем у Эдди, и Захаров с Тушевым играют это различие очень точно. Эдди испытывает почти сладострастное предвкушение, Гарри – дикую внутреннюю растерянность. Плохо человеку, а от чего, он не понимает! Возня с телом заложника, едкие остроты Эдди, истеричное требование Гарри расшифровать проклятое «Ф» в имени будущей жертвы, как будто от этого зависит что-то очень важное, – все это полно какого-то жутковатого юмора. Смесь саспенса с черной комедией – не так ли начинается любая буза, незаметно перерастающая во вселенский хаос?

В модели «маленькой революции», предложенной Берком, в пьесе, написанной не как живописное полотно, а скорее как графическая зарисовка, актерам крайне важно было найти точное психологическое оправдание поведению своих персонажей – и насильников, и жертв. Фрэнк Ван де Хой в исполнении **Игоря Мишина** – единственный взрослый человек среди обезумевших от власти подростков – не по возрасту, а по состоянию души. Он не сопротивляется не потому, что это бесполезно, а

потому что безмерно устал. Никакой он не всемогущий империалист, его, как и всех остальных, использует некая высшая сила, абсолютно недоступная для мести таким бедолагам, как Эдди, Гарри и невезучий Том, так не вовремя вернувшийся на склад за своей форменной фуражкой.

Главное чувство, которое владеет Томом (**Артем Трудов**), как только он понимает, что сам захлопнул клетку, из которой выхода нет, – истерический страх. Именно этот страх так возбуждает Эдди, так необходим ему, чтоб совершить задуманное убийство. И вот оно совершено. Даже двойное, потому что свидетелей всегда убирают. ...И спадает дикое возбуждение. И становится понятно, что что-то не так. «Не особо революционное ощущение», – разочарованно говорит Эдди, вытирая окровавленный нож. «Это просто убийство!» – доходит до Гарри. И, возможно, именно здесь, перед самым финалом, до нас, до зрителей, начинает доходить, что мы стали свидетелями вовсе не революции, а чего-то другого, что только рядилось в революционные одежды. Ведь свидетелей убивают бандиты. Истинным революционерам, вершащим социальную справедливость, нет нужды глухой ночью избавляться от свидетелей. Революция всегда открыта, она происходит на глазах города и мира. Так что же случилось на запертом складе маленькой фабрички маленького городка? Маленький негодяй, мечтающий о мировом господстве над несколькими себе подобными), чуть было не заста-

вил нас поверить, что «он – за бедных», что он за справедливость! Господи, он чуть было не перетянул нас на свою сторону...

Финал этой «тарантиновской» истории трагичен. Это трагедия обманутого Гарри, у которого отняли идею борьбы, смысл его жизни. А Эдди, утопив трупы в реке, как ни в чем не бывало вернется на работу, встанет к конвейеру, ибо «опаздывать, блин, мы не хотим». Он не опоздает. Он всегда появится там, где поднимется волна насилия – против «черных», «красных», «желтых», любых «других». На своей майке он нарисует Гагарина, Че Гевару, любого героя или мученика, который соберет под его знамя тысячи заблудших Гарри, ищущих оправдания своим жизненным неудачам. Эдди плевать на идеи, но они отличный инструмент власти над людьми.

«Факт, что существенное социальное неравенство останется даже в самом совершенном либеральном обществе, означает, что между принципами – близнецами свободы и равенства, на которых это общество основано, будет существовать напряженность», – Фрэнсис Фукуяма, «Конец истории».

«Криминально-политическое чтиво» в исполнении актеров Волгоградского Молодежного театра вызвало острую дискуссию среди зрителей. Кто-то воспринял его как провокацию, кто-то как крутой экшн, а кто-то – как предостережение.

*Наталья Сломова
Волгоград*

**Фото предоставлены
Волгоградским
Молодежным театром**

ЖУКОВСКИЙ

Если бы рубрика подразумевала названия, озглавил бы свой текст так: «Записки из сумасшедшего дома».

В июне в Жуковском драматическом театре «Стрела» состоялась премьера «Записок сумасшедшего» Н.Гоголя в постановке Сергея Золкина. На первый взгляд, в этой фразе нет ничего странного – да, состоялась, театр действительно драматический, и носит название «Стрела», и находится в городе Жуковском. Странно то, что театр, несмотря на активную гастрольную и фестивальную деятельность (на прошлую «Мелиховскую весну», например, привозил интересную «Чайку»), не слишком известен – и отнюдь не из-за художественной слабости. Мне кажется, что суть дела в ярлычке «театр из Подмосковья», снижающем интерес как пламенных крестоносцев «провинциального театра», так и узколобых снобов, полагающих, что в России есть всего только один город (москвичи и петербуржцы существование друг друга обычно отрицают), а за кольцевой дорогой уже начинается степь. «Стрела» как раз оказалась между двух стульев – не столица, но и не провинция. К этому можно добавить еще немало злоключений. Например, здание театра, построенное железнодорожным промышленником еще в 1917 году как санаторий для своих служащих и требующее серьезного ремонта, находится в глубокой бюрократической яме – непонятно, кому принадлежит и в чьем ведомстве находится. А потому провести ремонт юридиче-

ски просто невозможно – и следствием осыпающегося фасада и общей ветхости нельзя не заметить. Но даже несмотря на аварийное состояние, здание – крайне уютное и театральное, что само по себе редкость.

Итак, премьеру – постановку Сергея Золкина (ученика Леонида Хейфеца) можно смело назвать не совсем обычной. Ведь Поприщин – востребованная бенефисная роль, позволяющая хорошему артисту продемонстрировать всю глубину своего таланта и внутренне-го мира, в деталях показать различные ступени сумасшествия и социальной несправедливости, в общем, блеснуть. Спектакль же Золкина – не «моно», в нем большое сознание Аксентия Ивановича представляют аж четыре актера («неврастеник», «клоун», «врач» и даже... женщина). Что отнюдь не лишено основания. Разложить безумие на партитуру равноправных голосов – не менее сложная и благородная задача. Спектакль начинается с того, что на сцене, оформленной крайне аскетично (лишь несколько стульев, стол да громоздкая дверь на колесиках), по очереди появляются двое мужчин (**Андрей Ситник** и **Сергей Кузнецов**). Они садятся и начи-



А.Ситник, Ю.Горбатиков, С.Кузнецов



А.Ситник, Ю.Горбатиков, М.Дьякова, С.Кузнецов

сленно переглядываются и перемигиваются. Затем появляется милостивая дама (**Мария Дьякова**), сразу усложняя правила игры, которая (игра) становится больше похожа на брачный ритуал. Периодически гаснет свет, и в темноте актеры меняются местами – это забавно и неожиданно – и стараются половчее уступить даме место. В этих невинных забавах проходит какое-то время, пока в дело не вмешивается упитанный, осанистый человек в белом халате (**Юрий Горбатиков**), занимающий место за широким столом. Начиная нечто вроде врачебного приема, он открывает книгу, из которой зачитывает: «Николай Васильевич Гоголь. «Записки сумасшедшего», – и далее – первые строчки повести. Трое участников под-

хватывают – по очереди читают дальше, включаясь в некий сеанс групповой психотерапии, который каждому должен что-то объяснить в нем самом. Постепенно персонажи настолько увлекаются происходящим, что разница между врачом и пациентами становится весьма условной – и действительно, доктор снимает халат и превращается в «главного» Поприщина. Главная тема спектакля, наверное, как раз в шаткости человеческого положения и относительности самого понятия душевного здоровья. Гениальная повесть Гоголя звучит со сцены практически в полном объеме. Беда в том, что режиссер, видимо, побоявшись, что артисты «не вытянут» или что зритель «не оценит», разбавил этот осмысленно играемый и проживаемый артистами текст огромным количеством реприз. Которые, как водится, вместо того чтобы структурировать и оживлять повествование, разбивают и замедляют его. Конечно, были и удачные – например, приезд Поприщина в «Испанию» сопровождается выразительным «испанским» танцем в исполнении Марии Дьяковой, за которым, впрочем, следует недопридуманная стилизация «корриды», где кто-то куда-то бежит, изображая быка, а кто-то – тореро. Обилие вставных номеров разрушает логику повествования и затуманивает и без того неявную режиссерскую линию, превращая происходящее на сцене в диковатый



С.Кузнецов



фарс, который сегодня в театре уверенно доминирует над остальными жанрами, и это, честное слово, уже изрядно поднадоело. Артисты хорошо двигаются, гладко исполняют эти самые репризы – легко, живо и, главное, с удовольствием. Но частенько забывают о том, что они явля-

ются личностью одного человека – теряют связь друг с другом, тем самым разрушая партитуру внутренних голосов, ради которой, наверное, все и затеялось. Спектакль Золкина сильно перегружен. От обилия внешних деталей рябит в глазах, и сознание непроизвольно выключается, все чаще пропуская мимо и текст Гоголя, и взаимоотношения персонажей. И даже огнетушитель на сцене – нечто красное сбоку, все думал, что это за элемент сценографии такой? Оказалось, пожарные требовали от театра, чтобы на сцене во время спектаклей располагался огнетушитель – режиссер мрачно шутит, что, мол, это ружье, которое во втором действии так и не выстрелит. Еще во время спектакля вместо вульгарных мобильных телефонов звучала пожарная сигнализация – вот где жизнь в формах самой жизни. Так или иначе, понять, почему же театр поставил именно «Записки сумасшедшего», мне не удалось. Как и получить ответы на многие вопросы, возникавшие во время спектакля. Например, для чего манипуляции с предметами, попытки персонажей



поочередно обжить клетку, выезжающую в последней сцене? Или что должен подразумевать российский триколор на кафельной стене лечебницы – нечто внутренне-патриотическое,

что, мол, даже несмотря на огнетушитель на сцене (или благодаря ему), у нас (в стране? в театре?) лучше и веселее, да и Поприщину, в общем-то, повезло – умер королем, а не титу-

лярным советником. Только вот с аргументацией пока слабовато. Но театр хороший – со временем вытанет.

Глеб Лавров

Фото Александра Ступина

ЮБИЛЕЙ

Омский государственный музыкальный театр 15 октября открыл сезон юбилеем ведущего солиста театра, легенды омской сцены, лауреата премии Губернатора Омской области, народного артиста России **Георгия Котова**, отметившего **70-летие** и **40-летие** работы на сцене нашего театра.

Наверное, его судьба была предreshена еще в середине не 1950-х, когда в Омском театре музкомедии работал актером его отец Валерьян Котов. Актерские гены и любовь к театру привели его в ГИТИС, который он блестяще окончил по двум творческим специальностям – актерской (1964) и режиссерской (1973). Первыми партнерами по сцене были Леонид Броневои, Лариса Голубкина, Георгий Мартынюк...

Однако именно жизнерадостное искусство оперетты стало главным призванием Георгия Котова. Он и режиссер более 30 спектаклей Омского музыкального театра, 5 из которых стали первыми постановками в стране, и автор множества театральных сценариев, пьес, либретто, среди которых первые музыкальные интерпретации таких известных произведений русской классики, как «Бесприданница» и «Без вины виноватые», и педагог, беззаветно передающий свое мастерство студентам, и поэт, первый авторский сборник которого под названием «Я в землю омскую влюблен» вышел в 2000 году, и наконец, первый и главный омский мастер оперетты и мюзикла, имеющий в своем творческом багаже около 200 разнохарактерных ролей. Первым большим успехом, принесшим артисту звание лауреата Премии омского комсомола (1971) и диплом I степени Всероссийского смотра театров (1975), стала роль Василия Теркина – героя одноименной оперетты-песни А.Новикова, поставленной впервые в СССР на сцене Омского театра музкомедии. А далее последовали Митрусь («Холопка» Н.Стрельникова, 1971), Левша («Левша» В.Дмитриева, 1974), Зупан («Цыганский барон» И.Штрауса, 1975), Бабс Баберлей («Донна Люция» О.Фельцмана, 1975), Филька-анархист («Интервенция» Г.Гоберника, 1977), Менелай («Прекрасная Елена» Ж.Оффенбаха, 1980) и другие.

Сегодня Г.Котов, который когда-то от волнения потерял несколько килограммов, исполняя свою первую роль, с прежним трепетом выходит на сцену любимого театра. Все герои для Георгия Валерьяновича, как дети, дороги и любимы: и блестящие сатирически-каскадные персонажи – Леопольд, Пеликан, премьер-министр Штоп из классических оперетт И.Кальмана, и дед Ничипор, дед Захар, Барабашкин из отечественных музыкальных комедий «Свадьба в Малиновке» Б.Александрова, «Бабий бунт» Е.Птичкина, «Москва, Черемушки» Д.Шостаковича, и трагифарсовые герои – Князь из «Забывчивого жениха» В.Казенина («Дядюшкин сон»), Плюшкин из «Мертвых душ» А.Журбина, Бек из мюзикла А.Колкера «Свадьба Кречинского», и знаковая для актера роль Губернатора Западной Сибири Гасфорта из мелодрамы «Любина роща», созданной композитором В.Казениным на основе пьесы Г.Котова об исторических событиях Омского края.

Ирина Никеева, Омск

ЙОШКАР-ОЛА

Премьера спектакля «Спящая красавица» (балет П.Чайковского и М.Петипа в редакции Константина Иванова, сценография Елены Вершининой, Санкт-Петербург) состоялась 12 июля в Марийском государственном театре оперы и балета им. Э.Сапаева. Этот балет откроет музыкальный фестиваль, посвященный 170-летию П.И.Чайковского, который пройдет в Йошкар-Оле в ноябре.)

Сюжет о девушке, которая сделала то, что запрещено, и уснула, зафиксирован у многих народов. Шарль Перро написал на этот сюжет красивую сказку о спящей принцессе; в 1889 г. художник и либреттист И.Всеволожский, балетмейстер М.Петипа и композитор П.Чайковский создали балет в 3-х актах и 4-х картинах с Прологом. В нем смешалось прошлое и будущее, реальность и мистика, злоба и любовь, красота и ущербность. Балет, заказанный Дирекцией императорских театров, по свидетельству композитора, был написан за 40 дней и получился феерично-красивым, но «громадным».

Красота дорого стоит, а в «года глухие» – до нее ли, когда театр не имеет необходимой аппаратуры, финансов для оплаты труда художников и всем всего не хватает; когда восприятие зрителя, его представление о балете сильно изменились на фоне общего изменения культурного уровня страны. Интересно, сможем ли мы когда-нибудь наслаждаться в России самым большим и красивым русским балетом Чайковского «с французским ак-

центом» – в полном авторском варианте? Или теперь уже навсегда – 2 действия, без знаменитой «Панорамы», которая, собственно, и придавала балету фееричность?

Дирижер-постановщик спектакля **Рубен Агаронян**: «Вы считаете, «Спящая красавица» самый красивый балет Чайковского? Для меня, например, «Щелкунчик» – идеальный балет. А купюры в партитуре – обычная театральная практика уже во времена Чайковского. Сегодня в России нет театра с идеальными возможностями, поэтому подгоняют материал под себя. Хотя я лично считаю, что купирование классического музыкального произведения искажает его «харизму», воздействие на зрителя уже не то, какого хотел автор. И если купюр слишком много, кто-то должен сказать постановщику: «Дорогой! Если тебе партитура не устраивает, сядь и напиши сам, как тебе надо!» Римский-Корсаков, например, в партитуре «Снегурочки» собственноручно написал: «Купюры запрещаю!» Чайковский этого не сделал. А современный зритель... тем более зритель с детьми якобы не выдерживает 3 акта. Балет создавался для зрителя, который не торопится на последний троллейбус, для совсем другого общества, для другого уровня культуры!.. Музыка «Панорамы» «Спящей красавицы» в версии нашего театра сохранена, но на нее наложено другое действие: проезд Феи Сирени с Принцем в перламутровой ладье по сказочной реке машинерия нашего театра осуществить не может. Балетмейтер-по-

становщик приходит и говорит мне: «Вот этот танец в нашей постановке будет состоять вот из таких, таких и таких движений и длиться столько-то минут, сократите его в партитуре до такой-то длительности». Я сажусь и думаю, где сократить наименее безболезненно, хотя это, конечно, нарушение, с точки зрения авторских прав Петра Ильича Чайковского. Но как я скажу балетмейстеру: «Пиши сам!»? – Он же не умеет...».

Видимо, театр в целом ослаб – в сравнении с XIX веком. «Сказочный лес», канонически обязательный по ходу 2-го действия романтического балета, из постановки изъят как таковой. Можно было, конечно, заменить на кинокадры – сейчас все так делают...

Но тут художник-постановщик спектакля **Елена Вершинина** та-ак на меня посмотрела исподлобья, что я быстро спрятала и руки, и ручку, и записную книжку куда подальше: хочется хоть как-то соответствовать, даже используя сиреневые тона и корейские синтетические ткани (хотя от них просто мутит к концу первого действия). Елене всего 26 лет, она из Нижнего Новгорода, в роду все художники, сама преподает в Петербургской театральной академии, но после постановки «Бала в Савойе» и «Спящей красавицы» в этом сезоне в Йошкар-Оле слегка «вылетела» из состояния творческого полета, а уже началась работа над следующим спектаклем в этом же театре – оперой «Пиковая дама» Чайковского: «Раздражают сиреневые тона?! В театре нет художника по свету

и всего 4 световых фильтра (лимонно-желтый, синий, красный и зеленый)! Как сделать феерию, если декорации сами по себе – плоские и, не будучи освещены должным образом, не оживают? Световая аппаратура – за гранью фантастики: ни стояков для размещения света за сценой и в кулисах, ни современных театральных осветительных приборов (они за границей покупаются, дорогие). Как создать иллюзию сказочного леса? Осветишь его этим зеленым – будет болото! Золотисто-охристые фильтры я просила, даже осторожно требовала стояки для бокового света... Надеюсь, что к осеннему фестивалю Чайковского они все же будут сделаны...».

Французские историко-бытовые танцы в divertissementе 3-го действия (менуэт, гавот, пасьпье, ригодон, фарандола, сарабанда) тоже выпали, остался «крестьянский танец» в костюмах простых открытых цветов: юбки из охристого и красного штапеля, черные башмаки на каблуках, белые чулки. Танец приятно выделился из общего массива хореографии полу-народной пластикой и цветовым решением на фоне утонченных розового-сиреневых и серо-зелено-голубых полутонов.

Допускаю, что и сорокоградная жара в этот день подлила масла в этот до предела насыщенный коктейль из современных синтетических материалов, изысканных цветовых сочетаний и роскошной музыки, но в такие дни и в зрительном зале хочется кондиционеров...

Художественное руководство утверждает, что в новом здании оперного театра, которое в настоящий момент активно достраивается на соседней улице, все это будет: в 2010 году средства на окончание работ наконец-то выделены Правительством России и РМЭ. Но отнесемся к проблеме как к «предполагаемым обстоятельствам» – пожизненно-увидим.

Поговорим о приятном – о детях. Их присутствие и обилие на сцене и в зале – подлинное украшение спектакля! Их шум, беготня, проблемы, слезы, ожидания за кулисами и на сцене нашего музыкального театра. В балетах театра уже не первый год принимают участие учащиеся школы искусств при йошкар-олинском Лицее «Бауманский» и студенты хореографического отделения Марийского республиканского колледжа искусств им. И.С.Палантая. Это как огромная сжатая пружина, которую поддерживает справа и слева сравнительно немногочисленное старшее поколение артистов балета. Дети царят в «Щелкунчи-

ке», «Цветике-семицветике», и вот еще один спектакль. На детской театральные цеха специально шьют роскошные костюмы, обувь. От их простодушной естественности сцена театра кажется тесной и маленькой, как в частном крепостном театре графа Шереметева.

Старшее поколение артистов балета – в том числе **Василий Ялпаев** – Король и **Лариса Казанкина** – Королева как всегда принуждено в основном разводить руками, в нашем случае – буквально: танцевать им не дают по роли, словами в балете выражаться не принято. Но потрясающий актерский талант **Владимира Шабалина** (Фея Карабос) и здесь находит выход: виден интеллект и чувство юмора артиста, его искусство рассказывать о мыслях и сложнейших чувствах – только мимикой и движением. Показать движение ног под длинным подолом кажется просто невозможным, но артист даже это умудряется сделать, не впадая в оскорбительные отношения всех некрасивых женщин намеки. Неистребимое жен-



Король – В.Ялпаев, Королева – Л.Казанкина

ское кокетство подчеркнуто легко, серебряно, почти жалобно... Творчество этого артиста, уже практически не танцующего на сцене (разве что Санчо Панса в балете «Дон Кихот») и в основном преподающего, его умный, радостный, лирико-иронический талант требуют отдельного разговора. Жаль, что сам театр

не ведет работу в этом направлении, ведь легенда должна сохраняться не только в памяти народной.

Поколение сегодняшних «звезд» нашего театра: **Екатерина Байбаева** (Фея Сирени, Фея Сапфиров), **Ольга Челпанова** (принцесса Аврора), **Коике Саори** (Фея Резвосты, принцесса Флорина), **Константин Коротков** (Принц Дезире) и другие – активно побеждает на международных конкурсах и поощряется местными премиями. Но, видимо, все-таки не только у меня появилось чувство дурноты во время спектакля: у многих зрителей возникла путаница в головах от того, что одни и те же артисты выходят в разных костюмах и партиях. Ни с кем не спутаешь, пожалуй, только оригинальную по пластике, телосложению и образности, диаметрально отличающуюся по костюмам **Татьяну Козлову** (Белая Кошечка, Фея Щедрости, очаровательная белая Нимфа цветов). Но когда лауреат международных конкурсов Коике Саори тан-



цует Фею и Принцессу (обе примерно в одинаковых балетных пачках), или **Анастасия Семенова** – Фею Серебра во втором акте, и она же – Фею Беззаботности в первом (в пачках одинаковой длины и цвета), возникает неразрешимый вопрос: не ввести ли художнику по костюмам **Татьяне**

Изычевой хотя бы некоторую дифференциацию длины юбок персонажей – по степени их сюжетной значимости, например? Или выходить разным персонажам из разных мест, или тапочки менять (по цвету)? Иначе у зрителя смысловая «перегрев»...

Никто и не ждал, что начнут раздавать веера или кислородные подушки. Но романтическая феерия либо не существует вообще, либо поражает всех исполнением каких-то чудесных ожиданий, насыщает сердце и глаза красотой. И нам жаждалось – свежего воздуха загадочных лесов и замков старой Европы, озер, ручьев, влажных туманов (можно было обеспечить распылением из пульверизатора воды из-за кулис), полета птиц в ветвях, прекрасной перламутровой ладьи Феи Сирени, проплывающей по реке непроходимым лесом в древний замок, где спит вечно юная принцесса... Дорогу к этому сулил сказочно-красивый сиренево-розовый в белых и золотых розочках интермедийный занавес Елены Вершининой.



Фея Карабос - В.Шабалин



Крестьянский танец

Но, к сожалению, цветовой мотив, свойственный современной одежде и рекламе, стал нарастать, вытесняя из балета образ красивой и нежной Природы, которая у Чайковского и является олицетворением течения Времени и Истории. Прозрачные розовые куццы, свисая с падугов, перемежались со стальными вертикальными мотивами ионических колонн (напоминаая георгиевские ленточки «Билайна»). Колыбель принцессы Авроры – розовая дымка, знаменитые цветочные гирлянды кордебалета – тоже что-то розовое, мягкое и синтетически-неживое. С живыми цветами эти сооружения не ассоциируются, скорее... с колбасными изделиями современности. А когда это еще в сочетании с «малиновым киселем»... В общем, к концу первого акта зрителя слегка подташнивало, как от масляного торта...

Елена Вершинина: «А балет «Спящая красавица» и задуман как роскошный королевский торт! Танцы в нем чередуются, как слои крема. Драматического действия почти нет: ну, феи желают всего хорошего новорожденной Авроре, ну, Фея Карабос проклинает – а дальше принцесса сразу взрослая, укалывается веретенем и сразу ее находит принц. И все! Все танцуют весь третий акт. Розовый, сиреневый, жемчужная гамма – это в стиле Франции эпохи коро-



Кот - С.Александров, Кошечка - Т.Козлова



Принцесса Аврора - О.Челпанова

ля Людовика, которую мы и обыгрываем. А сказочный лес пришлось изобразить иносказательно двадцатью балеринами кордебалета в нежно-зеленых «пачках»: для кого-то это лес, для кого-то лужок. А кто хочет настоящий сказочный лес, пусть читает сказку Перро!».

Сегодня балетно-оперный театр, как, впрочем, и драматический, и хорошая балетристика, все труднее воспринимают-

ся сознанием рядовых граждан, уже приученных кино и телевидением к четкой картинке, ненапряжной композиции с хорошим светом и пояснительным закадровым текстом. Но кто-то еще любит театр за его беззащитную «нетехничность», за его упрямое противодействие бытовизму реальности рукотворной гармонией и красотой. (Ведь это говорит о том, что человечество все еще может ее создавать!) И мы преклоняем колени перед нашими героическими артистами, музыкантами и художниками, ведь только они еще и дают возможность «предъявить» городским детям Красоту как радостный и неизменный атрибут жизни! Восхитительный, щедрый и роскошный розово-сиренево-серебряный интерме-

дийный занавес Елены Вершининой к «Спящей красавице» – в белых, золотых и кофейных объемных розах, розочках, бутонах и лентах, бесспорно, стал и зачином, и апофеозом, и главным украшением «Спящей красавицы». Можно было даже им одним обойтись.

*Марина Копылова
Йошкар-Ола*

**Фото предоставлены
В.Шабалиным**

КАЗАНЬ

Французский критик Де Валори в своей книге «Музыка» блестяще оценивает оперный дар итальянского маэстро: «В «Лючии» Доницетти безупречен. С нежностью его лиры ничто не может соперничать... Никакая музыка не выражала еще так полно любовь и слезы, как музыка «Лючии».

Очарование романтической оперы **Доницетти** со временем ничуть не тускнеет и воздействует на нас с новой силой. «**Лючия ди Ламмермур**» наряду с «Доном Паскуале» и «Любовным напитком» наиболее часто ставится в России. За рубежом этот список дополнен операми «Дочь полка», «Лукреция Борджа», «Фаворитка» и другими.

Четыре патриарха итальянской музыки XIX столетия: Россини, Беллини, Доницетти и Верди, жившие приблизительно в одно время, значительно обогатили мир оперы. Каждый из них внес в мировое оперное искусство свои неповторимые черты. Известно, что Беллини оказал определенное влияние на Доницетти. Тем не менее последний имел свой индивидуальный стиль. А взаимное обогащение в оперном жанре помогло обоим найти свою дорогу. Газтано Доницетти всегда привлекали романтические, волнующие сюжеты, в которых он умел соединить реальное с идеальным. Поэмой о любви и смерти стала его бессмертная «Лючия ди Ламмермур» на сюжет увлекательного романа английского писателя Вальтера Скотта. Со временем она взошла на пьедестал мирового романтического оперного искусства.



Богато драматическими событиями либретто С.Каммарано. Сложные человеческие отношения складываются между представителями двух старинных родов. Страстной любовью охвачены Эдгар и Лючия, вынужденные скрывать свои чувства в силу непримиримости их враждебных кланов. Печальна судьба Лючии, вынужденной по настоянию брата выйти замуж за нелюбимого человека, которого она убивает и лишается рассудка. С именем Эдгара на устах Лючия умирает. Узнав о трагедии, Эдгар Равенсуд расстается с жизнью у могилы предков, проклиная враждебный род и оплакивая любимую Лючию.

Режиссер-постановщик спектакля в **Татарском академическом государственном театре оперы и балета им. М.Джалили Михаил Панджавидзе** (Москва), сохранив логику взаимоотношений героев романа Вальтера Скотта, перенес действие в XXI век – век жестокости, насилия, беспощадной борьбы за власть политических партий и жестокой конкуренции олигархов.

В конце XX века «Лючия ди Ламмермур» была представлена казанскому зрителю в концертном исполнении в постановке французского режиссера Жаннет Астер. В новой постановке режиссер Михаил Панджавидзе оставляет прежнюю сценографию театрального художника **Игоря Гриневича** (Новосибирск). В одном из своих интервью в периодической печати («Вечерняя Казань», 2010, 21 сентября) М.Панджавидзе раскрывает суть сценографического решения оперы: «Модель организации сценического пространства, предложенная Игорем Гриневичем, очень интересна. Декорации в спектакле являются метафорой мира как «большого офиса», где нет места живым чувствам, где действуют расчет и борьба за власть, где любовь чаще всего приносится в жертву коммерческим интересам. Это мир банковского капитала – роботизированный, механистичный и конструктивный. В нем не осталось ничего живого. Даже в интерьерах нет ни растений, ни животных. Только компьютеры, офисная мебель,

стекло, пластик, металл, бетон». Металлическая конструкция в виде вращающейся высотной лестницы с банковским офисом наверху умело используется постановщиками в самых драматичнейших кульминационных эпизодах оперы. Это сцена жестокого избияния Эдгара и убийство главного героя в финале оперы, где Эдгар получает пулю в лоб и скатывается вниз по лестнице в пропасть... Жанр романтической оперы постепенно сгущается и доводится до уровня криминальной драмы с участием преступных группировок, байкеров, разъезжающих на суперсовременных мотоциклах по сцене, а также наглых «бэтманов» в кожаных пиджаках, банковских клерков и представителей политического лобби.

Интересно переосмыслена сцена в саду у фонтана, где Лючия чудится призрак женщины, убитой мужем-ревнивцем, из давней истории рода Равенсвудов. В современной версии Лючия наблюдает дивный сад с фонтаном на экране телевизора, находясь у стойки бара в захудалом дешевом кафе, где назначено ее свидание с Эдгаром. Придуманый режиссером мир банковского капитала и политической борьбы за власть, к которому принадлежат противоборствующие стороны, банкир Генри Эштон (Энрике) и Эдгар Равенсвуд, не заслонил сюжета «Лючии», а вдохнул современную атмосферу в действие оперы первой половины XIX века. Современна и сама концепция спектакля, доступно излагающая главную мысль: любовь в мире олигархов беззащитна и обречена на гибель. Жертвенной и трагичной оказалась судьба главной героини оперы, прошедшей

по воле обстоятельств все круги ада и погибающей на руках у возлюбленного. Жесткий характер постановки, насыщенной ярко театрализованным динамичным действием и леденящими душу мизансценами, оказывает большое воздействие на слушателя. Захватывающими получились сцена сумасшествия Лючии и два эпизода насилия над Эдгаром, упомянутые ранее.

Ценный момент в режиссерской работе М.Панджавидзе – предельное внимание к гениальной музыке Доницетти, одухотворенной, нежной и трепетной, источающей аромат молодости и истинных душевных переживаний. «Воплотить в мелодиях бред, безумие, не допустив при этом ничего лишнего и неприятного, а вызвав только огромную жалость, – вот чудо, сотворенное композитором» (Джуллиано Донати-Петтени. «Газтано Доницетти»).

Это чудо вызывает восторг и слезы зрителей в кульминациях оперы, включая сцену безумия Лючии, вызывающей к Эдгару: «Придут к тебе в златые дни мои пылкие вздохи».

К весьма успешному тандему Панджавидзе–Гриневиц примыкают художник по свету **Сергей Шевченко** (Москва) и специалист в области компьютерных видеопроекций **Павел Суворов** (Москва), проявившие немало фантазии в создании красок световой партитуры.

«Лючия ди Ламмермур» имела подлинный успех у публики. Музыкальный руководитель постановки, главный режиссер театра **Ренат Салаватов** – вдумчивый, тонкий музыкант с большим опытом работы в театральном и симфоническом оркестрах. Изумительная музыка оперы, где мелодия господствует от начала до конца, нашла гибкое воплощение в трактовке дирижера. Ренату Салаватову удалось достичь объемного, пространственного звука, выразившего красоту мелодического стиля Доницетти.

«Лючии» повезло с актерским составом. В премьерных показах участвовали вокалисты международного уровня, в том числе и солисты оперного театра Казани. Более цельным по ансамблевому и стилистическо-



му звучанию оказался первый премьерный показ 20 сентября. Три главных действующих лица – Лючия (**Ирина Гагитэ**, Германия), Эдгар (**Чингис Аюшеев**, МАМТ им. К.Станиславского и В.Немировича-Данченко) и банкир Генри Эштон (Энрике) (**Юрий Ившин**, Санкт-Петербург, Михайловский театр, ТАГТОиБ им. М.Джалиля) продемонстрировали блестящее владение стилем бельканто. Ирина Гагитэ и Чингис Аюшеев составили замечательный дуэт любящих сердец, трогаящий душу прекрасным и гармоничным пением. Характеры Лючии и Эдгара были прочувствованы актерами, пережиты и доведены до трагического финала. Хорошая вокальная школа **Владимира Васильева** в партии священника также покорила публику.

Во второй премьере блестяще выступили **Альбина Шагимуратова** (Metropolitan Opera, США, ТАГТОиБ им. М.Джалиля) – Лючия; **Игорь Борко** (Национальная Опера Украины им. Т.Шевченко, Киев) – Эдгар; **Станислав Трифонов** (Националь-

ный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь) – банкир Генри Эштон (Энрике); **Сергей Балашов** (МАМТ им. К.Станиславского и В.Немировича-Данченко) в партии главы банковской корпорации Артура Бэклоу и др.

Хор в «Лючии ди Ламмермур» комментирует стремительно развивающиеся события, сочувствует, негодует и страдает вместе с героями трагедии. Актерское мастерство хоровой группы было на высоте.

Вскоре после премьеры Казанская опера выехала на гастро-

ли в Голландию. С 4 октября по 20 ноября жители Амстердама, Гааги, Роттердама, Дронте-на познакомилась с шедеврами итальянского оперного искусства «Лючий ди Ламмермур» Доницетти и «Трубадуром» Верди. К названным в премьерных спектаклях солистам присоединятся певцы из Москвы, Санкт-Петербурга, Украины и Казахстана.

*Маргарита Файзулаева
Казань*

Фото предоставлены Театром оперы и балета им. М.Джалиля



КИНЕШМА

Пьеса «Вишневый сад» живет на театральной сцене всего мира без малого 100 лет. По поводу того, как подробно и обстоятельно Чехов расписал для Станиславского сценические ремарки знаменитый английский режиссер Питер Брук со свойственной ему прямотой писал: «И если сегодня какой-нибудь идиот, собравшись ставить Чехова, говорит: «Ах, не зря же автор дал сценические ремарки, им надо следовать», –

этот режиссер ничего не понимает ни в жизни, ни в театре. Театр – это жизнь, а жизнь постоянно меняет форму». А сам Чехов прибавил бы: «...потому что так хочет природа и на этом зиждется прогресс».

Главный режиссер **Кинешемского театра им. А.Н.Островского Людмила Исмаилова**, работая над «Вишневым садом», не собиралась делать революцию и бороться с Чеховым-иконой. Главным был поиск са-

мого Чехова – многогранного, многослойного. Из бездны смыслов «Вишневого сада» она извлекла один, но самый глубокий – о всепоглощающем потоке Времени и мимолетности всякой жизни.

Главный герой в этом спектакле – Время. И как только открывается занавес, Время уже поджидает зрителя. Художник **Алексей Киселев** красиво и смело воплотил эту вечную и загадочную категорию на сцене. Его

Время расположилось в старой усадьбе, крепкими корнями сплело вишневые деревья и комнаты родового гнезда: выдавшее виды кресло вросло в дремучий ствол, а зеркала и шкафы устремились в небо вишневыми ветвями и скворечниками. Дом и сад – одно целое, одна жизнь до боли любимых чеховских героев. Но Время уже расставило свои сети, зримо и незримо оно улавливает человека. Опутаны паутиной и диким плющом люди, деревья и вещи. И надо спешить, бежать, что-то делать, спасти Вишневый сад, пока не поглотило всех неумолимое Время. Создатели спектакля нашли мощный поэтический образ, который усиливает поэтику самого автора, где Вишневый сад – это смысл человеческой жизни, творческая работа, созидание. «Где творчество, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезни, сама смерть вполнину...» – это слова Чехова, неважно о каком творчестве он говорил. Тут невольно задумываешься: как же я распорядился своим Вишневым садом? Не изменил ли ему? Успею ли спасти его? Или Время уже дышит мне в спину?

У режиссера Людмилы Исмаиловой Время ходит по сцене как живое существо: вот Раневская (**Наталья Гоголева**), она тонко чувствует, не боится думать и кожей ощущает, что Время наступает ее, то и дело она вздрагивает, прислушивается и замирает в ужасном предчувствии, но всего лишь на миг... и вновь несется дальше, безрассудно играя в «настоящую» жизнь, предавая свой Вишневый сад. И сад, «прекраснее которого нет ничего на свете», продан. Блистательный



Варя - П.Галкина, Аня - В.Смирнова

монолог Лопахина (**Павел Касаткин**) о купленном им Вишневом саду, монолог искренний и страстный, вызвал изумленные аплодисменты и явил нам прекрасного артиста. Стоит идти на «Вишневый сад» уже только из-за одного монолога Лопахина: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь...». Как искренне, горячо он пытался спасти Раневскую, но увы... И теперь его мучает предчувствие, что совер-

шает он что-то непоправимое, страшное, занеся над Вишневым садом топор и обрекая его на гибель... Образ Лопахина у Павла Касаткина получился такой, как хотел Чехов: «мягкий, интеллигентный, не мелкий и без фокусов».

Мы увидели, как Время ловит семейство людей, давно утративших смысл своей жизни. Они сами отступили от своего призвания, не защитили свой Вишневый сад, и от этого жизнь их стала особенно «нескладной и

невыносимой». Уже Прохожий (**Вячеслав Митронин**) – образ надвигающегося будущего, как бы случайно забредшего в имение. Уже несет на себе печать забвения милая заботливая Варя (**Полина Галкина**), то, во что она одета, – не просто костюм, это истлевший, покрытый паутиной призрак прошлой жизни. Фантасмагорическая Шарлотта с картами и фокусами (**Валентина Толсточенко**) – всего лишь иллюзия жизни. Герои гибнут на наших глазах, мысли и слова их путаются, кажутся не к месту, обрываются, указывая на бренность зыбкого мира. Такие указатели, знаки, символы расставлены автором и режиссером повсюду, по ним мы узнаем целую эпоху, которая предчувствует свой конец. И если кто-то сегодня говорит еще о «невнятности чеховских фраз», то он, скорее всего, страдает художественной глухотой.

Жаль ли нам героев? Безусловно. Хотя актеры не играют страдание, а просто живут и совершают поступки, хорошие или плохие, и тут вспоминается точное замечание Горького: «Когда изящные пьесы Чехова играют как драмы, они от этого только тяжелеют и портятся». Но все равно получилась драма! Это умный пронзительный Чехов все выписал так, что драма сама выплеснулась наружу. Потрясающая сцена прощания Раневской и Гаева (**Дмитрий Чередниченко**), где было прощено все, так как может быть прощено только между родными людьми. Сцена ухода в иной мир забытого всеми Фирса (**Андрей Мисюра**) прозвучала неожиданно, до мурашек по телу: слившийся со стволом вишневого дерева старик исчез, и на наших глазах



Лопяхин - П.Касаткин, Фирс - А.Мисюра

растворился в сгустившемся над сценой потоке Времени. После генерального просмотра спектакля кто-то из зрителей задался вопросом: а где же господа? Где высокообразованная дворянская семья, живущая среди картин и музыки? Где изящные манеры и этикет, подобающие высшему обществу? Почему перед нами стайка беззащитных, инфантильных, ни к чему не способных людей? Они хохочут и в беззаботном веселье лупят друг друга подушками? То горько плачут, то вновь самозабвенно предаются танцам, детским играм и

фокусам? Почему? Да потому что все они – блестящая, красивая, но уже догорающая мишура. Это их, как старую пыль, уже сметает ветер истории, и в финале мы видим только призрачное свечение угасающих огоньков. Это все, что осталось от людей, и у нас сжимается сердце от жалости к ним. Вот почему режиссер убрала так называемый социальный срез. Потому что не он здесь главное. Главное – Время. «Вишневый сад» как предчувствие. Вот смысл постановки. Прислушаемся... Опомнимся... И пойдём вперед.

И актеры, и режиссер, и художник приступали к Чехову со страхом и пиететом. По словам Людмилы Исмаиловой, каждую фразу на первой читке пьесы произносили тихо, с трепетом. «Ну а как же? Это ведь ЧЕХОВ!»

Генеральный июльский просмотр «Вишневого сада» на сцене Кинешемского театра вызвал резко противоположные оценки. Но парадокс в том, что оценки эти во многом абсолютно верны. «Вишневый сад» открыл зрителю все зияющие болезненные раны провинциального театра:

неукомплектованность труппы – разрыв между профессиональными возможностями актеров огромен; отсутствие театральных технических средств, уровень которых давным-давно ушел далеко вперед, резко снижает творческие возможности театра. И вместе с тем мы увидели, как молодой режиссер начал возделывать свой «Вишневый сад», не боясь этой «бедной почвы», на которой без пота и трудов ничего не всходит. И порою на сцене во весь рост пробиваются вульгарные сорняки, заглушая горькую чеховскую иронию. Один из зрителей назвал это «излишним выпячиванием некоторых сцен». Пусть молодой взгляд на Чехова не совпадает со многими другими, но «только ту молодость можно признать здоровою, которая не мирится со старыми порядками и глупо или умно борется с ними – так хочет природа и на этом зиждется прогресс» (Антон Чехов).

На кинешемской сцене родился новый «Вишневый сад», и в нем есть замечательные актерские работы, да и все актеры работали честно: и Роман Зареев в роли наглого тупого выродка, ла-



Раневская - Н.Гоголева, Лопахин - П.Касаткин, Симонов-Пищик - С.Соколов

кья Яши, и Наталья Фокина в роли вечно влюбленной горничной Дуняши, и Сергей Соколов в роли разорившегося помещика Симонова-Пищика. Интересен образ Пети Трофимова (Александр Чесноков), не жесткий предвестник революции, а обаятельно-нескладный, отчаянно-жертвенный, вдохновенный и бесстрашно глядящий в будущее человек: «Как зима я голоден, болен, встревожен, беден... И все же душа моя во всякую минуту... полна неизъяснимых предчувствий... Я предчувствую счастье!». Нежна и мудра в свои 17 лет Аня (именно такой ее играет Валентина Смирнова). Она потеряла крышу над головой, осталась без копейки денег, и будущее, которое уготовила ей негупетая мать, страшно и беспринято. Можно прийти в ужас от такой катастрофы! Но Аню ничто не пугает, эта хрупкая девочка думает не о себе: «Мама!... Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... не плачь!». Проницательный художник Чехов открыл потомкам завесу Вре-

мени, и мы видим, что тогда были совсем другие люди, не похожие на нас. Они стойко переносили голод, холод, уют, но могли прийти в отчаяние, упасть в обморок или даже умереть от чувства оскорбленного достоинства, им было легче вызвать обидчика на дуэль, чем таскаться по судам. Им более важно внутреннее ощущение себя, чем внешние атрибуты жизни. Вот и Раневская, жизнь которой разбита, отвергает деньги: «Дачи и дачники – это так пошло, простите»... Актерам удалось передать далекую эпоху нездешней внутренней наполненностью, именно поэтому многие зрители не смогли принять такой «Вишневый сад», без прямых сценических акцентов на эпоху: без барской гостиной, серебряных подсвечников, обедов с лакеями, картин и прочего. Хочется, чтобы зритель научился читать образы, ведь в этом и заключается суть театра и суть искусства вообще.

*Вера Филатова
Фото предоставлены
Кинешемским театром драмы*

КИРОВ

Новый спектакль «**Забить Герострата!**» по очень известной, но так и не ставшей хрестоматийной пьесе **Григория Горина** в **Кировском драматическом театре** задумывался в том числе и как бенефисный: в этом году свои полувекковые юбилеи отметили артисты театра **Александр Тетерин** и **Владимир Севостьянов**, сыгравшие в горинской притче Тиссаферна, повелителя Эфеса, и Клеона, судью. Но не получилось: спектакль перерос, «перехитрил» своих создателей и вместо привычного для драматических театров сладковатого «датского» привкуса после него остается горький осадок, какой приходит утром после праздника, и чувство беспомощности перед миром. Из бенефиса двух актеров спектакль превратился в монолог персонажа и актера, его воплотившего. В монолог Герострата, обращенный к Богу... Диалога не получилось, не могло получиться – если Он когда и отвечает на чьи-то вопросы, то или очень редко и лишь избранным, или не сразу и не громко. Так, что не каждый расслышит.

Чуждый, как и многие «театры с колоннами», эстетике «новой драмы» (эту взаимную нелюбовь одна сторона часто оправдывает необходимостью «делать кассу», другая – эстетическими разногласиями), из современной драматургии предпочитающий мелодрамы и комедии Юрия Полякова, Елены Исаевой, Елены Кузнецовой, Александра Марданя, Андрея Курейчика, Рэя Куни, Кировский драмтеатр ищет ответы на болезненные вопросы совре-

менности в текстах более «классических» и привычных слуху своего зрителя.

Из категории «вечных» тем, сюжетов и текстов (и уже тем самым для определенной категории режиссеров, актеров, зрителей – «скучных» и «устаревших»), горинские пьесы во время «нулевых» обретают новые смыслы, подтексты, акценты. У Григория Горина была способность, талант предугадывать, предвидеть (и этот дар дается только лучшим). В его пьесах каждая последую-



Герострат - Д. Левинсон

щая эпоха будет отражаться как в зеркале. Уйдя из жизни в 2000-м, не прожив и календарного года в «нулевых» (его не стало 15 июня – середина июня, середина года), он, кажется, слишком многое предощущал, знал что-то об этих самых «нулевых». Что-то, с чем ему не хотелось, быть может, сталкиваться лицом к лицу. Как иначе объяснить, что его пьесы, написанные «тогда», так ясно, так отчетливо говорят нам о «сегодня» и даже о «завтра».

Базарный торговец, провокатор, демагог, вышедший из плебса, но мечтающий о карьере политической, презирающий и сограждан, и систему, паяц с замашками диктатора по имени Герострат в исполнении артиста **Дмитрия Левинсона** своим монологом перекрывает гул, немолчный гомон всех остальных героев спектакля, которые становятся для него фоном, контрастом, а их слабости и амбиции – питательной средой. Он существует «над» и «вне» всего окружения. И это выражается не только в режиссерском рисунке (режиссер-постановщик **Евгений Степанцев**, художественный руководитель театра, лауреат Государственной премии РФ, заслуженный деятель искусств РФ), но и в особой манере существования актера на сцене, отличной от всех остальных.

По большому счету Герострату не нужна слава, о которой он грезил в тот момент, когда только задумал сжечь храм Артемиды. Не нужна власть, которую он мог бы получить с легкостью. Не нужна ему ни Клементина (**Ольга Вихарева**), ни свобода, ни все блага этого мира. Дмитрий Левинсон выстраивает свою роль так, что при ближайшем рассмотрении становится ясно: то, что на самом деле интересует Герострата, сжигает изнутри, мучает его, находится за пределами Эфеса... За пределами реальности. В поисках ответа на главные вопросы бытия (и это уже не те вопросы, которые задавал Герострат греческим богам после петушиного боя, развеявшего его надежды и мечты),

он пытается выйти за границы дозволенного человека. Кажется, будто он, постоянно чувствуя приток адреналина в крови, «задирает небеса»: какие еще преступления нужно совершить, чтобы вы, наконец, ответили мне, остановили меня... Амбиции Герострата велики настолько, что он, в сущности, считает себя достойным разговаривать не столько с сильными мира сего, которые по одиночке, по собственному почину являются к нему в тюремную камеру, сколько напрямую с Богами. На меньшее он не согласен.

Эта идея «сверхчеловека», которая в целом давно описана и разобрана в русской литературе, а значит, и на сцене, становится доминирующей в спектакле Кировского драм-

театра. Режиссер ищет, нащупывает границы между поисками человеком свободы и вседозволенностью. В век оголтелого индивидуализма, когда каждый стремится любой ценой достичь личного счастья (ушли горинские времена, когда человек человеку хотя бы на словах, пусть декларативно, хотя бы в литературе был друг, а не волк), эта тема приобретает новое звучание. На контрасте с подвижным, наэлектризованным своими идеями, находящимся в постоянном движении Геростратом решена роль его антипода – Клеона. Казалось



Клеон - В.Севостьянов, Герострат - Д.Левинсон



Клементина - О.Вихарева, Герострат - Д.Левинсон

бы, именно он, обладающий всеми достоинствами – и чуткой совестью, и острым чувством правды, и невозможностью даже ради общего блага переступить черту и самому совершить преступление (в отличие от пьесы в спектакле Евгения Степанцева он убивает Герострата не по собственному желанию, а исключительно в целях самозащиты), должен бы вести диалог с Богом. Но никакой духовности, способности к подобному диалогу в нем нет. Он оказывается зажат в тесные рамки собственных представлений о добре и зле. Несмо-

тря на все его разговоры о высших сферах, Клеон один из самых земных героев спектакля. Отсюда и скованная, механическая пластика актера, железные, сдавленные интонации.

Сценография спектакля (художник **Анатолий Караульный**) оказалась тоже с двойным дном. С одной стороны, буквальность декораций – на сцене выстроен огромный храм Артемиды с «подпалинами»

и упавшими колоннами – несколько озадачивает своей прямолинейностью. Но что-то есть в силуэте этого храма, напоминающее само здание театра, где поставлен спектакль. И если эту мысль, возможно и не заложенную художником, развивать дальше, то выйдет нечто откровенно зловещее. Для теат-

тров настает непростые времена. Особенно для театров не стольких. И выстоят, выживут ли они во времена дикой погони за наживой и кассой одних и деликатной, почти чеховской неспособностью принимать новые условия игры других, скованных кажущимися сегодня несовременными, негибкими представлениями о «русском репертуарном психологическом» театре, вопрос пока открытый.

*Юлия Ионушайте
Киров*

Фото Алексея Лихачева

МИЧУРИНСК

Приход в прошлом году нового главного режиссера **Николая Елесина** в **Мичуринский драматический театр** ознаменовал следующий этап в жизни театра. Многие у труппы и главрежа еще впереди, но и первый блин не стал комом. К работе над **«Вишневым садом» А.Чехова** Н.Елесин приступил, еще будучи приглашенным на разовую постановку. Совместная работа вдохновила Николая Глебовича на переезд в Мичуринск, а руководство театра, как раз подыскивавшего того, кто возглавил бы труппу, на то, чтобы заключить с Елесиним контракт.

Как показывает театральная история, у режиссеров, однажды соприкоснувшихся с чеховской пьесой «Вишневый сад», возникает стойкая потребность возвращаться к ней. Человеку свойственно вновь обращаться к любимым произведениям, перелистывать уже прочитанные страницы, снова читываясь в них, по-иному (ведь прошло время, и в жизни и во взглядах что-то изменилось) осмысливая те или иные события, описываемые автором. А Чехов как раз один из тех писателей, к сочинениям которых возвращаться хочется постоянно. Это ощущение свойственно и мастерам театра, и рядовым читателям.

Вспомним слова Владислава Ходасевича: «Близко то время, когда Чехову предстоит быть прочитанным по-новому. Прекрасным он останется, но грядущий, завтрашний чита-

тель уже не то извлечет из Чехова, что извлекал вчерашний. Равнодушно (а может быть – более чем равнодушно) пройдет мимо того, что любил в Чехове его отец – и полюбит за то, что отец не замечал вовсе или замечал слишком мало».

Еще совсем недавно, размышляя над «Вишневым садом», люди решали: кто лучше – купец или дворянин? Кто-то проникался рассуждениями «вечного студента», а кто-то гадал: за кем тут «новая жизнь»? Бесспорно, на все это влияла историческая расстановка сил. Довелось над взглядами многих и мхатовское прочтение пьесы, которое, по словам критиков, окрестило ее «памятником над могилой симпатичных белоручек», а пресса сводилась к панегирикам «чеховской грусти, поэтичности и элегичности». Но над всей этой разностью была вечная ценность – тема Сада. Тема любви и надежды. Тема иллюзий и их крушения. Тема понимания и непонимания между людьми. Похоже, все это волнует и режиссера Николая Елесина, недаром

он уже в который раз на сценах разных театров возвращается к «Вишневому саду».

В мичуринском варианте режиссера Н.Елесина и художника **Н.Белоусовой** природа и красота практически изгнаны из «Вишневого сада». На темном сценическом фоне извиваются одинокие стволы сухих деревьев, родных стен дома просто нет, и он открыт всем ветрам и переменам. В центре возвышается обшарпанный, неказистый, беспородный «многоуважаемый шкаф». По его сторонам рукомоиник, жалкий стол и несколько сиротливых стульев. Уюта в этом доме уже давно нет и в помине. Может, и не было? А была просто детско-юношеская иллюзия его обитателей? И нынешняя, много пережившая и вернувшаяся в старый дом Раневская (**И.Дубровская**), а вместе с ней и ее брат Гаев (**Г.Калинин**), кидаясь в порыве страстных воспоминаний то к шкафу, то к другим старым вещам, пытаются зацепиться за шлейф этих иллюзий. И порывы их поэтому кажутся смешными, нелепыми, дет-

скими. Великовозрастные дитяти, да и только. А тут еще и соответствующие причитания радующегося возможности окунуться в счастливое прошлое Фирса (**Я.Волговской**) дополняют эти ощущения.

Над всем этим нелепым бытом и нарочитыми стенами лишь одно поражает своей красотой – белый «дышащий» полог, олицетворяющий еще живой Сад. Он живет своей, непонятной нам жизнью.



Аня - О.Чернышова, Петя Трофимов - А.Присникий

Но созерцание его успокаивает, смиряет взбунтовавшиеся эмоции и героев спектакля, и зрителей, как перед чем-то величественным и вечным. Этот Садополог – великолепная находка постановщиков и, можно сказать, главный герой действия. Как только персонажи смотрят не в Сад, а под ноги, начинается их вселенское одиночество. Суть переживаний всех героев этой чеховской пьесы Елесин доносит через слова Шарлотты (в тонком, трогательном исполнении **В.Дзидзан** она так ранима!): «Так хочется поговорить, а не с кем. Никого у меня нет».

И хотя в этом спектакле все и много говорят, но как-то сами по себе, не слыша друг друга. Все время вокруг каждого героя ощущается какая-то пустота. Вот эта разобщенность людей, неумение слышать тех, кто рядом, некоммуникабельность, придают постановке очень современное звучание. Интересно решены в связи с этим и центральные образы – Раневская, Лопехин (**С.Дубровский**), Петья Трофимов (**А.Присницкий**), и персонажи второго плана – Симеонов-Пищик (**Ю.Логинский**) и Епиходов (**В.Мещеряков**). Мещеряков мастерски играет совершенно неприличного Епиходова. Его персонаж – неудачник, но уж совсем не жалкий. Он, скорее, страшный в своей неудачливости мелкий бес. Когда Епиходов размахивает револьвером, насмерть пугая Яшу (**Э.Касумов**) и Дуняшу (**О.Трофимова**), понимаешь, насколько может быть опасно оружие в руках такого завистника и неудачника. Логинский-Пищик в своей одержимости поиском денег вызывает



ет скорее досаду. Он слишком много кричит, суетится, надоедая всем и вся. И лишь в финале спектакля Пищика, остановившегося на мгновение и мечтающего, чтобы его вспомнили, вдруг становится щемяще жалко. А будет ли кому его вспомнить?

Раневскую привыкли видеть рафинированной дворянкой, хотя и довольно взбалмошной женщиной. У Дубровской, на первый взгляд, она кажется даже чересчур простоватой. Но, постепенно вникая в слова героини, понимаешь, что однажды уйдя из своей среды, она со временем и опростилась. Всплески воспоминаний Раневской-Дубровской иногда возвращают ей утерянный флер. Но хватаясь за фляжку со спиртным или залезая на стол (что истинная дворянка и не помыслила бы сделать), нынешняя Раневская демонстрирует, что годы шальной несправедливой жизни оставили на ней свой грубый отпечаток. Поэтому-то она в финале так жестоко равнодушна к убитой горем приемной дочери Варе (**Т.Шишкина**) и без особой печали говорит о проданном вишневом саде.

Варя-ключница, в черном платьице и очочках, поначалу цементирующее начало всего человеческого круговорота на сцене. Действительно, этакая «мадам распорядительница». Но постепенно столкновения с Лопехиным и осознание невозможности быть с ним вместе разрушают «ледяную» девушку. Шишкина не рисует свою героиню одной краской. Образ Вари довольно разнообразен, то привлекая, то отталкивая зрителя. Но когда в финальной сцене Варя рыдает от безысходности, то ее от души жаль.

Любопытно в спектакле решен и образ молодого, сильного, симпатичного Лопехина. Его детская влюбленность в Раневскую растоптана равнодушием предмета обожания. Дубровский играет пылкостью, на глазах преобразующуюся в жесткость, даже жестокость. Недаром же говорят: от любви до ненависти – один шаг. Финальный жест, когда он, уходя со сцены, выдергивает стул из под Раневской и Гаева, прижавших друг к другу в последнем порыве нежности, – как последняя точка всеобщего разобщения. Те остаются в недоумении.

Где-то рядом правильные, но абсолютно пустые слова о новой жизни бросают в пространство Аня и Петя. Увалень Петя может только выспренно говорить, но веры в высокий смысл этих слов у него нет. Свободой и раскованностью, которые он мог бы противопоставить Раневской и Гаеву, Петя А.Присницкого не обладает. Он так же беспомощен перед житейской реальностью, как и они.

Вместе со слабенькой, беспомощной Аней Петя – порождение разрухи. У молодых людей нет прошлого, но и светлое настоящее им не под силу. Вероятнее всего, Пете университета не одолеть и Ане он не опора в будущем, поэтому так бесцветно они «растворяются» из настоящего. Да и остальные персонажи, подобно теням, исчезают в финале в глубине сцены. Лишь по-

лог еще несколько минут еле еле дышит, озаренный мертвенно-синим светом. Но и ему под стук топоров, так похожий на отсчет метронома, вскоре суждено, остановив дыхание, сорваться со своей высоты, и накрыть всеми забытого Фирса.

*Мargarита Матюшина
Тамбов*

**Фото предоставлены
Мичуринским театром драмы**

IN BRIEF

АРМАВИР

Преобразив свой фасад новыми яркими баннерами, внутри **Армавирский театр драмы и комедии** перед открытием 102-го сезона, которое состоялось 16 октября, наполнил пчелиный улей. Кропотливый рабочий процесс быстро набирал обороты в ожидании публики.

Первая премьера сезона – комедия **«Давай быстрее!..»** («Боинг-Боинг») **Марка Камолетти**, попавшая в книгу рекордов Гиннеса как самая исполняемая в театрах.

«Уверен, что наша публика будет заинтригована от начала спектакля и до самого финала, – говорит главный режиссер театра **Юрий Ковалев**. – На сцене нет ничего более смешного, чем комедия положений. Чем запутаннее история и ярче воображение публики, тем более мощный заряд хорошего настроения она несет. Кроме того, в художественном оформлении этого спектакля сознательно использованы сочные, насыщенные краски. Так что он обещает стать во всех отношениях ярким событием наступающего сезона».

Нынешняя театральная афиша – это 7 вечерних спектаклей: «Примадонны» К.Людвига, «Он, она, окно, покойник» Р.Куни, «Мы не одни, дорогая!..» Куни и Чэпмена, «Старший сын» А.Вампилова, «Ассакамури» Д.Рябова и Ю.Чепурнова, «Изобретательная влюбленная» Лопе де Веги.

«102-й сезон для нас – фестивальный. – Директор театра **Александр Абелян** с профессиональной точностью определяет основные цели нового сезона. – Мы повезем в Краснодар на фестиваль «Кубань театральная» «Изобретательную влюбленную». Это прекрасная классическая драматургия, высокий стихотворный слог, добротная работа артистов и режиссера, великолепное художественное оформление. В Армавире спектакль пользуется успехом. За премьерой комедии «Давай быстрее!..» состоится премьера спектакля для подростков, родителей и учителей. На этот раз для показа в «семейные субботы» мы взяли пьесу **«Рождество в доме синьора Купьелло» Эдуардо де Филиппо**. Уклад жизни итальянцев, их взаимоотношения, воспитание детей – все так схоже с нашей российской действительностью. Думаю, что многие зрители, как в зеркале, увидят себя.

Не менее трогательной и поучительной должна быть новая сказка для маленьких зрителей. Это будет **«Великий лягушонок» Льва Устинова**. И готовится она к неделе «Театр – детям», которая пройдет в ноябре.

Обсудить все театральные события можно и на одноименном сайте Армавирского театра.

*Елена Пачина
Армавир*



«Рождество в доме синьора Купьелло»

НОВОСИБИРСК

В год 65-летия Великой Победы **Новосибирский театр музыкальной комедии** выпустил премьеру – музыкальную драму новосибирского композитора **Андрея Кротова** «**А зори здесь тихие...**». Обращаясь к сюжету произведения **Бориса Васильева**, театр шел на определенный риск. Знаменитая экранизация повести Станислава Ростоцкого 1972 года, постановка Юрия Любимова на Таганке, опера Кирилла Молчанова и даже 19-серийный фильм, снятый в Китае, – вот далеко не полный перечень различных воплощений этого сюжета. Однако версия, созданная на сцене Новосибирской музыкальной комедии, уникальна в своем роде. По сути это мюзикл, как ни странно звучит это жанровое определение применительно к истории о пяти девушках-зенитчицах, погибших при ликвидации отряда фашистских диверсантов. Супруга композитора, музыковед, журналист **Нонна Кротова** написала стихотворное либретто. Песенный в основе своей музыкальный материал, органично сочетающийся с поэтическим текстом, образует сквозную структуру, объединенную единой линией драматургического развития. Авторы учли законы жанра – в новом произведении на первый план выдвигается лирический пласт. Судьбы героинь, их довоенная жизнь, эмоциональные образы девушек укрупняются и получают самостоятельные музыкальные характеристики.

В драматургии музыкального материала спектакля совершенно четко определяется демаркационная линия, разделяющая события на две контрастные части – жизнь «до» и «после». В музыке первой части (события до появления отряда диверсантов) явно главенствует жанровое начало. Вся первая сцена объединена темой лирического вальса, нежной, проникновенной и в то же время простой и естественной, как тихая летняя ночь, о которой поют девушки. На фоне вальса пред зрителем разворачиваются картины из довоенной жизни пяти героинь. Вот знакомится со своим будущим мужем строгая Рита Осянина (**Елизавета Дорофеева**, **Мария Беднарская**), чтобы потерять его в первые же дни войны. Вот Соне Гурвич (**Дарья Фролова**, **Анна Ставская**) друг читает стихи в старом парке, не догадываясь о том, что совсем скоро война оборвет и его жизнь. Вот красавица Женька Комелькова

(**Вероника Гришуленко**, **Яна Кованько**) несетя на мотоцикле навстречу своей судьбе, делится секретами Лиза Бричкина (**Наталья Данильсон**) и живущая в предвкушении грядущего счастья смешная детдомовка, совсем еще девчонка Галка Четвертак (**Анна Фроколо**, **Наталья Пашенцева**).

Перед артистками, исполняющими главные роли, прежде всех задач стояла основная, с которой они блестяще справились, – преодолеть инерцию сопротивления образов, созданных киноактрисами в фильме Ростоцкого, ведь внешне ни одна из солисток с ними не схожа. Режиссер-постановщик спектакля **Элеонора Титкова**, в первую очередь, ориентировалась на внутренний мир героинь и музыкальные характеристики, которыми их наделил композитор. Именно поэтому с первых тактов увертюры ассоциаций с кинофильмом не возникает.

События второй сцены переносят нас в расположение зенит-



«А зори здесь тихие...». Новосибирский театр музыкальной комедии



ной части, которой командует старшина Евграф Васков (**Андрей Пашенцев, Роман Ромашов**). После лирического вальса комическая сценка встречи Васкова с жительницами разезда звучит ярким жанровым контрастом. Обе исполнительницы роли Полины (**Людмила Шалыпина, Марина Кокорева**), возглавляющей женскую «делегацию», создают образ яркий и выразительный, комический и трогательный одновременно. Следующий контрастный жанровый штрих – частушки «про старшину Федота», исполняемые загорающими девушками-зеничками. Два музыкальных номера, возникающие в преддверии катастрофы, – русская лирическая песня «Мне бы в небо лесенку», которую поет влюбленная в старшину Лиза Бричкина, и зажигательная цыганочка – несут особую смысловую нагрузку. В первом действии, как выражение спокойствия, тихой грусти – первая, и неугомонного девичьего озорства и задора – вторая, в финале они воплощают неизбежность. С цыганочкой бросается в последний бой Женька, по «лесенке» поднимаются к небу тени погибших девушек.

Непросто было показать на сцене немецких диверсантов. Потребовались немалые усилия, чтобы решить сложные задачи символического воплощения образов и сюжетных моментов, реалистически прописанных в первоисточнике. И все-таки дважды немцы зримо появляются на сцене. Первое появление – гротескный марш на милитаристскую механистически-безликую тему – становится

ся тем водоразделом, после которого все неумолимо катится к трагическому финалу. Зловещие «рваные» движения черных фигур в кроваво-красных отблесках, которых становится больше и больше, нарастающая динамика звучания оркестра – все это создает ощущения надвигающейся мрачной темной силы, несущей угрозу разрушения светлого разноликого мира первого действия.

Если в первом акте тема вальса объединяет героинь, воплощая молодость, радость жизни, ожидание счастья, то во втором каждая открывается по-особому в своем сольном номере. Песня Сони Гурвич, в которой девушка рассказывает Васкову о гибели своей семьи, основана на интонациях еврейской мелодики. С каждой фразой регистр звучания повышается, переходя в конце в вопль-стон, словно горе, долго сдерживаемое в девичьей душе, прорывает плотину и затопляет душу отчаянием. Бесшабашная, озорная Женька раскрывается как страдающая любящая женщина в страстном романсе о любви к спасшему ее полковнику. Не выдерживает растущего напряжения и сдержанная Рита Осянина – в городке неподалеку может остаться сиротой ее маленький сын. Меняется и сам Васков. В первом акте он сухарь-служака, разговаривающий языком устава. Во втором – от прощального дуэта с Лизой «Мы обязательно с тобой споем» до трагического финального монолога героя – он проживает еще одну жизнь, боль и отчаяние которой не изживает в душе до самой своей смерти.

Сценическое воплощение нового произведения потребовало от



постановочной группы множества нестандартных решений. Лаконичная, наполненная символическими смыслами сценография санкт-петербургской художницы **Татьяны Королевой** – пять мостков, разделенных емкостями с «живой водой», по числу девушек-героинь. Вода – как связующее звено, начало и конец всему: свежая утренняя из колодца, жгуче ледяная в озере, на берегу которого бесстрашные девочки изображают бригаду лесорубов, таящая неизбежность смерти болотная трясина, в которой тонет Лиза Бричкина. Сухие изогнутые древесные стволы в конце действия превращаются в трубы органа, провожа-

ющего погибших в последний путь.

Диафрагмирующий белый проем на черном заднике дает простор для световых решений мизансцен (художник по свету **Ирина Вторникова**): алые зловещие отблески заката, предрассветные лиловые сумерки, скрывающие тени крадущихся фашистов, и, наконец, максимально открытое нежно-голубое поле – небо, в которое уходят погибшие девушки в белых одеждах, каждая оставляя на земле маленькую зажженную свечу как вечную память о себе.

*Татьяна Ильина
Новосибирск*

Фото Дмитрия Худякова

В новосибирском культурном сообществе возник новый творческий дуэт **Андрея и Нонны Кротовых**. Андрей Кротов – известный композитор, его опера «Ковчег» шла на сцене НГАТОиБ, а балет «Буратино» третий сезон в репертуаре театра музыкальной комедии. Нонна Кротова, главный редактор популярнейшего еженедельника, дебютировала в роли либреттиста. Результатом объединенных усилий этой незаурядной семейной пары стала музыкальная драма «А зори здесь тихие» по известной повести Бориса Васильева. Семейная пара Кротовых рассказала «СБ, 10», как шла работа над созданием мюзикла.

– Как известно, у композитора Кирилла Молчанова уже есть опера «А зори здесь тихие». Кому из новосибирцев принадлежала идея написать новую музыкальную версию васильевской повести?

Нонна. Театр музыкальной комедии искал материал, достойный юбилея Победы. Рассматривалось несколько вариантов будущей постановки, которая могла бы привлечь современного зрителя. А у Бориса Васильева написана очень хорошая лирическая история. Разумеется, в театре посмотрели клави́р молчановской оперы – и пришли к идее написания оригинальной вещи. И так получилось, что мы стали единственными в Новосибирске, кто сочинил произведение, написанное и поставленное к 65-летию Победы.

– Прежде композитор Андрей Кротов сотрудничал с другими либреттистами...

Андрей. Вот, решил наконец-то использовать талант жены. Тем более, что есть очень хороший пример – семейный тандем Пахмутовой и Добронравова.



Андрей и Нонна Кротовы

Нонна. Конечно же, театр пошел на определенный риск, ведь как либреттист я никому не известна. Директор музыкальной комедии Леонид Кипнис сразу же спросил, умею ли я писать стихи. И сначала мы договорились, что я принесу синопсис и пару номеров. А когда я заключала договор с РАО, попросила написать, что я – автор текстов, а не поэт. Небольшой опыт в стихосложении у меня есть. Например, три года назад я делала цикл детских стихов для проекта молодых питерских художников, мастеров книжной иллюстрации.

– Что помогло, что мешало в работе?

Нонна. Все знают, что мешает плохому танцору, а вот либреттисту очень мешает нехватка времени. Мою работу в газете ведь никто не отменял. Так что я часто вспоминала про писательские Дома творчества где-нибудь в Коктебеле, где авторы могли уединиться, сосредоточиться... С другой стороны, постоянный цейтнот может быть и плюсом. Когда ты знаешь точный срок сдачи материала, это очень дисциплинирует. Кто-то пишет

ежедневно. Но это не мой случай, мне нужно время, чтобы замысел, как говорится, созрел.

Андрей. А иногда и очень много времени. Помню, у Нонны не шла одна сцена, и я даже спросил: «Может, стихи – это не твоё?».

Нонна. Но когда тебя вдруг «прорывает» – это непередаваемые ощущения! Особенно когда видишь, что в сочиняемой тобой истории открываются какие-то совсем неожиданные вещи...

– Ваш творческий тандем действительно сложился! Но вообще-то более известны другие семейные пары: режиссер-актриса, композитор-балерина...

Андрей. Не знаю, для меня жена-либреттист – это, безусловно, плюс. Как работать, если твой коллега, к примеру, живет в Твери? Мы же создаем наше произведение вместе: делимся идеями, обсуждаем, перерабатываем... Есть такое понятие – одна команда. Это про нас.

Нонна. Мне давно хотелось стать соавтором Андрея. И сейчас у нас в работе еще два либретто. Творческие споры, конечно, присутствуют, но это скорее положительные моменты.

Когда я отдала Андрею полный текст «Зорь», он заявил: «А ты знаешь, что я твой текст сократил? Теперь у тебя не 36 страниц, а 27...» Оказалось, он поменял шрифт и убрал лишние пробелы между номерами.

- В процессе работы у вас появился любимый персонаж?

Нонна. Главное, чтобы у всех действующих лиц в спектакле была своя индивидуальность. Причем судьбу каждого надо было уложить всего в пару музыкальных номеров. История перекроена серьезно, но очень важно было сохранить дух васьильевской повести. Для меня эмоциональный план важнее действенного. Война уплотняет время и чувства, а театр – вдвойне. Но «сопротивления материала» в работе не возникало.

- А вы знаете, как написать не «датский» спектакль?

Нонна. Таковую задачу и поставил перед нами театр. По сути, этот вопрос относится к любой постановке – как сделать ее интересной сегодняшнему зрителю? Я думаю так: когда спектакль затрагивает не поверхностные, а более глубокие слои зрительских переживаний, у него есть серьезный шанс долго не сходиться со сцены. Вы посмотрите, насколько тема войны сейчас востребована в кино. Я уверена, что эти картины будет нестыдно смотреть и в дальнейшем, они действительно здорово сделаны! Потому что Победа – не «датский» повод для настоящего художника. Да сейчас и не то время, чтобы театры или киностудии отчитывались перед начальством, поставив галочку в графе «спектакль к юбилею Победы».

Андрей. Я вообще не знаю ника-

ких рецептов. Музыка все равно, какая она – детская, взрослая, джазовая, симфоническая, датская, не датская... Ее надо писать от души. А уж что у тебя получилось – время рассудит.

Могу назвать музыкальные творческие удачи современно-го российского кинематографа. Композитор Алексей Шелыгин – суперталант! У него безумно интересная музыка к сериалу «Штрафбат»: когда идут финальные титры с перечислением погибших, у меня просто мурашки по телу. Совершенно фантастически звучат военные темы Ивана Бурляева в первом фильме «Мы из будущего!» Это пример того, как надо писать современную музыку о войне.

- Театральному искусству присуща некая условность. Но так ли необходимо переводить на язык оперы такие произведения, как «Мать», «Повесть о настоящем человеке», «А зори здесь тихие»?

Нонна. Искусство – способ сохранения человеческого опыта. И когда мы слушаем музыку Моцарта, у нас не возникает ощущения какой-то дистанции по отношению к тому времени, когда она была написана, Моцарт понятен всем и всегда.

Песни о Великой Отечественной войне живут уже несколько десятилетий. Почему же музыкальный спектакль о войне не может быть написан и поставлен? Не надо ограничивать круг сюжетов для театра музыкальной комедии, нет такого закона: это можно ставить, это нельзя. Возникает лишь вопрос художественной убедительности постановки.

Андрей. Если в театре все должно быть как в жизни – тогда вообще не надо никакой музыки! Но я считаю по-другому: авторам надо все написать так, чтобы зритель забыл о том, что он сидит в зале, смотрит спектакль и слушает музыкальный номер. Хороший режиссер всегда делает такую постановку, где природа чувств будет настоящей. А вообще без условности просто не может быть театра. И написать музыку можно на что угодно – недавно я закончил оперу по мотивам «Записок сумасшедшего». Текст даже не пришлось рифмовать, потому что Гоголь – это поэзия!

- Мне кажется, композитору интереснее такие названия, как «Девичий переполох» или «Буря». Насколько интересно писать музыку, где зори – тихие?



Андрей. Тихие – это то, что надо! В этой истории главное – не батальные сцены, мы хотели показать трагедию пяти девушек, которые могли бы жить и жить. Ведь о чем написал Васильев? У него погибают не молодые девушки, на войне гибнет нереализованная любовь. А любовь – она тихая, громкой любовью не бывает.

– Есть в вашем спектакле хиты?

Андрей. Для композитора думать про себя, что ты автор множества шлягеров – последнее дело. Работая над мюзиклом, я пытаюсь воспроизвести в музыке драматургию текста. И мне дорог каждый мой номер. И, конечно, приятно, когда какой-то из них становится узнаваем. Если слушатель ощущает то же, что и я – это здорово! Но самое ценное – когда музыканты и артисты испытывают кайф, исполняя мою музыку. Мой учитель, композитор Аскольд Федорович Муров, говорил так: «Никогда не пишите музыку для зрителя

– пусть получает удовольствие исполнитель!»

Нонна. Какие номера обычно становятся хитами – яркие, запоминающиеся, с мощной музыкальной энергетикой. А с точки зрения содержания – это вещь, которую в сущности можно легко спеть отдельно, скажем, в праздничном концерте. Иногда это может быть сольный номер даже не главного персонажа – как, например, «Мистер Целлофан», один из хитов мюзикла «Чикаго». В нашем мюзикле все подчинено общему замыслу, но, думаю, зрителям запомнятся и романс Женьки, и дуэт Лизы и Васкова, а первый ансамбль девушек – вальс «Ночь, ночь» – уже распевает весь театр.

– Последний вопрос. Скажите, а как авторы мюзикла «А зори здесь тихие» отмечают 9 Мая?

Нонна. Раньше, как правило, я работала в день Победы – делала репортажи, брала интервью у ветеранов. 9 Мая – это не просто праздник. Мой дед после войны

умер от ран. Когда пришли немцы, из председателей колхоза ушел в партизаны. Его семья пряталась от фашистов в погребе, и односельчане никого не выдали. А ведь бывало и по-другому...

Андрей. В Барнауле на Мемориале славы в списке погибших есть и фамилия Кротов. Мой отец родился в августе 41-го, а дед погиб, так и не увидев своего сына. Мой второй дед служил командантом санитарного поезда... Каждое 9 Мая я обязательно поднимаю тост за дедов. Некоторым иностранцам это непонятно, они горюют: странный народ эти русские, у них двадцать миллионов погибло, а они празднуют... А может, мы радуемся тому, что еще сорок не погибло – столько людей за это свои жизни отдали! Нет, 9 Мая – святой день. Праздник – это не только, когда радуются и прыгают до потолка...

*Юрий Татаренко
Новосибирск
Фото Ирины Гавва*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

В Петербурге – первая и, думается, одна из наиболее заметных премьер сезона. **«Укрощение строптивой»** литовца **Оскараса Коршуноваса**, постоянно и увлеченного интерпретатора **Шекспира**, сперва «обкатали» в Москве, а затем открыли им фестиваль «Александринский». Насколько бы глубоко ни погружался Коршуновас в материал (например, в одном из самых сложных своих спектаклей – «Гамлете»), игра в театр – от правная точка любого его путешествия. Взавшись за «Укроще-

ние», режиссер поступил нетрадиционным для современных режиссеров образом – не выкинул из текста пьесы ни строчки (правда, кое-что добавив) и не внес ни малейших изменений в ее композицию. Трудно сказать, когда в последний раз русский театр обращался к шекспировской интродукции, в которой Лорд при участии труппы придворных актеров разыгрывают уснувшего у ворот дворца пьяницу медника Слая, уверяя, что он – знатный вельможа, прошедший долгие годы в летаргическом обмороке. Для него же ко-

медианты и разыгрывают «Укрощение строптивой». Для Коршуноваса эта театральная преамбула и есть ось сюжета. Он еще больше усложняет прием «театра в театре».

Не успевает погаснуть свет и подняться бархатный занавес, на сцену вываливается расхристаный персонаж «из зала» в обнимку с бутылкой виски. Его пытается остановить нервная капельдинерша (**Юлия Марченко**). Пьяница скандалит, требуя приобщения к «прекрасному», а успокоившись, рассказывает историю большой любви, раз-

бывшей о быт. Правда, вскоре отбрасывает игру в «новую естественность», сообщая, что он – актер **Валентин Захаров** и предстанет перед зрителями в образе Слая. Незатейливый биографический сюжет, приключившийся как бы с актером Захаровым, нужен Коршуновасу затем, что он деликатно соприкасается с театральным сюжетом «укрощения» там, где возникает тема игровых социальных статусов, стершихся гендерных отличий и смешавшихся ролевых функций. А вместе со Славом, в которого перевоплощается буян «из зала», на щедрой ярмарке театральных чудес Оскараса Коршуноваса оказываются и зрители.

Действие разворачивается на театральном складе, при активном участии гипсовых голов Сократа и Пушкина и прочего театрального барахла. Он же – гардеробная. Причем персонажи-актеры только в финале влезают в свои костюмы, срстаются с ними. А так – непрестанно перекачивают портновские макенены с надетыми на них кам-

золами и платьями, прячась за ними и манипулируя их рукавами.

Коршуновас – мастер «внутрикадрового» монтажа. Каждая сцена спектакля – изысканная композиция, с множеством планов, прихотливым расположением фигур и барочной избыточностью бутафорских объектов. Визуально они напоминают постмодернистские «кладбища культуры» Питера Гринуэя. Спектакль Коршуноваса – не менее причудливый, но куда более развязный калейдоскоп карнавално-непристойных образов. Актеры появляются черными демонами, утаскивающими Слая в свою театральную преисподнюю. Слай получает «подругу» – долгоязыый Паж **Андрея Матюкова** отвечает в спектакле за травестированную «женственность». С раскрашенным лицом и голым торсом, в юбке и на куртках, он принимает вычурные позы, будто одна из вижюковских «Сужанок». Гортензио, женишок Бьянки – «сексапилл» **Виталий Коваленко**, рычит монолог о разбитой Катарини ман-

долине – как будто он Высоцкий в роли Гамлета. А некий котик с усами из метелки (хоть убейте – не вспомните такого лица в пьесе) подмывает, аккомпанируя дуэту Бьянки и Люченцио.

Фантазмагория достигает апогея, когда Катарина приезжает в дом Петруччо. Кажется, будто Петруччо сразу везде. Мелькая с быстротой молнии, он отправляет в чрево дымящейся безголовой лошади подгоревшее жаркое и шляпки Катаринины. В гигантской клетке ярко-красный Паж скачет по прутьям, раскачивается удавившийся Слай, а борродач в античной маске притаскивает гроб, в который упаковывают строптивую.

Филигранно решен первый дуэт Катаринины (**Александра Большакова**) и Петруччо (**Дмитрий Лысенков**) – как акробатический поединок с элементами танца, театра кукол, вольной борьбы и арм-рестлинга. Побеждает, конечно, муж, потому что юродствует куда более изобретательно. Превращая Катарину в безвольного участника «безумного чаепития», доводя до изнеможения



«Укрощение строптивой»



голодом и усталостью, Петруччо-режиссер ведет ее к катарсису. Покорность Катарины поставлена как озарение. Коршуновас не интересуют ни любовная, ни антифеминистская трактовки комедии Шекспира. В финале героиня просто меняет амплуа. Она уже не «актерка» в черной прозодежде, не девчонка-оторва, а маска царственной всепоглощающей женственности. Под белый шлейф ее королевского платья в финале рады забыть не только Петруччо, но и Слай.

Для актеров Александринки режиссура Коршуноваса оказа-

лась отличным тренингом по размятию их актерского организма, скачком из набивших оскмину амплуа. Но композиция целого слишком громоздка и рыхла. И даже очередной «кролик», которого извлекает из своей шляпы волшебника Коршуновас, а вернее – гипсовый муравьед, в компании которого появляется упоительно bestолковый персонаж **Игоря Волкова**, уже не вызывает былого восторга. Растерянный Слай в детском чепчике и нагруднике мается без дела, ему так и не удастся принять участие в сце-

нических метаморфозах, вплоть до того момента, когда он заново «появляется на свет» из-под подола Ее Величества Женщины. Театр нужен для того, чтобы преображать жизнь и человека, предложить ему новые роли и воплотиться в них – сообщает Оскарас Коршуновас. И эта совсем не новая мысль выходит из-под его «пера», рождается на свет пускай и слишком долго, но с ненавязчивой обаятельностью.

*Татьяна Джурова
Санкт-Петербург*

Фото Михаила Гутермана

САРАТОВ

Сотрудничество связывает **Саратовский театр юного зрителя Киселева** и **Культурный центр «Альянс Франсез-Саратов»**. На Камерной сцене ТЮЗа при содействии «Альянс Франсез» театр «Тюрак» играл спектакль

«Четверо из Тюракии», на Малой сцене прошел спектакль «Одинокый клоун» с участием французского клоуна Бонавантюра (Лион). На Малой же сцене был показан спектакль «Мадемуазель Артюр» по произведениям Гильбер и Оффенбаха.

В репертуаре ТЮЗа несколько спектаклей по пьесам французских авторов: «Маленький принц» Экзюпери, «Стулья / Лысая певичка» Ионеско, «Squat» Шевре.

А в конце сезона в киселевском ТЮЗе прошла **Неделя Фран-**

ции. Центральное ее событие – постановка французской командой романтической драмы **Ростана «Сирано де Бержерак»**.

Началась премьера... с пресс-конференции губернатора области в фойе театра. Дело в том, что новое здание театра местные власти строят уже 24 года, и конца сему долгострою пока не предвидится. Пресс-конференция вселила надежду, что когда-нибудь, возможно, скоро, культовый герой поэтической пьесы выйдет уже на новую Большую сцену.

Блистательному дуэлянту и поэту мушкетерской Франции разгуляться в старом ТЮЗе особенно негде. Наверное, поэтому почти все первое действие он носится по залу вместе со своими подвыпившими друзьями, задирая аристократов, высмеивая глупцов. Зритель прямо шею свернул, дабы увидеть происходящее в задних рядах (впервые пожалела, что сижу так близко от рампы). Но вот brave гасконцы один за другим поднимаются на сцену, занимают выдавшие виды боковые кресла – театр в театре, как и у Ростана. Маленький внутренний занавес поднимается, приоткрыв глубину и синеву хорошо прорисованных небес.

Правда, режиссер **Жан-Клод Фаль** и художник **Жерар Дидье** обошлись без романтического антуража XVII века – ни острых шляп тебе, ни широкополых шляп. Прямо не на чем отдохнуть взгляду. Удивительно, но человеку в плаще мушкетера мы простим и его слегка подгулявший вид, и петушиную задиристость, и излишне сме-



Режиссер **Ж.-К.Фаль**



Художник **Ж.Дидье**

Фото автора

лые жесты с дамами. Романтика эпохи! Вольности людей в серых «дзедуновках» – усредненный тип военной тужурки – напрягают куда сильнее. Как и их чересчур молодецкие вопли. Но такова воля постановщиков – значительно осовременить «костюмную» пьесу. Что ж, они французы, им виднее.

«Сирано де Бержерак» – одна из самых идущих пьес мировой и российской сцены. Театральная история ее полно-

кровна, как три века французской истории, миновавшие с той поры, когда реально живший долгоносый поэт буянил себе, страдая меж тем от неразделенной любви. И свои пылкие, неповторимо прекрасные письма прекрасной же Роксане самоотверженно писал за ее возлюбленного, красавчика Кристиана. В новых российских театральных версиях акцент ставился то на его отчаянное дуэлянство (Домогаров в Театре им. Моссовета), то на неординарный ум (Райкин в «Сатириконе») или некий мистицизм (Суханов в Театре им. Е.Вахтангова).

Французы в нашем ТЮЗе сделали акцент на мужскую дружбу. Как объяснил постановщик, война лепит из простой, грубой массы солдат, товарищей по оружию. Порой это отчаянное братство горлопанов-гасконцев даже напоминает неразлучную троицу Ремарка в недавней постановке Георга Жено. Неотесанность манер здесь только оболочка, за которой – искренняя привязанность друг к другу, серьезная забота. А **Никита Безруков** в роли кадета Ле Бре и вовсе добрый ангел забияки Сирано: всегда настороже, готовый «тучи руками развести». Добр и простодушен кондитер и книжник Рагно в удачном исполнении **Валерия Емельянова**. Запоминается малопривычный вначале граф де Гиш **Илья Володарского**, сумевший подняться от низкой страсти до глубокой любви к Роксане. Порадовала и большая, «взрослая» роль в этом спектакле **Руслана Дивлятина**. Романтическая «юношеская» внешность и замечательное испол-

нение «детских» ролей сделало Руслана незаменимым в спектаклях для младших школьников. Его Кристиан в «Бержераке» не просто «писанный красавчик». Наивный, открытый, обаятельный, он болезненно переживает вынужденный обман любимой, хочет очиститься перед ней хотя бы перед смертью. Удивительна здесь **Анастасия Бескровная**, актриса, существующая в какой-то особой воздушной среде. Роксана в ее исполнении не ослепительная красавица, сведшая с ума пол-Парижа, а хрупкое, почти неземное существо, настолько далекое от всего материального, что перед ней пасует и наглый де Гиш.

Появление «другой Роксаны» на поле битвы – легкой, стройной, в ловко сидящем мужском костюме, воспринимается как явление самой «мадам Франции» на баррикадах. Только не разгневанной Марсельезы кисти Делакруа, а изящной дамы, заботливой сестры умирающих солдат. Вся большая военная сцена, с лихими вояками, с дымами, с мешками, кидаемыми почти что в зал, сыграна всерьез. Война, она шутить не любит.

А что же наш Сирано? Решение утвердить на эту роль не писаного Аполлона с плохо замаскированной красотой, не джего Герака с метровым размахом плеч зритель переваривал недолго. Чрезвычайно острый на язык, экспрессивный герой **Артема Кузина** быстро заставил нас забыть прошлых сердцеедов с приклеенными носами. Появляясь в черном берете с пером, лихо заткнутом за ухо (метафора про-



Сирано де Бержерак - А.Кузин

Фото Алексея Леонтьева

зрачна – перо поэта), он фехтует ножом, тросточкой, шпагой, пером – всем, что имеет хоть сколько-нибудь удлинненную форму. В знаменитом поединке с вельможей де Вальером в пьесе поэт укладывает его на обе лопатки остроумным текстом, а потом уже шпагой. В спектакле Сирано орудует пером, как шпагой, и, конечно, одерживает верх.

Верный в дружбе, он по-своему привязывается к счастливому сопернику – Кристиан честный малый и не трус. Глубоко запрятывает свою любовь к кузине и так же глубоко страдает – лирические моменты всегда даются Артему Кузину. Значительна последняя сцена (хотя несколько затянута, как и самая первая). Умирающий задира, сраженный ударом бревна, заботливо скинутым сверху кем-то из недругов, приходит к любимой уже без толстого фальшивого носа. К чему сце-

нические условности, разве не ясно, что, оставив всех «с носом», он и сам надут злою судьбой? Бержерак острит через силу, читая прощальное письмо, написанное им за Кристиана 15 лет назад: «Любимая, простите, // За жизнь и за любовь, за прерванный покой...». Роксана в благородном, густого цвета бархате сидит, бросив на колени забытое шитье, широко раскрыв темные, как ночь, глаза. «Вы так читаете!» – повторяет она с нарастающим волнением. Поздно: «В субботу... убит поэт де Бержерак», – сообщает актер, уходя на свет дальней двери. Очень узнаваемо. Сколько счастливых пар недосчитался подлунный мир от того, что кое-кто, не веря в себя, в свои силы, умирая от гордой застенчивости, так и не разомкнул уста для признания. Все поздно.

Созвучию нашему времени постановку французского делаю не сегодняшние костюмы героев, не их манеры морячков – заведомо прибрежных кабачков. Сам дух пьесы, которую они сумели прочесть без настойчивого пафоса старомодных рифм и размеров. Везде – адекватное исполнение стихов, начинают доходить их вторые и третьи смыслы. Этот спектакль не потрясает до основания, не совершает больших открытий, как случается порой на театре, не захватывает поворотами интриги. Но у него есть свое послевкусие. «Любовь и дружество», как говаривал другой большой поэт, ценности хоть и «тривиальные», но нержавеющие. И так всем необходимые.

*Ирина Крайнова
Саратов*

ТАМБОВ

Казалось бы, что можно извлечь из восьми страничек пьесы?

Но недаром все безоговорочно называют режиссера **Станислава Железкина** волшебником. На сцене **Тамбовского театра кукол** на основе пьесы **М.Супонина «Бука»** Станислав Федорович развернул роскошное красочное действо, которое назвал «спектакль-игра для детей от четырех лет, мам и пап, бабушек и дедушек». «Бука» – это третья постановка С.Железкина в Тамбове. Впервые режиссера Мытищинского театра кукол «Огниво», лауреата Государственной премии России и так далее (наград и званий у Станислава Федоровича на половину статьи), пригласили в наш театр кукол поставить спектакль по произведению сказителя Б.Шергина «Старая сказка». Затем на тамбовской сцене появилась его «Маленькая фея». И вот третий спектакль.

Если первые две работы были в основном привязаны к стационарной сцене и ставились для более старших детей, то новый спектакль генеральный директор Тамбовского театра кукол Г.Колесников попросил режиссера поставить для самых маленьких зрителей. И к тому же сделать постановку удобной для выезда в детские учреждения городов и районов области. С чем С.Железкин блистательно и справился. Сорок минут спектакля даже для взрослого зрителя (проверено на себе) пролетают как одна секунда. Веселое, мобильное, чрезвычайно красочное действо (художник-постановщик



О.Сидоренко) вовлекает сидящих в зале детей, которые оказывают активную помощь главным героям спектакля Дядюшке Поиграю (**С.Кочергин**) и Белке (**Е.Бурцева**). Малыши не только общаются с ними, сидя в зале. Некоторых ребяткишек персонажи «вытаскивают» на сцену, где те изображают пчелок, ромашки и колокольчики.

Надо сказать, артисты настолько заражают своей энергией детей, что те с величайшим удовольствием откликаются на все, что им предлагают сделать. Ведь и ребяткишкам хочется расшевелить и перевоспитать Буку, сварливую и не желающую играть и дружить зайчика (**К.Пыльнева**). Бука – это дебют молодой актрисы Ксении Пыльневой в главной роли на сцене театра кукол. И она справилась с ролью очень достойно. Ее Бука не просто сварливое и вечно недовольное существо, персонаж показан в развитии, в нем постепенно просыпается интерес к игре и желание иметь верных друзей. Бел-

ка Евгении Бурцовой и Дядюшка Сергея Кочергина также не плохо-положительные герои. Они могут и покапризничать, и рассердиться. Но все равно главное в них (что доносят до маленького зрителя актеры) – это доброта и желание прийти на помощь. Артисты следуют замыслу режиссера, который не устает повторять: «Театр не должен поучать. Он обязан вести с детьми откровенный разговор. Диалог артиста с ребенком должен идти на равных. И те поступки героев, те проблемы, которые затрагивает спектакль, актер анализирует вместе со зрителем, а уж сам ребенок должен выбирать, какой поступок ему по душе, а какой он никогда не совершит».

То, что дети со спектакля Железкина выносят только самые положительные впечатления, видно по реакции зала. Заразительный хохот ребяткишек и их активность на протяжении всех сорока минут не дают в этом усомниться. Режиссер Станислав Железкин от природы наделен

удивительным чувством темпа и умением сплотить актеров. Спектакль сжат плотно, заполнен действиями, музыкой (музыкальное оформление **Г.Герасименко**) и танцами (балетмейстер **Н.Беляева**). К тому же режиссер взял за основу близкий современным юным зрителям рэп. И если взрослые уж не такие большие поклонники этого направления, то реакция малышей оказалась чрезвычайно радостной.

Слаженный актерский ансамбль убедителен и в играх с детьми, и в зажигательных танцах. После спектакля даже взрослые зрители, приведшие детей на «Буку», признавались, что и они то и дело порывались поучаствовать в игровых действиях. Что ж, диалог у режиссера и актеров с публикой сложился. Не сюсюкая, не заигрывая, театр кукол сумел рассказать поучительную историю, подарил своим зрителям яркий и увлекательный праздник-игру.

*Маргарита Матюшина
Тамбов*

ЯРОСЛАВЛЬ

Пьесу **Леонида Андреева «Екатерина Ивановна»** поставил в **Российском государственном академическом театре драмы им. Ф.Г.Волкова Евгения Марчелли**.

«Прекрасная Дама» обернулась блудницей. Сюжет, ставший в некотором роде фатальным для русской литературы. Таков сюжет и «Екатерины Ивановны» Леонида Андреева.

Через всю сцену гонится за молодой женщиной человек с искаженным лицом, полный исту-

пленной ярости – с револьвером в руке. Звучат выстрелы. Пули летят мимо. Кажется, что вся воля и энергия жизни Георгия Стибелева (**Евгений Мундум**) уложились в несколько выстрелов. Подозрения в неверности привели к взрыву ревности. Стрелял скверно. Хотел убить и не убил. Он мучается от своей бездарности и пустоты. Парадокс в том, что Екатерина Ивановна не изменяла мужу.

В переводе с греческого Катерина значит – «чистая», «безгрешная». Катерина – для русской ли-

тературы имя столь же знаковое, сколь Татьяна или Машенька. Однако судьба «чистой» Катерины в русской литературе – статья роковой, inferнальной женщиной, несущей в себе грех и падение. И пани Катерина из повести Гоголя «Страшная месть», и трагедийная героиня «Грозы» Островского, и Катерина Измайлова из повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», и Катюша Маслова из романа Толстого. А впереди грядет Катюка из «Двенадцати» Блока («Что, Катюка? Рада? Ни гу-гу?

Лежи, ты, падаль, на снегу!»). В двух романах («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») Достоевский называет героиню с печатью «роковой женщины» – Екатерина Ивановна. Отвечает ли героиня Екатерина Ивановна у Л.Андреева миссии русской «чистоты», незапятнанности?

...Весной 1991 года Владимир Воронцов поставил на Волковской сцене спектакль по пьесе Л.Андреева «Профессор Сторицын», где в центре был образ разрушающихся Дома, страны, нравственных ценностей. Это было трагическое расставание с идеалом, несбывшимися надеждами, оплакивание погибшей веры в прекрасную утопию, Воронцов ставил спектакль-реквием по разрушенной гармонии и цельности мира, уходящей культуре. Юный Евгений Мундум играл в этом спектакле сына профессора Сторицына, Сережу. Прыщавый отпрыск запомнился длинными нескладными руками, вылезшими из рукавов гимназического мундирчика, сознанием непомерных амбиций и одновременно собственной ущербности, озлобленностью маленького, затравленного, кусающегося зверька. Сын презирал отца и стоящее за ним духовное и культурное наследие. Испытывая боль за пропавшее будущее, отец (Феликс Раздьяконов) предвидел трагическую судьбу России. Провидческий был спектакль. С тех пор прошло 20 лет. Снова на афише Леонид Андреев. Теперь Евгений Мундум выходит на сцену в центральной роли Георгия Стибелева. Бывший гимназист ныне стал отцом семейства и депутатом Государственной Думы. Но созна-

ние собственной ущербности в нем осталось.

Стибелеву-Мундуму надо стрелять в Екатерину Ивановну. Его пустота и его ущербность (надо полагать и сексуальная) отражены в изломанных жестах «истерической» эпохи, требуют острых фантазий и ощущений, некоего смертельного «экстрима». После истеричных выстрелов депрессивный мандраж выходит из Стибелева-Мундума так, как сдувается воздух из надутого шара. У Мундума тщательно проработан каждый лицевой мускул. Раздутые ноздри, судорожное глотание воздуха, бордовое от натуги лицо, одышка, нехватка кислорода. Георгий Стибелев – уж явно не Соленый. Тот грозит всадить пулю в медные лбы своих соперников. Соленый, пожалуй, единственный, у кого есть воля ненавидеть и убивать тех, кто стоит у него на пути. Стибелев-Мундум отмечен абсолю-

тым бессилием воли. Предполагаемого соперника Стибелев не знает. А узнав соперника в своем помощнике Ментикове, не предпримет ровным счетом ничего. Имя Горя (от Егор, Георгий) звучит как Горе. Он не похож ни на чиновника, ни на депутата Государственной Думы, ни на отца



Георгий Стибелев - Е.Мундум, Алексей Стибелев - В.Даушев



Ментиков - Н.Шрайбер, Екатерина Ивановна - А.Светлова

семейства. Человек без свойств, не способный ни к семейной жизни, ни к государственной службе. И хотя ни в пьесе, ни в спектакле его деловые качества вовсе не обозначены, понятно, что мандат депутата он носит по недоразумению. Но от таких, как он, зависит судьба России.

Пули не задели Екатерину Ивановну, но глубокие раны нанесены прямо в сердце. Как пережить ужасное оскорбление? Как перенести страдание? За какую соломинку уцепиться?.. Евгений Марчелли погружает героиню своего спектакля (Екатерину Ивановну играет **Анастасия Светлова**) в форму тяжелой депрессии, шокового состояния, доведенного до степени *anaesthesia psychica dolorosa* – эмоциональной анестезии, скорбного бесчувствия.

В спектакле Евгения Марчелли Екатерина Ивановна становится блудницей – из мести, из ненависти. Ее бесконечный блуд и есть ее месть. Мечь Екатерины Ивановны показывает свои когти, но парадокс в том, что это месть наоборот. Кому мстит наша героиня? Если чеховские сестры вместе с Тузенбахом могли бы вслед за поэтом воскликнуть: «Есть блуд труда, и он у нас в крови!» – то у Екатерины Ивановны в крови – после выстрелов – блуд мести и месть блуда. Стремление к «безудержу» пола, дабы исцелить душевные раны.

И потому Красота в спектакле обретает иные смыслы. Красота явлена как предательство нравственности и чистоты, как ненависть, как месть, как исчадие ада.

«Иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, – гово-



Екатерина Ивановна - А.Светлова, Коромыслов - А.Кузьмин

рит Митя Карамазов у Достоевского, – а кончает идеалом социальным... Красота – это страшная и ужасная вещь... тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут..! Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей».

Но во имя Кого или чего действует Екатерина Ивановна? Не во имя Божье, не во имя запугавшего и пресыщенного Стибелева и не ради спасения своей души. Не борется в этой душе дьявол с Богом. В итоге неутомляемая месть оборачивается самоказнью.

Екатерина Ивановна у Андреева вышла из Достоевского, уайльдовской «Саломеи», из Блока. И поведение, и жесты, и красо-

та Екатерины Ивановны – Анастасии Светловой в спектакле намеренно не бытовые. Недобрая, жгучая, инфернальная красота. Именно ужасная, как могут быть ужасны Эринии – богини мщения. Светловой удастся дать динамику разъедающего, разрастающегося в Екатерине Ивановне, неутоляемого чувства мести, разрушительного прежде всего для самой героини.

Екатерина Ивановна уединится в загородном имении своей матери вместе с брутальным Ментиковым (**Николай Шрайбер**). Ментиков младенчески отхлебывает молоко и смотрит прямо на зрителей пустыми рыбьими глазами. Мотив бесчувствия заявлен здесь четко и определенно. Екатери-

на Ивановна приняла за богатый ничтожество. И отрунула его... На сцену как очистительная стихия – стремительно и энергично – ворвется друг Стибелева, художник Коромыслов (**Алексей Кузьмин**). Кузьмин убедителен в миссии «принуждения к миру» мужа и жены. Екатерина Ивановна исповедуется перед мужем, кажется, на миг в ней проснется живая душа, но только на миг. Собираясь сыграть фортепьянный этюд, Екатерина Ивановна исчезнет в туманной дымке. Тишину взорвут оргиастические вопли блудницы, переходящие в пронзительные, человеческие крики. В звуковой организации спектакля «жар соблазна» передан через всхлипывания, хрипы, вздохи, рвотные позывы. Так героиня пытается «изблевать» из себя нечистоты греха. Она появится в чистой белой простыне, но Стибелеву нужно жертвоприношение, и он устроит ритуальное действие. Он жаждет казни преступницы, разоблачения в прямом и в переносном смысле. Стибелев грубо сдернет простыню, оставив свою Катю нагой, выставит на публичное обозрение. Залу передается конвульсивная дрожь ее тела, оцепенение и немота. И одновременно ее внутренняя крепость. Екатерина Ивановна не раздавлена. Фокус в том, что вошедшие в гостиную друзья Стибелева не замечают ее наготы. Они разговаривают вполне обыденно, на лицах – полное бесчувствие. С этого момента бесчувствие станет лейтмотивом спектакля Марчелли и основной моделью поведения героев. Мелькают черные крылья – птицы печали или пепла... Черный снег, черные листья на фоне бе-

лого квадрата былой чистоты. Все сгорело дотла. Черная весна Екатерины Ивановны. «Где, как обугленные груши, с деревьев тысячи грачей сорвутся в лужи и обрушат сухую грусть на дно очей», – написал Пастернак в год появления пьесы Андреева. Теперь мужчины смотрят на нечистую Екатерину Ивановну с отвращением, как на дешевку, избегая даже общения. Упования Екатерины Ивановны связаны теперь с Коромысловым, ведь он недавно почти спас ее. Публику интригует, когда юная сестра Екатерины Ивановны Лиза (**Ирина Веселова**) позирует Коромыслову. Когда этот странный художник готовит порно-портфолио, работая не с красками, кистями, холстом и мольбертом, а гравировал некие «снимочки»-порнушечки (и совсем неважно, что таким «граверам» не позируют никакие натурщицы!). Марчелли продолжает здесь любимую им стриндберговскую тему нравственной инквизиции, стального стола, стальных игл, щипцов, хирургических ножниц, пинцетов и прочих экзекюторских инструментов. И сам Коромыслов – Алексей Кузьмин – холодный и рациональный – похож на отполированный инструмент для выдергивания зубов. Сцена эта затянута. И горничная (замечательно сыгранная **Юлией Знакомцевой**) как Командорша-Возмездие – застилает постель для любовников. Юная Лиза (вопреки Андрееву) откровенно предлагает себя Коромыслову. Коромыслов, надо предполагать, гонит Лизу, которая легко покидает его и уходит с Ментиковым. Постель застлана не для Лизы, понимает зрительный зал.

Встреча с Екатериной Ивановной проходит при таком же его бесчувствии, нисколько уже не скорбном. Идет диалог, в Екатерине Ивановне полыхает «жар соблазна». Героиня Светловой молчит, потом обожжет, брызнет взглядом (почти поесенински: «Что ты смотришь синими брызгами – али в морду хошь?»). Коромыслов-Кузьмин совершенно индифферентен, ни чувства, ни страдания ему не свойственны в принципе. Но ведь у Андреева Коромыслов – художник, весьма падкий на женщин. В народном говоре коромысло – стрекоза. И Коромыслов – стрекозел, или, по Андрееву (уходящему в глубины мифа), козлоногий сатир. Алексей Кузьмин воплотил резкость и скупость эмоций. Ему явно недостает игровых моментов, и в своем подходе к герою, как и в своем подходе к героине, есть несколько однолинейное. Еще бы и «козлоногий» резвости. Ведь Коромыслов пытается заглушить в себе соблазн, жаждет избавиться от проклятья и ада, от мученья и наваждения. «Противочувствования» могли бы составить главный интерес эпизода. Самое трудное для актера – сквозь бронированный панцирь героя дать почувствовать его необоримую страсть. Коромыслов и ждет встречи с Екатериной Ивановной, и страсти самого себя. Набрасывается на Екатерину Ивановну как насильник, мучитель, садист, зверь. Отбрасывает ее с такой силой, что героиня летит в дальний угол сцены, обрушивается на себя железную стремянку и расплывается, почти бездыханная, на полу. Но она стремительно воскресает, как Феникс из пепла.



Екатерина Ивановна - А.Светлова, Ментиков - Н.Шрайбер

Екатерина Ивановна рационально деловита, даже в требованиях поцелуев. Слишком деловита в своей жажде мести и почти роботоподобна, похожа на неживой цветок.. И кажется, зачем ей этот поцелуй, точно он должен войти в ее любовную гимнастику или статистику не покоренных, а взятых ею мужчин. Но вот беда, взять их ей на наших глазах не удается. Это они грубо берут ее и топчут. Бросают, швыряют, терзают, распинают, убивают женское тело. Пламенно-красный цвет зальет всю сцену, и Екатерина Ивановна в огненно-красном платье сольется с фоном пространства.

Жизнь Екатерины Ивановны в спектакле предстает как цепь крушений с финальной катастрофой, как мистерия «притягания смерти телом», изживающим себя. Между тем, образы смерти и боли, катастрофы имеют не узко-семейный смысл, как прочтывают спектакль многие критики. Через Екатерину Ивановну и ее окружение в спектакле отражены процессы распада чело- века и, главным образом, нашей

России, где все это свершается. В финале спектакля друзья Коромыслова – художники, представители богемы – пишат Екатерину Ивановну в стиле «ню», воссоздают обнаженную натуру неким артельным способом (этого нет у Андреева). Они устраивают ритуальное действо – создают полотно. Перед нами не священнодействие, а блуд имитации деятельности, имитации искусства, его поддельности. Обнаженная, публично выставленная напоказ – в совершенной красоте, идеальности форм – Екатерина Ивановна стоит в нише, на постаменте, в позе нагой Венеры. На лицах артельщиков – ни упоенного восторга, ни восхищения, лишь тупое холодное равнодушие и крайняя скука. Неважно, кто перед ними – святая или блудница, им все равно, перед ними материал, цемент, стекло или бетон. Они привычно напыляют на стекло порошки, дуют, почти пускают мыльные пузыри, создают из клея, воды некий авангард. Марчелли явно обращается не к Серебряному веку, а к нынешним дням, когда творец

отчуждается от материала, когда художник не ассоциируется с красками, а предлагает платье «голой королевы», сработанное из инсталляций. И это тоже закон нашего времени, закон эстетического бесчувствия.

Там, в нише, – перед ними мертвая красота. La mort/ Nature-mort... И художники в забрызганных красными пятнами фартуках. Мясники, труповскрыватьели, убийцы, инквизиторы. Пытаясь реанимировать еще живой, чуть живой труп, они вслед за телом убивают душу. Задумано остро. Но в спектакле господа художники, сытые и равнодушные, утратившие интерес к телу, полу, женщине, в своем действе быстро наскучивают. С первого взгляда видно, что перед нами мошенники и проходимцы от искусства. У Андреева те, кто попадает в поле притяжения Екатерины Ивановны, – мотыльки, что тянутся к пламени Эроса, но не сгорают, охраняя себя от пожара губительной страсти.

И Екатерина Ивановна – не сгоревшая, она – Саломея, а художники не желают в этом признаться. Она в данном случае – содомская Мадонна, подобно тому, как герой Евгения Мундума, Стибелев, наблюдающий создание шедевра – жертвенный, страдающий, самораспинающийся квази-христосик, служка содомских клерков. Демонизм – это сверхнапряженное отношение полюсов. На одном полюсе – Екатерина Ивановна, и за ней только одно – красота ее обнаженного тела. «Тут, – по словам Достоевского, – берега сходятся, тут все противоречия вместе живут!». «Драма с разрывом» – обозначает жанр спектакля Марчелли, ибо сошлись крайности... Но

если бы в сердцах героев спектакля сходились полярности и противоречия, если бы сходились берега!

Екатерина Ивановна, почти следуя повелению ницшеанского Заратустры «танцевать поверх самой себя», воплощает свою жизнь образно – через оргийный танец, вакхическую оргийную пляску. Необычные извивы и конвульсии, почти выход из собственного тела, экстаз, доказательство демонической силы. Страдание в актерской игре Анастасии Светловой задано в искаженных чертах лица, в расширенных зрачках, в резких жестах, даже в статурности. Хореограф **Игорь Григурко** задает ритмы разрыва в мелкой пластике танца, мелких быстрых шажках и внезапных паузах-синкопах. Конечно, это не танец Саломеи – «Танец семи покрывал». Это танец распада, отчаяния, гибели, жажды смерти. В танце – вся жизнь и судьба Екатерины Ивановны. У нее темные роскошные волосы блоковской героини, она словно выходит из мира стихотворений поэта, посвященных его музе... («Устами томными замучай, / Косою черной задуши».) Волосы, за которые она, как Мюнхгаузен, утопически хотела бы вырвать сама себя из болотной трясины жизни. Или, напротив, нырнуть в волосяную удавку, в смерть... Утопить себя в чаше – аквариуме. Она погружает голову в воду и замирает. Время тянется долго. Мы видим ее лицо сквозь стекло. И Стибелев не выдерживает. Он стучится к ней – в стекло – как в дверь! Резкий взмах роскошной гривы волос, выброс воды, огромный фонтан брызг, окутывающий Стибелева

с ног до головы... Как ушат с ледяной водой.

Екатерину Ивановну богема разыгрывает почти так же, как Ларису Огудалову в орлянку разыграют Кнуров и Вожеватов. Здесь тоже найдется скромный толстосум, который купит право ночи с Екатериной Ивановной на глазах у всех. Финал спектакля – Ее уход в Смерть, в Небытие, еще более Бездну, через пропасть, еще более гибельную, чем все прежде.

Стибелев провожает жену в скорбном бесчувствии. Евгений Мундум заимствует изломанно-капризные позы и жесты у истерических женщин, то, что Стибелев устраивает в финале, это удивительно сыгранный актером публичный сеанс инсценированной страсти. Впрочем, и Ментиков-Шрайбер разыграет параллельный сеанс. Он заткнет себе рот какой-то затычкой, мыча и рыча, якобы избытая страдания.

Стибелев станет раскрывать лицо жены так, как гримируют кроваво-красный рот. Для Стибелева-Мундума это действие, трагически-насыщенное, равное его самоубийству. Ритуал жертвоприношения. Он моет ноги Екатерины Ивановны. Дрожащими руками надевает на ее ножки чулки. Действо Иудушки Головлева. Благообразность, внешнее благородство, декларация идеалов и профанация их. Сдающий одну позицию за другой, ломающий себя непрерывно, предающий любимую женщину, он навсегда прощается с Екатериной Ивановной, по сути, хоронит ее. И сегодняшний зрительный зал это прочитывает. Где-то за пре-

делами сцены все это кончится самоубийством – не его, так ее, а может быть, все пойдет так, как и шло. Только Красоты уже не будет. Никто Ее не спас, и Она никого не спасла.

Линию Разрыва следовало бы проработать в спектакле последовательнее и глубже, как это сделал Марчелли с образом тотального бесчувствия. Разрыва кого и с чем? Екатерины Ивановны со средой? И только? В пьесе меж тем, как это было в искусстве Серебряного века, скрыты глубинные обобщения. Повторим, разрыв у Леонида Андреева – не узколичный или внутрисемейный конфликт, он касается всей России и ее судьбы. Драма с разрывом – это вся история России. Эти трещины-разрывы – драмы не только личные, это драмы русской истории, приводящие к распаду страны и к распаду человека. И Екатерина Ивановна, как это прочитывается в спектакле, – наша Россия. С погранными идеалами и поруганном счастьем. «Есть в напевах твоих сокровенных/ Роковая о гибели весть./ Есть поправне заветов священных,/ Поругание счастья есть» (Блок). Наша история движется тем, что пытается преодолеть эти страшные разрывы не менее страшными общественными потрясениями. Спектакль, поставленный Марчелли, предупреждает о возможной трагедии.

Не случайно в нем рефреном идут большие вопросы, касающиеся каждого: у вас есть нервы? есть ли у вас боль? болит ли у вас Красота?

*Мargarита Ваняшова
Ярославль*

Фото Виталия Вахрушева

ЧТО НИ ФЕСТИВАЛЬ, ТО КОМЕДИЯ

Обожаю фестивальные буклеты. Читать их – веселое занятие. Открывает такие издания, как правило, фотогалерея всякого начальства – местного и столичного – с вполне ритуальными текстами. Они должны, надо полагать, придать вес всему торжеству. Хотя, строго говоря, ничто, кроме спектаклей, веса фестивалю в глазах зрителей придать не может.

Колонки под фотографиями написаны канцелярским волапуком и явно не рассчитаны на то, чтобы их читали. Это у меня болезненное любопытство к печатному слову, даже если оно коряво. Например: *«Уверен, что нынешний, четвертый фестиваль оправдывает надежды любителей театра, предвкушающих знакомство с новыми именами и режиссерскими работами»*. Здесь же – про юмор Чехова (тонкий, разумеется), который *«и сегодня продолжает покорять мировое сценическое пространство»*. Еще мне понравилось про то, что *«фестиваль... служит благородным целям взаимного обогащения культурных связей в театральной сфере»*.

Сами театры, представляя себя, не скупились на эпитеты. Рассказывали про *«буйство красок, песен и танцев»*, обещали *«гамму эмоциональных чувств, которая будет обеспечена любому зрителю»*, сулили возможность *«с головой окунуться в творчество великого драматурга»* и, наконец, решительно заявляли, что их *«спектакль совершенно уни-*

кален». Принимающая сторона завершила: *«Мы... исповедуем принцип торжества праздника. Каждый спектакль для нас... – это важный фактор зрительского интереса»*.

Ну, да ладно – это ведь не режиссеры с артистами сочиняли, а наверняка мои коллеги. Таков сегодня уровень профессии. А что же сами спектакли, составившие афишу **IV Всероссийского фестиваля «Русская комедия» в Ростове?** Среди их постановщиков есть именитые люди: Анатолий Иванов (к великой печали, не так давно ушедший из жизни), Валерий Кове, Сергей Яшин, Рифкат Исрафилов, режиссер молодого поколения Андрей Прикотенко, восхитивший ростовчан «Эдипом-царем», привезенным на один из наших последних минифестов. Нынче восторги по поводу фестивальных спектаклей были вполне умеренными. Из одноактовых «Предложение» и «Юби-

лей», сцены-монолог «О вреде табака» режиссер **Андрей Прикотенко** сочинил и поставил в **Санкт-Петербургском академическом театре им. Ленсовета** пьесу **«Чеховъ. Водевиль»**, дав зрителям возможность проследить дальнейшую судьбу Ивана Васильевича Ломова, который, с риском растерять остатки и без того слабого здоровья (как ему кажется), получил-таки строптивую Наталью Степановну в жены. На свою голову.

Еще по сюжету сватовства было очевидно, что в одну телегу впрячь не можно мнительного типа в вязаной малышовой шапчонке и мужиковатую громогласную помещицу. В эпилоге «Предложения» наши подзрения подтвердились. Замороженные супруги едва успевают подходить к одной, второй, пятой... кроваткам, откуда доносится детский плач. А Ломов едва успевает увертываться от тыч-



«Чеховъ. Водевиль». Чубукон - Е.Филатов, Наталья Степановна - У.Фомичева, Ломов - А.Новиков. Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург

ков уж вовсе озверевшей жены. Режиссер помещает Ивана Васильевича в банковскую сутолоку «Юбилея» (вместо Хирина) и делает лектором, бесплодно жаждущим бежать от дрянной, пошлой, дешевенькой жизни (вместо Нюхина). Это он, Ломов, служит бухгалтером в заведении частном, коммерческом. Это у него «воспаление всего тела» и естественно развившаяся мизантропия. Стоит ли удивляться, что это он, многодетный отец и вконец затурканный муж, гоняется с ножом за женой и свояченицей? И что может сказать в итоге такое невезучее существо, подводя безрадостную черту под своей жизнью в монологе «О вреде табака»?

Остроумная придумка режиссера не противоречит ни житейской, ни художественной логике, не перекашивает смысла чеховских сочинений. Но персонажи (за исключением, пожалуй, старшего Чубукова) явно страдают нервным расстройством в тяжелой форме. Они вроде даже и не нашей породы, потому смотришь на них сторонним взглядом и не сочувствуешь ни в малой степени. А ведь когда читаешь, право, жалко и 35-летнего человека, парализованного робостью, и девушку, которой давно ничего не светит, и вдруг... И затерханного бухгалтера, у которого в глазах междометия мелькают из-за невозможности спокойно работать. Из этих маргиналов вынута человеческое, теплое; эксцентрика решительно подмяла их под себя.

В репертуаре Ростовского академического театра драмы им. М.Горького тоже есть спектакль по пьесам Чехова, и «Предложение» с «Юбилеем» сыграны так, что и смеешься над незадачливыми людьми, и досадуешь на них, и понимаешь, что они чувствуют, когда судьба (или просто обстоятельства) бьют по темечку.

И «Очень простая история» Мари Ладно на сцене Ростовского академического молодежного театра, представьте, тоже интереснее, объемнее фестивальной. У нас была поставлена притча с очевидными библейскими параллелями. Сарай, где стояли домашние животные, был не бытовой постройкой, а хлевом, яслями. Местом непростым, со значением. В подобном месте некогда произошло главное со-

бытие в истории человечества – рождение Христа. В сарае зачат ребенок молодых героев «Очень простой истории», и таинство возникновения новой жизни ставится в один ряд с приходом в мир Иисуса.

Спектакль же **Оренбургского областного драмтеатра им. М.Горького** в режиссуре **Рифката Исафилова** – это бытовая комедия. Она разыгрывается на сцене, забитой предметами: тут и муляжи лошади, коровы, свиньи; тут подвешенная гармонь и разная деревенская утварь. Тут Сосед-алкаш так натурален в своем пороке и состоит из него целиком и полностью, что теряешься в догадках: отчего же именно он сподобился быть избранным? Отчего ему одному дарована способность видеть новоиспеченного ангела

Дуню и слышать разговоры животных?

В театральную практику стойко укрепилась манера десятилетиями катать спектакль с фестиваля на фестиваль. С одной стороны, что здесь плохого? Нынче, когда почти повсеместно гастрольные выродились до одногодневного антрепризного набега, довелось бы ростовчанам увидеть в эти дни московский и питерские спектакли? Что же касается **пермского театра «У моста»** и **омской «Галерки»**, скорее всего, об их существовании немногие и подозревали. С другой же стороны, спектакли неизбежно ветшают, переживают смену исполнителей, некогда свежая режиссер-



«Панночка». Хома - В.Скиданов, Хвеська - В.Проскурина. Театр «У моста», Пермь

ская идея оказывается растиражированной, ввиду чего разные театры обретают общее выражение лица.

Пермская «Панночка» в режиссуре и сценографии **Сергея Федотова** идет 20 лет, и мы готовы поверить на слово в то, что она была знаменита, но сегодня это типичный ужастик с панночкой-ведьмой, вряд ли способной вызвать в Хоме «бесовски сладкое чувство» и «томительно-страшное наслаждение». Тут не случилось внутренней связи персонажей, и хотя артист **Василий Скиданов** передает ощущение пошатнувшегося мира в душе философа, ему невозможно извлечь из нее «жалость и какое-то странное волнение и робость», когда является его взору (так по повести) невероятная красавица.

Конечно, Гоголь в переложении **Нины Садура** не всегда похож на себя самого. Она чрезмерно увлекается посиделками козаков, которые, несмотря на колоритность, за добрых полчаса первой сцены успевают изрядно надоесть. А что произошло с Хомой – это бы понять? Страхом ли он парализован, или мучает его грех погубленной кра-

соты? «Страшной, сверкающей красоты?»

Знаменитый «Махаз» по **Фазилю Искандеру Абхазского драмтеатра им. С.Чанбы** не моложе «Панночки». Спектакль несколько подустал, хотя режиссером **В.Кове** скроен прочно. Сохранены неувядающий авторский текст и авторская интонация. Прозрачное, строгое решение и лаконичная сценография открывают максимальное пространство для артистов. И не столь важен в этой истории отдельный человек, как сообщество, семья, подчиненные коллективному сознанию, которое, впрочем, подвергается нешуточному испытанию.

Подобного рода спектакль непременно должен быть ансамблевым, таков он и есть.

Поскольку фестивальные спектакли шли на двух, а то и трех площадках, не вышло одновременно побывать в нескольких местах, но то, что удалось увидеть, не всегда казалось именно тем, что стоило бы везти через всю страну.

Открывали фестиваль спектаклем-ух! – «музыкальной феерией с антрактом» **«Ночь перед Рождеством»** по Гоголю **Мо-**

сковского драмтеатра имени его же – Николая Васильевича.

В печатной продукции к фестивалю нас застращали титулами: создатели спектакля (и не только этого) все поголовно чего-нибудь лауреаты. О постановщике **Сергее Яшине**, главном режиссере, уже и не говорю: человек он в театральном мире известный. Отчего же фальшивое веселье артистов его театра выдается за «буйство красок, песен и танцев»?

Автор декораций и костюмов **Елена Качелаева** – дважды лауреат. Костюмы и вправду хороши, особенно наряд государыни с рисованными дворцом и всадником, да и вся сцена во дворце. Но вот домики на авансцене уже набили оскомину. Стала вспоминать, сколько раз видела, начиная, кажется, с «Нашего городка» в Российском молодежном и кончая питерским «Царем Петром»...

Тексты песен сочинила тоже лауреат **Елена Исаева**. Многжды звучит со сцены куплет про сало и горилку (товарный знак спектакля, что ли?). А это патристическое песнопение:

*Мы на все готовы, братцы,
Лишь бы родину сберечь.*



«Махаз». Абхазский драмтеатр им. С.Чанбы, Сухум



«Ночь перед Рождеством». Театр им. Н.Гоголя, Москва



«Зойкина квартира». Зоя - Н.Леонова, Аметистов - С.Карпов. Воронежский академический театр драмы им. А.Кольцова

И совсем возвышенные строки, удачно попадающие в злобу дня: *Нам другой не нужно доли, Нам с Россией вместе быть.*

(А награды фестиваля «Русская комедия» театру вручили, между прочим, сразу после спектакля, то есть заранее заготовленные? За режиссуру, сценографию и лучшую роль. Остальные участники фестиваля получали лауреатские отличия в банкетном зале. Местная пишущая братия, для которой итоговая конференция или хотя бы открытые обсуждения спектаклей всегда были профессиональной школой, на этот раз лишилась возможности услышать анализ фестивальных работ из уст мэтров.)

Воронежский академический театр драмы им. А.Кольцова жанрового определения «Зойкиной квартире» М.Булгакова не дает: «пьеса». Прежде играли ее как авантурную комедию, как трагическую буффонаду. Эта, воронежская, скорее детективно-экзотическая история с привкусом эстрады. Или, если угодно, шоу, уместного для рискованного предприятия Зои Денисовны. При несомненной профессиональной

оснащенности артистов, мне кажется, спектаклю не хватает дерзости, которую провоцирует булгаковская драматургия.

Менее известная молодая труппа **Омского драмтеатра «Галерка»** расположила к себе зрительный зал живыми эмоциями, озорством, куражом (речь идет о спектакле «**Что ни дело, то комедия**» А.Островского в постановке **Владимира Витько**). Хотя склонность к клубочной игре, случается, теснит содержательную сторону комедии.

Пример внятного режиссерского посыла, поддержанного ко-



«Что ни дело, то комедия». Омский драмтеатр «Галерка»

медийной формой, являл собой спектакль «**Роддом**» по пьесе **А.Слаповского** (постановка **Евгения Дробышева**, театр «**Самарская площадь**»). В центре спектакля – два артиста: **Юлия Бакоян** и **Михаил Акаемов**, играющие без нажима, с чувством меры, абсолютно естественные в невероятной ситуации общения женщины на сносях со своим нерожденным сыном, предстающим в облике непрезентабельного мужичонки. Может, еще на уровне эмбриона ощущение родства с беспутным папашей сыграло не последнюю роль в его окончательном выборе.

А был ли на фестивале артист, доставивший самое сильное театральное впечатление? Был. Я его вижу на сцене лет 40 – и в ролях высокого достоинства, и в просто достойных. Но эта была особой – Фирс в «**Вишневом саде**» **А.П.Чехова** (**Ростовский академический театр драмы им. М.Горького**). Немало мастеров играли Фирса и в среднем, и в почтенном возрасте. И ведь всегда у любого человека в зале сбивалось дыхание, когда старик произно-



Фото Веры Волошиновой

Наверное, не успев заглянуть в афишу «Русской комедии», одно из значительных лиц, приветствующих фестиваль, порадовалось: *«Примечательно, что в афише фестиваля рядом с классиками стоят и современные авторы»*. Уточню: из 16 спектаклей, показанных в Ростове, только три (!) поставлены по произведениям ныне живущих авторов, из которых Фазиля Искандера можно, вне всяких сомнений, причислить к классикам. Остаются Мария Ладю и Алексей Слапов-



«Вишневый сад». Фирс - М.Бушнов

сил: «Жизнь-то прошла, словно и не жил. Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего...» Но как это прошептал **Михаил Бушнов!** Вроде бы тускло-вато, не жалуясь, самому себе, а сколько невыразимой горечи излилось в зал. Он вложил в эту роль не только весь запас дарованных ему актерских сил, но и весь опыт прожитой жизни, про которую он понял ВСЁ!

Старый слуга присутствует на сцене и тогда, когда по пьесе его тут быть не должно. Однако же никакое событие в доме без Фирса не происходит. Пусть его не замечают, но он-то здесь и переживает каждое слово, каждый шаг своих хозяев. Он и сердится на их недотепство, и огорчается их горестям, и улыбается счастливой улыбкой преданного до доньшка человека...

ский – мощный отряд современных драматургов. Ну, ничего, они взяли качеством. Если же кому-то все равно смешно, так на то и фестиваль комедии. Особенно если исповедовать «принцип торжества праздника».

*Людмила Фрейдлин
Ростов-на-Дону
Фото Марии Ким*

С 10 по 15 сентября в **Липецком академическом театре драмы им. Л.Н.Толстого** прошли ежегодные, XXVI «**Липецкие театральные встречи**». Театр, единственный в России носящий имя великого классика, на сей раз от творчества Чехова, которому были посвящены предыдущие фестивали, обратился к Толстому. Тема нынешнего фестиваля, посвященного 100-летию со дня смерти нашего национального гения – «**Лев Толстой как нравственный ориентир в этической проблематике постсоветского театра**».



Накануне открытия фестиваля, по традиции, представители Липецкого академического театра участвовали в торжествах, посвященных дню рождения писателя в поселке Лев Толстой. Здесь же на железнодорожной станции состоялось открытие обновленной экспозиции в филиале Государственного музея Толстого «Астапово».

«Лев Толстой и Липецкая область навечно связаны прочными духовными узами. На нашей земле оставилось сердце гения, отсюда он ушел в вечность. Важно сохранить и приумножить духовное богатство, оставленное писателем и философом. Оно поможет нам разобраться в себе, найти ответы на сложнейшие вопросы бытия», – подчеркнула, открывая конференцию, проходившую в рамках фестиваля, заместитель главы администрации Липецкой области **Людмила Куракова**.

А вечером того же дня спектаклем «**Смерть Ивана Ильича**» режиссера **Сергея Бобровского** Липецкий академический театр открыл свой **90-й** сезон и фестиваль. В своем интервью «Липецкой газете» председательствующий на научно-практической конференции **Виталий Ремизов**, директор Государственного музея Л.Н.Толстого, профессор, заслуженный учитель России, так прокомментировал это событие: «Замечательно, что Липецкий академический театр им. Льва Толстого свой юбилейный сезон начинает с одного из самых сильных толстовских произведений. Во времена, когда все относительно и неустойчиво, когда толерантность превращается во вседозволенность, а свобода без берегов порождает массу трагедий, Толстой остается незыблемым нравственным ориентиром. Имя Толстого звучало и звучит на постсоветском театральном пространстве, но трактуют его режиссеры очень по-разному, «от высот до бездн»...

С повести «Смерть Ивана Ильича» началось возрождение Толстого-художника после напряженного труда над религиозно-философскими работами. Ее появление вызвало бурные споры в обществе. Липецкий спектакль – изысканный с точки зрения сценического решения, по-настоящему современный, в нем звучит подлинное толстовское слово.

Научно-практическая конференция проходила в малом зале театра. Темы, затронутые в докладах филологов-толстоведов Москвы, Воронежа, Ельца и Липецка, получали свое развитие в совместных обсуждениях всех участников конференции, в число которых входили актеры, преподаватели местных вузов, колледжей и школ, библиотекари, студенты и учащиеся, все, кто интересуется жизнью и творчеством великого писателя и мыслителя.

Участники и гости конференции просмотрели несколько авторских фильмов Виталия Ремизова о жизни и творчестве Л.Н.Толстого, снятых совместно с телеканалом «Культура».

Гостями «Липецких театральных встреч» стали академические театры из **Белгорода** («**Завороженное семейство**» по малоизвестной пьесе **Л.Н.Толстого** в постановке **Бориса Морозова**) и **Воронежа** (одна из последних постановок безвременно ушедшего **Анатолия Иванова «Банкрот» А.Островского**), а также **Елецкий городской театр «Бенефис»** с чеховскими «**Тремя сестрами**».

«Липецкие встречи» посетило более четырех тысяч зрителей. Более сотни почитателей Л.Н.Толстого приняли участие в научно-практической конференции, экскурсиях, поездке в старинный город Елец, который, согласно летописям, старше Москвы на один год.

Следующие «Липецкие театральные встречи» будут посвящены теме «Л.Н. Толстой – театр и время». Как точно заметил Виталий Ремизов, «Толстой – не наше прошлое, а НАШЕ БУДУЩЕЕ!»

Петр Чередниченко, Липецк

ВСЕ ДОРОГИ ВЕДУТ В СМОЛЕНСК

В июне в Смоленске прошел II Международный театральный фестиваль «Смоленский ковчег», в котором приняли участие театры из России, Беларуси и Польши. Спектакли шли на белорусском, русском, польском и английском языках. Если программа первого смоленского фестиваля, который состоялся два года назад, во многом повторяла «Славянские театральные встречи» в Брянске, то нынешний «Смоленский ковчег» более ориентирован на Запад. Достаточно сказать, что по чистой случайности сорвался приезд театра из Швеции, буквально за пару месяцев до начала из-за финансов отказался от участия театр из Болгарии, который едва ли не первым прислал заявку. Зато в жюри под председательством шеф-редактора отдела искусства «Литературной газеты» **Александра Вислова** (Россия, Москва) работали критики и театроведы из разных стран: вице-президент Международного форума монотеатра **Нина Мазур** (Германия, Ганновер), доцент Варшавского университета, кандидат филологических наук, театральная критик и переводчик **Андрей Москвин** (Польша, Варшава), театральная и литературная критик, член Эстонского отделения ФИПРЕССИ, преподаватель учебной студии Русского театра Эстонии **Борис Тух** (Эстония, Таллин). Смоленск представляла заслуженный работник культуры РФ, член Президиума Смоленского отделения Фонда мира **Надежда Деверилина**. В качестве руководителя проекта

выступил продюсер из Москвы **Валерий Беляев**, которого со смоленским театром связывают добрые воспоминания: в конце 80-х Валерий Беляев работал актером в Смоленске, театралы до сих пор помнят его Лариосика в нашумевшем в свое время спектакле «Дни Турбиных». В качестве почетного гостя побывал на «Смоленском ковчеге» и провел мастер-класс знаменитый художник и режиссер, лауреат многих международных премий **Борис Бланк**. В 1986-1990 гг. Борис Львович поставил на смоленской сцене около десяти спектаклей в соавторстве с тогдашним художественным руководителем театра драмы Игорем Южаковым, в том числе и «Дни Турбиных». А в 2004-2006 гг. Бланк был членом жюри на проходившем в Смоленске кинофестивале «Новое кино. XXI век».

Программа второго «Ковчега» оказалась значительно более разнообразной по форме. Кроме больших «многонаселенных» спектаклей, на основной сцене зрители увидели два моноспектакля, белорусский и польский. «**Достоевский вопрос**» (по главе «Великий инквизитор» из романа «Братья Карамазовы») и «**DesdeMONA**» (по мотивам трагедии Шекспира «Отелло»). Обоих исполнителей – **Валерия Шушкевича** из Минска и актрису польского происхождения **Йоланту Юшкевич**, которая работает в столице Австралии Сиднее – жюри отметило призами «**За лучшую главную мужскую (женскую) роль**». Два спектакля представил **Республиканский театр белорусской драматургии**. Это драма «**Когда закончится война**» **П.Пряжко** на большой сцене



«Достоевский вопрос». В.Шушкевич. Минск

не, а также камерный спектакль о судьбе Марка Шагала «Полеты с Ангелом» по пьесе **З.Сагалова** – на малой. Оба в постановке **Валерия Анисенко**. Во втором спектакле режиссер предстал перед зрителями в роли Шагала. Однако награду («**За лучшую женскую роль второго плана**») жюри присудило его партнерше **Анне Полупановой**, которая в этом спектакле играет не только Ангела, но и все женские роли. Актриса восхитила зрителей мастерством перевоплощения и мягкой органичностью существования на сцене. **Лучшей мужской ролью второго плана** была признана работа **Геннадия Вершинина** в

спектакле **Тульского академического театра драмы «Соколы и вороны»**.

Огорчил спектакль об Александре Твардовском **Московского драматического театра художественной публицистики**. Представляли его в первый день фестиваля, именно в день рождения Твардовского, и это была, так сказать, обязательная программа, поскольку «Ковчег-2010» приурочен к 100-летию великого поэта. Спасибо организаторам фестиваля за то, что в театре практически не было литературоведов, занимающихся творчеством Твардовского. Все они, как и гости, в этот день находились на родине по-

эта в Починковском районе, где 21 июня открывали бюст Твардовскому и где проходила основные юбилейные торжества с участием министра культуры РФ Александра Авдеева.

Зато в последующие дни фестиваля действие развивалось, что называется, по нарастающей. Очень красивый, мастерски сделанный, по-настоящему фестивальный спектакль «**Привет, Альберт!**», посвященный 130-летию великого физика и лирика XX века, в постановке нынешнего творческого лидера Смоленского театра драмы **Виталия Барковского** представил **Национальный академический драматический театр им. Якуба Коласа из Витебска**. Жюри удостоило этот спектакль приза «**За лучшую режиссуру**». Второй раз этот театр участвует в «Смоленском ковчеге» и второй раз увозит домой престижную награду. Яркий, искрящийся остроумными режиссерскими и актерскими находками спектакль по гоголевским «**Игрокам**» привез в Смоленск **Московский областной драматический театр им. А.Н.Островского**. Этот театр знаком смоленской публике по трехдневным гастролям в конце прошлого сезона. «Игроки» удостоены **специального приза учредителей фестиваля**. Но, безусловно, апогеем фестиваля стал спектакль **Смоленского государственного драматического театра им. А.С.Грибоедова «Одна абсолютно счастливая деревня»** (постановка **Анатолия Ледуховского**). По словам председателя жюри Александра Вислова, в отношении этого спектакля жюри проявило полное единоду-



«Соколы и вороны». Тульский академический театр драмы



«Игроки». Московский областной драматический театр им. А.Н.Островского

шие. Спектакль удостоен **«Гран-При»**, а художник-постановщик **Светлана Архипова** награждена **«За лучшую сценографию»**.

В заключительный день фестиваля на малой сцене был показан спектакль **«День смерти Моцарта»**, который представлял камерный польский театр из Варшавы, который так и называется **«День смерти Моцарта»**. Пьеса – психологическая драма о судьбе русской актрисы и польского пианиста. Автор (актриса театра **Нина Черкес**) написала эту пьесу о себе. Но главное даже не в этом. В начале июня нынешнего года на фестивале в Сопоте Нина Черкес удостоена награды **«За лучшую женскую роль»**. Она получила ее за работу в спектакле о художнице польского авангарда Екатерине Кобре, которая в начале 20-х годов прошлого столетия жила и работала в Смолен-

ске. Она была ученицей Казимира Малевича. Представляя свой театр на «Смоленском ковчеге», руководитель варшавского театра обратил внимание зрителей и жюри на то, что все сегодняшние участники смоленского фестиваля несколько веков назад входили в одно государство. «Может быть, сегодня, – завершая речь, подчеркнул он, – у нас и есть разные интересы в политике, но в культуре, безусловно, много общего. И этот фестиваль – тому подтверждение».

После подведения итогов я попросила сказать несколько слов о своих впечатлениях о фестивале председателя жюри Александра Вислова и члена жюри, театрального критика Андрея Москвина.

– Наверняка у вас были какие-то ожидания, насколько они оправдались или не оправдались?

Андрей Москвин: Ожиданий не было никаких, потому что это в

первый раз. Не знаешь фестиваля, не знаешь города, не знаешь театра...

– Тем не менее вы согласились приехать!

Андрей Москвин: Согласился, потому что в 2008 году в Гомеле на фестивале «Славянские театральные встречи» я видел смоленский спектакль «Ревизор» в постановке Анатолия Ледуховского. В Гомеле я был как критик, а не член жюри, и участвовал в обсуждении. «Ревизор» меня потряс. Я всячески его пропагандировал. Мы устроили разбор спектакля, пригласили журналистов. Поэтому, конечно, мне было интересно приехать в Смоленск. К тому же наиболее интересный момент – когда что-то только-только начинается. Существует две разных модели театральных фестивалей. Первая – когда какой-то театр организуется на своей базе фестиваль, и это сразу взрыв какой-то. Но к четвертому-пятому его проведе-



«Одна абсолютно счастливая деревня». Смоленский театр драмы им. А.С.Грибоедова

нию заметен спад. А бывает, что фестиваль медленными шагами идет к своей кульминации.

Мне кажется, в Смоленске мы имеем дело со вторым вариантом. Есть несколько моментов, указывающих на то, что этот фестиваль обещает взрыв. Это потрясающая труппа и тот опыт, который был накоплен. Это спектакли Ледуховского, новый спектакль Барковского, который мы не видели, но о котором слышали. Желание огромное руководителей театра и актеров. Потенциал большой. Необходимо обратиться к властям города за финансовой помощью, чтобы этот фестиваль поднялся.

Александр Вислов: Второй фестиваль более представительный географически. Даже Австралия некоторым образом

представлена. Есть еще один для меня важный момент. Если в прошлый раз хозяева показали не самым лучшим образом, то на этот раз жюри единодушно признало, что украшением фестиваля стал спектакль Смоленского драматического театра «Одна абсолютно счастливая деревня». Сомнений в этом не было ни у кого. Этот спектакль доказывает, что Смоленск – отнюдь не театральная провинция, что здесь замечательный театр.

Что касается концепции фестиваля, сегодня уже можно сказать, что она вырисовывается. Если к Беларуси и Польше подтянутся страны Балтии, то есть северо-западные соседи, то это будет замечательно. Конечно, масса финансовых сложностей, но

мне кажется, это вполне реально. Пока еще и на первом фестивале, и на втором чувствуется налет домашней радости. Понятно, что вот этот театр участвует, потому что... И так далее. Не очень хорошо, что в фестивале участвуют два спектакля одного театра, два спектакля одного режиссера. Вот это все признаки юношеского возраста. Москва, конечно, должна быть представлена чуть лучше, Россия может быть представлена чуть иначе... Если у Смоленска есть действительно серьезные претензии иметь театральный фестиваль, а все свидетельствует о том, что такие претензии быть должны, «Смоленский ковчег» будет развиваться.

– Насколько может повлиять на имидж смоленского фестиваля участие в жюри критиков из разных стран?

Александр Вислов: У членов нашего международного жюри богатые театральные связи, мы еще будем что-то советовать, вести переписку с организаторами. Надеюсь, что к третьему фестивалю какой-то качественный скачок произойдет. Главное, что есть, мне кажется, желание у театра, у города, есть замечательный зритель. Действительно, я сегодня это уже говорил со сцены, меня поразило, как точно реагирует зритель, аплодируя в тех местах, которые и мы, критики, отмечаем. Это дорогого стоит. Есть все условия, чтобы здесь появился серьезный фестиваль. Фестивалей в России масса, а серьезных не так много.

*Светлана Романенко
Смоленск*

Фото предоставлены фестивалем «Смоленский ковчег»

ВЫРОСЛА «РЕПКА» БОЛЬШАЯ-ПРЕБОЛЬШАЯ. ЛАБОРАТОРНАЯ

Всероссийский фестиваль-лаборатория театров для детей «Золотая репка» в Самаре (ее главный организатор – самарский театр юного зрителя «СамАрт») – фестиваль с историей и традициями, рабочей, но очень душевной атмосферой, ежевечерними (до полуночи) обсуждениями спектаклей дня (их вел **Олег Лоевский**), замечательной эмблемой-статуэткой, автор которой – великий итальянец Тонино Гуэра. Проводится раз в два года, нынешняя «Репка» уже девятая.

Особенность фестиваля – деятельное формирование будущего, завтрашнего дня российского театра для детей. Здесь работает лаборатория «Молодая режиссура. Спектакль для маленьких», где начинающие режиссеры (недавние выпускники театральных вузов или студенты-старшекурсники) за считанные дни создают вместе с актерами «СамАрта» своеобразные спектакли-эскизы, некие заявки на будущее полноценное театральное зрелище. Из таких эскизов выросло несколько спектаклей девятой «Репки». Например, «Азбука Льва Толстого» в постановке молодых режиссеров **Юрия Алесина** и **Евгения Зими́на** (идея арт-директора «Золотой репки» драматурга **Михаила Бартенева**). Как известно, великий писатель учил по своей «Азбуке» детей Яснополянской школы складывать буквы в слоги, слоги – в слова, слова – в истории

и загадки («Маленький Данилка в петельке удавился»: какой ребенок не догадается, что речь идет о пуговке). А в спектакле «СамАрта» из «букв» театрального языка (звук, цвет, удивление, фантазия, реакция, движение) на глазах маленького зрителя рождается живое и увлекательное чудо Театра. Зрители постарше считывают свои смыслы, переключки с вполне «взрослыми» произведениями яснополянского гения.

Другая лаборантка прошлой «Репки», молодой режиссер **По-**

лина Стружкова поставила в «СамАрте» и представила на нынешнем фестивале «Красную Шапочку» по пьесе современного французского драматурга **Ж.Помра** как мистическую, стильную и страшную историю о красоте порока (за это, разумеется, отвечал Волк) и тайнах и комплексах взрослеющего существа, девочки, становящейся девушкой. Этот спектакль во многом напоминал постановки столичного театра «Практика»: минимализм, замечательное ви-



«Азбука Льва Толстого». «СамАрт», Самара

део и дух театральной провокации.

Российский академический молодежный театр из Москвы привез две постановки учениц Сергея Женовача: **Марфа Горвиц-Назарова** сделала с командой молодых актеров РАМТа веселый и лихой спектакль по «очень страшной сказке» **Афанасьева «Бесстрашный барин»**, а **Сигрид Стрем Рейбо** (она родом из Норвегии) – киплингговскую историю **«Как кот гулял, где ему вздумается»**. У молодых «женовачек» (сколько талантливых девушек пришло в режиссерскую профессию!) просто-таки мажоранский дар сценической простоты, внятности, бьющей через край энергии и обаяния. Условия театральной игры задаются и весело формулируются прямо на глазах у зрителя, радостно их принимающего. Очень важно вот что: актеры, играющие в этих двух спектаклях, не просто молодые, красивы, пластичны и профессионально оснащены. В них есть уверенность и сила по-настоящему свободных людей, таких, на которых хочется быть похожими юным зрителям. Взрослые опять же извлекут собственные уроки. Про то, к примеру, что в играх с нечистой силой нельзя выйти победителем (про это небанальный финал «Бесстрашного барина», помните, как говорила одна героиня Островского: «Вот так играешь, играешь и заиграешься»). Или про то, что жизнь должна строиться по правилам (а не по понятиям), и лучше, чтобы эти правила устанавливала Женщина (спектакль «Как кот гулял...» во многом об этом). Еще о двух спектаклях лаборантов прошлых «Репок». Два театра (**Барнаульский молодежный и**



«Бесстрашный барин». РАМТ, Москва

Екатеринбургский ТЮЗ) привезли постановки по модной пьесе **У.Хуба «У ковчег в восемь»** про историю Всемирного потопа, увиденного глазами трех пингвинов. У режиссера **Дмитрия Егорова** и художника **Фемистокла Атадзаса** в Барнауле получился почти эпос (правда, с рэпом) с монументальными декорациями, бригадой музыкантов в полосатых купальниках (неВИА «Божий промысел»), новыми (отсутствующими у драматурга) действующими лицами, внятно очерченными характерами пингвина-романтика, пингвина-обжора и пингвина-харизматика (их играют **Дмитрий Гомзяков, Евгений Нестеров** и **Алексей Межов**). Уроком религиозного воспитания это тяжеловесное зрелище так и не стало (драматургия к этому не располагает), забавной театральной игры (материал для нее вполне подходящий) тоже не вышло. У режиссера **Евгения Зимина** и художника **Анатолия Шубина** в Екатеринбургском ТЮЗе получился как раз почти анекдот с танцами (прикольными танцами, а песенка была всего одна, но замечательная). Вот только взаи-

моотношения главных героев режиссер выстроил (это, впрочем, мое абсолютно субъективное мнение) по давно отработанной тюзовским театром модели: один пингвин играл кого-то вроде Винни-Пуха, другой – Пятачка, третий – ослика Иа, Голубка была кем-то вроде мудрой Совы. Вместо поиска новых характеров и отношений использовалось то, что давно знакомо и привычно. И это вызывало некоторую досаду. Хотя зрительский успех обоих «Ковчегов» был абсолютным.

О лаборантах девятой «Золотой репки». Их было трое. Ученица **Олега Кудряшова Ольга Лапина** на материале сказки **«Хеммуль, который любил тишину»** (автор – **Туве Янссон**) придумала историю о странствиях одинокой и странной души в поисках, пожалуй, самой себя. В этом эскизе спектакля был интересный главный герой (большое дело!), но вокруг – много малосодержательной суеты. Пятикурсник мастерской **Олега Кудряшова Никита Кобелев** взялся за благодатный, но непростой материал – рассказ **Тонино Гуэрры «Лев с седой бородой»**. Увы, ничего не получилось: ни атмосферы цир-



«Как кот гулял, где ему вздумается». РАМТ, Москва

Фото Екатерины Меньшовой

ка, ни элегической интонации, ни переключек с Феллини и Хржановским. Попытка, не более, но за попытку – спасибо. Четверкурсник мастерской Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова **Андрей Шляпин** тоже взялся за интересный и непростой литературный материал: его эскиз «СссТТТрРрааАШшШННный СОН» по мотивам рассказа **Евгения Клюева** – этакая мистическая история в духе Милорада Павича. Но не было найдено адекватное визуальное, пластическое решение, и эскиз остался заявкой. Будущие режиссеры ищут что-то свое, не всегда находят, но это нормально.

Девятая «Золотая репка» предполагала и серьезный разговор о тюзовском спектакле на большой сцене (таков был замысел Михаила Бартенева). Симпатичных спектаклей на малой не счесть (во всяком случае, немало, те же постановки РАМТа и «СамАрта»), на большой – царство рутины и халтуры. Фестиваль открывала «большеформатная» «Белоснежка и семь гномов» ТЮЗа им. А.А.Брянцева из Санкт-Петербурга (постанов-

ка все того же **Евгения Зимина**, ставшего и героем, и антигероем фестиваля). Богатые (хотя не сказать, что стильные) декорации и костюмы **Марины Азизян**, свет, музыка, пение под фонограмму, крепкий актерский состав. При этом: штамп на штампе, ни одной сценической тонкости, подробности, ни одной тщательного проработанной линии повествования или характера. Вампука и фальшь. Семерых гномов играют семь тетенок (никакие не травести, вполне себе тетеньки, особенно не скрывающие половой принадлежности). Когда очередная из них заводила все ту же песню («Братья, я влюбился в Белоснежку!»), даже маленькие дети выпадали в отчаяние. «Вася, это не конец!» – обреченно сказал один

карапуз другому после первого действия. Как он был прав в своей тоске.

Качественного «большеформатного» спектакля для маленьких зрителей фестиваль так и не увидел. И «Сказка о золотом петушке» Челябинского ТЮЗа в постановке **Константина Кучикина** таковой тоже не стала. И у Пушкина недетская история, и Кучикин выстраивает сложную вокальную и пластическую партитуру спектакля с древними считалками-заклинаниями, плясками, ворожкой. Когда-то, на премьере, это было интересно, но минувшим летом театр покинули одиннадцать актеров, игравших в спектакле (в основном это ученики бывшего главного режиссера Челябинского ТЮЗа Владимира Оренова, также летом ушедшего из театра). Скоропалительные вводы позволили сохранить внешнюю форму спектакля, но ушла внутренняя энергия, заразительность действия.

А вот для подростков и зрителей постарше несколько по-настоящему глубоких театральных впечатлений подарила и большая сцена. Кировский «Театр на Спасской» сыграл «Толстую тетрадь» по роману **А.Кристофа** в постановке **Бориса Павловича** (спектакль – номинант последней «Золотой Маски») – историю о том, как война расчеловечива-



«У ковчеге в восемь». Екатеринбургский ТЮЗ



«Толстая тетрадь». Театр на Спасской, Киров

ет, духовно опустошает даже детей, двух братьев (Лукаса и Клауса играют **Михаил Андрианов** и **Константин Бояринцев**, глубоко и очень верно). «Вы хотите молиться? – Мы хотим понять», – диалог из этого спектакля, мне кажется, иллюстрирует эволюцию отношения отечественного театра к военной теме. Раньше спектакли о войне были только «молитвой», сейчас – попыткой понять очень многое. В том числе, что такое ребенок на войне, пусть даже далеко от непосредственных военных действий и, что называется, по другую линию фронта, понять, как книжные мальчики становятся ангелами (или демонами?) смерти и мщения.

Два брата были и героями трагического спектакля **Башкирского молодежного театра «Ночевала тучка золотая»**. **Анатолий Приставкин** писал о событиях 1944 года, депортации чеченского народа, режиссер **Мусалим Кульбаев** ставит и про наше время тоже, и для него это принципиально. Братьев Кузьменых (абсолютно убедительные, эмоционально точные актеры **Андрей Ганичев** и **Андрей**

Максимов) в этом спектакле дублируют куклы – момент хрупкости и нежности.

Много событий вместила эта «Золотая репка» номер девять. Было два французских театра (куда же без них в Год Франции): уличный «ВВВ» с заразительным представлением «Где-нибудь вне мира» по мотивам пьесы **Шагала** (они даже одного самарского милиционера вовлекли в свой перформанс, и ведь хорошо сыграл!) и театр «VELO», ведущий актер которого **Шарло Лемойен** провел для участников фестиваля мастер-класс «Предметный театр». 23-летний и уже знаменитый драматург **Ярослава Пулинович** прочла свою пьесу

«За линией». Пулинович – настоящая, «генетическая» ученица Николая Коляды, замороженность тайной смерти (а значит, и жизни, ведь жизнь – ожидание смерти) и детство как потерянный рай для нее тоже главные темы. Она талантлива, слышит шум времени, его голоса.

Закрывал фестиваль спектакль «СамАрта» «Фальшивый купон» (драматическую версию повести **Льва Толстого** написала **Наталья Скороход**, осуществил постановку петербургский режиссер **Анатолий Праудин**). «Фальшивый купон» – это поздний Толстой, морализатор и проповедник, отчасти резонер. Удивительно, но для этой простой истории режиссер Праудин нашел краски театрального экспрессионизма, гротеска, а зрительный ряд спектакля (художник **Алексей Порай-Кошиц**) – просто-таки антология русско-живописного авангарда (и одновременно – живописи библейской темы). Сочетание, казалось бы, несочетаемого вышло удивительно органичным, картинка падшего мира, отношение к которому Толстого можно назвать, пожалуй, тягостным отвращением, передаются в очень визуальном конкретном образах. Лубок,



«Ночевала тучка золотая». Башкирский молодежный театр, уфа



«Фальшивый купон», «СамАрт», Самара

моралитэ, жанровое определение можно подбирать долго, но главное – это работа режиссера-мастера: и на уровне смысла, и на уровне формы. Зрелище нелегкое, в каком-то смысле душевыматывающее. Но и душеспасительное, что в современном театре не встречается почти никогда. Тем дорожке стоит ценить такие редкие встречи.

*Владимир Спешков
Челябинск*

Фото Лены Винс

ЮБИЛЕЙ

Исполнилось **50 лет** **Андрею Шмакову** – артисту **Новокузнецкого театра драмы**. Из них почти половину Андрей Станиславович занят в репертуаре театра – с 1988 года.

Выпускник Красноярского института искусств, он почти сразу попал на новокузнецкую сцену. За эти годы артистом сыграно около 60 самых разных ролей в спектаклях утреннего и вечернего репертуара. Кроме того, Андрей Станиславович в течение пяти лет параллельно сценической деятельности успешно и увлеченно занимался театральным менеджментом, который тогда еще так красиво не назывался. Просто артисту хотелось привлечь в свой театр как можно больше зрителей, и он это делал, как делает все – с полной самоотдачей и скромностью, странной для его профессии. Он служит своему Театру самозабвенно и бескорыстно, с пиететом и поклонением. Как средневековый рыцарь Прекрасной Даме – отдавая весь жар души и ничего не требуя взамен. Он никогда не претендовал на главные роли, не требовал признания, он просто занимается театром, глубоко переживая за его судьбу, за уровень ролей и спектаклей. Он наотрез отказывается говорить о себе, заменяя самооценку и самоанализ размышлениями о театре, принимая близко к сердцу все театральные события, заботы и проблемы.

В своей профессиональной работе драматического артиста Андрей Шмаков стремится не допустить ни одной фальшивой ноты, он очень самокритичен, взыскателен, много работает над собой вне зависимости от масштаба роли. И поэтому каждую свою роль артист наполняет подлинной внутренней содержательностью и неповторимой сценической формой. Яркая образность и глубина исполнения отличают этого актера. Андрей Станиславович – чуткий партнер, зрелый мастер с редчайшей органикой и виртуозной способностью к перевоплощению. Его Ихарев в комедии Н.Гоголя «Игроки», Горбун в притче Д.Стейнбека «Люди и мыши», Фирс в комедии А.Чехова «Вишневый сад», Жевакин в «Женитьбе» Н.Гоголя, Отец в драме Л.Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» по приключенности и оригинальности вписали незабываемые строки в творческую историю Новокузнецкого театра драмы. Три персонажа Андрея Шмакова, три его лакея в памфлете А.Островского «На всякого мудреца довольно простоты» выполнены с такой безупречной точностью и разнообразием колорита, что в каждом из них гораздо меньше лакейского, чем в их барственных хозяевах.

Актер находится в хорошей творческой форме, и каждый раз зритель ждет от него новых художественных открытий.

*Галина Ганеева
Новокузнецк*



КУКОЛЬНОЕ НАШЕСТВИЕ

В конце августа в Петербурге прошел крупнейший форум кукольников. Организаторами выступили Союз театральных деятелей, фестиваль «КукАрт» и его директор Давид Бурман, а также Международная ассоциация кукольников UNIMA, чей съезд год назад в Екатеринбурге и послужил толчком к созданию и проведению **I Всемирного фестиваля школ кукольников**. На него съехались студенты из Польши, Финляндии, Германии, Франции, Израиля, Украины, 10 городов России. Более 30 названий и более чем насыщенная программа: мастер-классы, презентации, уличные программы петрушечников, а также благотворительные показы в детских домах и больницах. Фестиваль стал объектом паломничества не только петербургских студентов, на протяжении двух недель набравшихся мирового опыта, но и обычных зрителей. Спектакли могли посетить все желающие, причем – совершенно бесплатно. Фестиваль обнаружил важную вещь. Кукольники всего мира – не закрытая каста, а художники широкого профиля, в большей, нежели драма или балет, степени открытые эксперименту и не настаивающие на автономии от других видов искусства. Понятно, что и в России «эпоха Образцова» отходит в прошлое. И что «иллюзионистский» подход развенчали уже представители Уральской зоны. Другое дело, что в Европе и далее на куклу,

на то, ЧТО может стать объектом игры и как с этим объектом обращаться, смотрят куда шире. «Болванка», «модель для сборки», формотворчество предпочтительнее образа готового и «сформулированного». Фактура, объект (зачастую не художественный) становятся отправным пунктом для игры, импровизации, в которую вступает актер-демиург, зачастую совмещающий функции автора и художника. Разумеется, такой театр предполагает множество способов коммуникации «кукла-актер», помимо традиционного кукловождения.

В **«Простых вещичках»** первокурсники из **Варшавской театральной академии** азартно одушевляли картофелину и овощерезку, пилу и скатерть, так, что те обнаружили характер и направленность воли. Другой пример такого живого взаимодействия актера и материала – **«Звезда» Ирены Баусович** из **Академии искусств г. Осиек (Хорватия)**. Актриса мастерит голову из поролона. Внезапно «болванка» оживает раньше времени. Поролоновый Буратино взрослеет на наших

глазах, капризничает, флиртует, ругается, озадачивается вопросом гендерной идентификации, обнаруживает замашки мацо и, наконец, становится поп-звездой, разумеется, в тандеме со своим автором.

Дурная гипертрофия того же самого приема игры с объектом была представлена в **«Покойниках – народе неважном» Высшей театральной школы Эрнста Буша (Берлин)**. Отправной точкой для спектакля **Дениса Кацмана** и **Каролин Грандин** послужили тексты **Достоевского, Блока** и **Хармса**. Актер оказался на сцене в окружении огромного количества вещей, то ли с чердака, то ли из антикварной лавки – старинных кукол, весов, ламп, телефонов и прочего. Каждую из вещей он брал в руки, задумывался и мастерил из них новые. Спектакль не закончился, пока актер не «перетрогал» (прикоснулся, хоть мельком) к каждому объекту, выстраивая из них всевозможные композиции и в финале разрушив. Как предметы, принадлежащие разным эпохам и культурным слоям, так и тексты оказались принципиально несоединимыми. Зыбкость композиции, вялость оператора, автоматизм в том, как одна «игрушка» сменяла другую. И как итог – ощущение «общего места» в попытке представить на сцене всю историю XX века.

Школа Эрнста Буша, представленная на фестивале наиболее полно – пятью спектаклями,



«Простые вещички». Варшавская театральная академия

показала и другие возможности кукольного театра. Самый сложный, синтетический спектакль – «Дорогая Тилла Дюрье» по материалам биографии известной немецкой актрисы. **Дженнифер Джеффа** и **Фернандо Перес Молилари** сами придумали, сами поставили и сами сыграли в нем. Электрифицированные макеты городов, бегство на воздушном шаре, чрезвычайно натуралистичные ростовые куклы и условные, бумажные и перчаточные, легко сосуществуют, нисколько не мешая друг другу. Воображаемое и реальное смешиваются, изображение и звук расслаиваются. Все служит не столько воссозданию реалий войны, сколько внутреннего мира актрисы, в воспоминания которой вхожи как немецкий офицер-квартирант, так и Генрих Гейне.

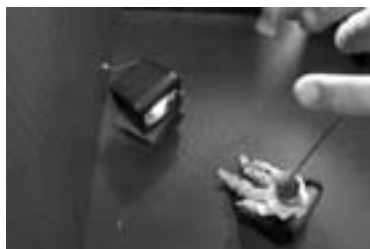
«**Лакримозу**» актера и сценографа **Бруно Пилза** играют 5 минут и для двух зрителей. Эту миниатюру, сопровождающуюся моцартовским «Реквиемом», отличает редкая завершенность формы и мысли. Зрители направляют пульт на бутафорский телевизор, где маленький кукольный человечек наводит такой же пульт уже на свой телевизор. Телевизор сглатывает, душа человечка отлетает и наблюдает свою прошлую жизнь как телепередачу, которую прокручивают перед ним. В финале уже фигуры реальных зрителей проецируются внутрь бутафорского телевизора и мыслятся в системе двойников, зеркальных отражений бытия.



«Звезда». Академия искусств, Хорватия



«Дорогая Тилла Дюрье». Школа Эрнста Буша, Германия



«Лакримоза». Школа Эрнста Буша, Германия

Пример другого многосоставного действия показала **Высшая школа искусства кукольного представления (Шарль-де Виль, Франция)**. В «Сигналах» **Ингвлид Аспели** физическая и духовная реальность разделены. Физическая воплощена в ростовой, необычайно человеческой фигуре пациента клиники, парализованного за столом, судорожно, единственной рабочей рукой то включающего кнопку диктофона, то пытающегося что-то написать на листе бумаги. Им, как санитары больным, управляет пара кукловодов. Его внутренний мир, мир воспоминаний, воспроизводится в серии рисунков на стеклянной больничной двери – неумелая, как бы детская рука рисует дом, снег, петляющую дорожку, фигурку девочки. А потом безжалостно стирает. Спектакль эффектен, тих, лаконичен. Так, что простая история вдруг приобретает беккетовское звучание. Впрочем, и школы, существующие в постсоветском пространстве, показали разнообразие подходов к кукольному делу, художественная дистанция между кукольниками из Ярославля и кукольниками, скажем, из Харькова растет. И это не есть плохо. Запомнился «**Белый сон о белом Рождестве**» (**Харьковский университет искусств им. И.П.Котляревского**), своего рода вертеп, но бумажный. Фактура продиктовала звучание рождественской истории – не религиозно-патетическое, а камерное, интимное.



«Сигналы». Высшая школа искусства кукольного представления, Франция

Уральская зона, представленная студентами из **Екатеринбурга**, учениками недавно ушедшего из жизни **Сергея Жукова**, показала себя весьма достойно в спектакле-концерте **«Берем разбег»**. Оказалось, что «театр рук» – не изобретение Андрея Князькова («Hand made театр»). Уральские студенты так же виртуозно владеют своим аппаратом, но создаваемые ими образы не столько изощренны, сколько эмоционально красноречивы и пронизаны светлым, хоть и наивным духом «шестидесятиничества», хранителем которого и был их мастер. На общем фоне хорошо смотрелась **«Шекспир-лаборатория»** мастерской **Руслана Кудашова**. Симптоматично, что реформаторское движение внутри петербургской Академии театрального искусства началось именно с кукольного факультета, курсов Руслана Кудашова и Яны Туминой. Их работы – пример свободного сотворчества мастера и студентов, когда текст – только отправная точка для фантазии, действия на-

поминают ритуал, а строительным материалом шекспировских образов становится все, что имеется под рукой, – огонь, вода, коробка спичек, тень на стене. Фестиваль обещает жить дальше и будет проводиться каждый раз в новом месте. А это значит, что спустя год или три те же самые студенты, но уже, скажем, не первокурсники, а дипломники, встретятся снова. И тогда то, чему они научились друг у друга, будет явлено воочию. Но уже в новом качестве.

*Татьяна Джурова
Санкт-Петербург*

*Фото предоставлены
организаторами фестиваля*



«Берем разбег». Екатеринбургский театральный институт



«Шекспир-лаборатория». СПБГАТИ

Фото предоставлено Большим театром кукол



ТАМ, ГДЕ КОНЧАЕТСЯ ИСКУССТВО

Заметки с фестиваля «Театральные встречи в Никольском»

В Воронежской области, в сельском клубе на улице Станиславского в селе Никольском Верхне-Хавского района, на родине первого в России крестьянского театра, созданного сестрой К.С.Станиславского Зинаидой Соколовой и ее мужем Константином Соколовым в 1896 году, прошел VIII Воронежский фестиваль любительских театров «Театральные встречи в Никольском». В нем приняло участие 11 театров.

Мне всегда было удивительно, как в исполнении самодельных актеров неожиданно новыми красками и смыслами расцветаются вроде бы совер-

шенно знакомые произведения. И как проявляются в них какие-то новые качества. Чаще всего, очень хорошие. То, что в исполнении профессионалов могло выглядеть как примитив, тенденциозность, надуманность, социальный заказ, у любителей вдруг наполняется внутренней правдой и трогает до глубины души. Вот и на фестивале любительских театров «Театральные встречи в Никольском» я буквально наслаждалась искренностью и простосердечием актерского исполнения, торопливо смахивая то и дело набегающие слезы (несолидно как-то...). Все-таки театр – невероятное и очень неожиданное искусство. Обратить непрофессионализм в свою пользу не каждому искусству дано. Ему дано. Наверное, потому что все-таки главное в нем –

не великое актерское мастерство, не сценические эффекты, не философские глубины, не режиссерские изыски, а вот эта ниточка, которая тянется от сердца к сердцу, от души к душе. От тех, кто на сцене, к тем, кто в зале. И обратно.

Жюри фестиваля, в которое входили весьма строгие и авторитетные ценители театрального искусства во главе с профессором ВГАИ **Алексеем Константиновичем Дундуковым**, единодушно признало нынешний фестиваль одним из самых лучших. Я заметила, что некоторые из его членов тоже тайком сморкались в платочек. А ведь совсем несентиментальные люди.

Женское лицо войны

Из девяти спектаклей, представленных на фестивале, пять были



«Не покидай меня». Калачеевский народный драматический театр

посвящены войне. Это, в общем-то, естественно. Год 65-летия Победы. Интересно, что все они – «тыловые». И почти все – женские. Как будто, не сговариваясь, руководители коллективов решили напомнить, что победа ковалась в тылу и больше всего война ударила по женщинам и детям. Потому что они для войны совсем не созданы. Как сказал герой спектакля **Калачеевско-го народного драматического театра «Не покидай меня»** по пьесе **Алексея Дударева** капитан Махасев: «Мне, мужику, стыдно, что мы баб заставили винтовку в руки взять, что мы без них с фашистом справиться не можем...».

Вот, кстати, пример, когда очень, на мой взгляд, фальшивая, надуманная пьеса белорусского драматурга, который всегда отличался умением играть на самом сокровенном, благодаря тактичной, тонкой и умной постановке руководителя театра **Петра Щербакова** (он же – Полковник) и очень искренней игре девочек превратилась в захватывающе интересный и пронзительный спектакль. Абсурдность и неправдоподобность ситуации, в которой оказались герои по воле драматурга, начинаешь понимать уже позже, отпереживав за судьбу четырех чистых и милых девочек (**Марина Здорина, Алина Солованова, Светлана Жукова, Екатерина Богословская**), посылаемых на верную гибель в тыл врага. Да, собственно, и не в ней дело (лично мне вся эта история с подменной артисток на празднике святой Агнии и провоз в охранную зону радиомаячка, кажется откровенным бредом). А в том спо-

ре, который ведут Капитан (**Роман Дейнекин**) и Полковник: на какие жертвы можно пойти ради победы? Где кончается грань нравственно допустимого и начинается моральный беспредел? Должен ли был Капитан, узнав, что поведет девочек на верную гибель (а задание, как оно сформулировано драматургом, могут выполнить только девушки, причем именно талантливые, с актерскими способностями) отказаться? Или прав Полковник, утверждающий, что, жертвуя четырьмя, мы сохраняем сотни, обеспечив успех операции? И что без жертв на войне не обойтись? Спор этот даже перекинулся в жюри. Некоторые обвинили спектакль в пропаганде войны, в ее оправдании. Хотя, конечно же, это не так. Весь поэтический строй спектакля, кстати, очень порадовавшего уровнем постановочной культуры и активным использованием технических и прочих средств выразительности (недаром он получил приз **«За лучшую режиссуру»**), буквально «плачет» о трагических девичьих судьбах. Но, возможно, этот вопрос и не возник бы, будь жертва со стороны девочек осознанна. Сейчас они, действительно, выглядят как агнцы, ведомые на заклание пастухом. А ведь это большая разница: идти на жертву самому или оказаться ею против воли. Впрочем, возможно, ответ в Капитане, которого так тонко и душевно, без малейшего пережима изображает Роман Дейнекин. Он идет с девушками ради спасения хоть кого-нибудь из них. И спасает. Одну. А с остальными, мертвыми, уходит, живой, куда-то вдаль, крепко держа их за руки. Душа его – с ними.

Очень неожиданно представлена война в спектакле **Владимира Рузаева** по пьесе тоже современного драматурга **Тараса Дрозда «Это, девушки, война!»** Он поставил его со студентками **Воронежского института менеджмента, маркетинга и финансов**, где уже 10 лет ведет театральную студию (единственную, кстати, в Воронеже на сегодняшний день). **Александр Куликова, Наташа Сударева, Дарья Подкопаева и Ольга Попова** показывают нам четыре типа советских девушек на войне. Первая, Люда, – верующая. Вторая, Наташа, – наивное дитя. Третья, Валентина, – идеальная комсомолка, с запудренными пропагандой мозгами. Четвертая, Тося, – просто влюбленная. Перед исполнительницами ролей стояла очень непростая задача – в спектакле практически нет действия, все происходит в одной комнате, где живут их героини – шифровальщицы какого-то разведуправления, все главные события происходят «за кадром», даже конфликта открытого нет, только столкновение характеров и мироощущений. Мирозрением, пожалуй, обладает только одна из них – верующая в Бога Люда. Она и оказывается нравственной доминантой спектакля. А вот идейная Валентина вольно или невольно становится «стучачкой», слишком рьяно исполняя свой воинский долг. Скорее всего, печальна из-за ее излишней откровенности в «особом» кабинете судьба влюбленной в какого-то капитана разведчиков Тоси, мечтающей только о своем возлюбленном и возможности быть с ним рядом. Ее уже вызвали «с вещами» и подозрением в анти-



«Это, девушки, война!». Воронежский институт менеджмента, маркетинга и финансов

советской деятельности. Та же участь ждет и Ляду. Почему она скрыла, что верит в Бога? А наивная Наташа слишком много болтает...

Было приятно видеть, с каким пониманием, уважением и проникновением играют современные рационалистичные девушки своих военных сверстниц. И хотя им не всегда удается выдерживать нарастающее напряжение в отношениях между героинями спектакля, но в этом даже просматривается определенная человечность, которая в финале прорывается объятиями и слезами радости и прощения. Наши пошли в наступление! В конце концов, они всего-навсего обыкновенные девчонки. Им нужна победа, прежде всего, чтобы любить, завести семью, растить детей...

Приятно было смотреть и на учащихся Новоусман-



«Похоронок не было». Настя - В.Плотникова, Костя - И.Антоненко, Фекла - Я.Сотникова. Литературный театр «Арлекин» Новоусманского лицея

ского лицея, впервые приехавших на фестиваль. Его литературный театр «Арлекин», созданный учительницей русского языка и литературы **Лидией Игоревной Антоненко**, привез спектакль «Похоронок не было» по довольно старой, заигранной пьесе **Зота Тоболкина**. В основе пьесы трогательная история о юных ленинградцах, брате и сестре, оказавшихся в эвакуации в каком-то глухом сибирском селе. Старшая – **Настя (Виктория Плотникова)**, работая на почте, чтобы не причинять горя сельчанкам, стала прятать в сейф похоронки. До лучших времен. И сама писала письма от лица уже погибших солдат. Не знаю, насколько все это могло произойти в реальности. Особенно меня смущает реакция радости и благодарности к обманщице вдов, узнавших об обмане. Но ученикам старших классов лицея вместе с преподавателями, которые играют возрастные роли, удалось и в этом убедить зрителей. И хотя ребятам явно не хватает актерского навыка, а режиссер не всегда может точно поставить перед ними актерскую задачу и выстроить действие, вера в предлагаемые обстоятельства у юных актеров – безусловная. И она подкупает. Вообще забываешь, что перед тобой сегодняшние школьники. Такое ощущение, что это ребята из тех далеких военных лет пришли к нам сегодня, чтобы рассказать о том, как они боролись, страдали, любили, о том, как пережили войну.

Народное о народе

Но главным открытием военной части фестиваля были, конечно, два спектакля: **Панинско-**



«Три мешка сорной пшеницы», Никольский народный театр

го народного театра «Вдохновение» – «Трибунал» Андрея Макаенка (режиссерский дебют Владимира Золотарева) и Никольского народного театра – «Три мешка сорной пшеницы» по повести Владимира Тендрякова (инсценировка и постановка Светланы Сукочевой).

Выступлений никольчан на фестивале всегда ждут с особым интересом. Этот народный театр сумел каким-то таинственным образом сохранить дух настоящего крестьянского театра, ведущего свою историю от того, старинного, созданного Соколовыми в XIX веке. Все-таки есть огромная разница, когда крестьянина играет не актер, никогда не знавший каторжного сельского труда, а сам крестьянин, председателя колхоза – сам председатель или, на худой конец, колхозный специалист, учительница – учительница, а доярка, ну, пусть не сама доярка, но селянка, не понаслышке знающая с дойкой и с коровой. Правду жизни, которую они несут, не-



Вер – Т.Баранникова, Женька – Г.Южаков

возможно имитировать. К сожалению, сегодня из профессионального искусства стремительно исчезают актеры, способные воплотить крупные, яркие народные характеры. Где они, современные Ульяновы, Глебовы, Матвеевы, Борисовы, Евстигнеевы, Леоновы, Орловы, Мордюковы, Смирновы, Макаровы, Марецкие? У Никольского театра с этим нет проблем. Здесь есть Михаил Сапрыкин, Константин Руденко, Нина Шугаева, Алексей Левин, Вален-

тина Рогова, Марина Хабарова, Ольга Пономарева. Каждый из них настолько колоритен, настолько индивидуален, что им и играть особенно ничего не надо. Достаточно быть собой. Во время спектакля никольчан «Три мешка сорной пшеницы» меня не покидало ощущение, что это сам народ рассказывает свою печальную историю. Историю о том, какую цену заплатили за победу простые сельские труженики в тылу, вернее, труженицы. Какие приняли страдания – и

от немцев, война с которыми забрала всех мужиков, и от своих, тех, кто слишком рьяно выполнял постановления партии, забывая в селах последние «три мешка сорной пшеницы», обрекая деревню на голодную смерть. Замечательная, умная, глубокая повесть. «Победа... О ней, наверное, потом без конца будут говорить... Но забудется одно, что героические победы делаются усталыми – предельно усталыми людьми», – писал в ней Тендряков. Светлана Сукочева поставила спектакль именно про эту беспредельную усталость людей. И про их несломленный дух. И, видимо, эта мысль оказалась близка и понятна исполнителям. Потому что они ее передали очень точно.

Спектакль собрал кучу призов. Почти все главные актерские работы отмечены жюри. Получил приз и исполнитель главной роли **Григорий Южак**, выпускник Воронежской академии искусств: **за профессиональную помощь театру**. Он, действительно очень органично вписался в ансамбль никольских артистов, сыграв лирического героя, светлого и чистого юношу, вернувшегося с войны покалеченным и уставшим, но не потерявшим способность к состраданию. Приз **за лучшую женскую роль** получила его партнерша – **Татьяна Бараникова**, игравшая Веру. А вернее сказать, простую бабью тоску о любви, невозможность жить для себя, безмерную усталость от долгого безрадостного и «безлюбного» существования. Сумела же! А первая роль в жизни. Приз **за лучшую мужскую роль** получил **Юрий Заздравных** из Панино. Правда, как он

сыграл старосту Терешко по прозвищу Колобок (назвали, видимо, за живость и лукавство: по комплекции герой пьесы – небольшой и щуплый мужичонка) в **«Трибунале»** Макаенка, не каждый профессионал сумеет. Потому что Заздравных – самородок. Он, наверное, и в жизни такой – веселый балагур, грозный внешне, но безгранично добрый отец. А как органично пришло ему яркая, выразительная деревенская речь его персонажа! Напомню, что сюжет этой обошедшей все советские подмошки пьесы, весьма простой и идеологически выдержанный. Некий крестьянин Терешко напрашивается сотрудничать с фашистами и становится старостой села. Большая его семья, четыре женщины и сын-подросток, объявляют некогда любимому мужу и бате не просто войну, они его судят и приговаривают к казни. Сам батя терпеливо сносит бабий беспредел – его запихивают в мешок, пряча от начальника местной полиции и коменданта, которые то и дело вмешиваются в семейную патристическую разборку. Он из мешка пытается по очереди разжалобить каждого из членов своего семейства и переманить на свою сторону, до поры скрывая, что выполняет партизанское задание. Не тут-то было! Все бабы и сын проявляют беспримерную стойкость и преданность Родине. «Ну, мать, мы с тобой вырастили настоящих патриотов», – скажет в конце с гордостью довольный своими чадами отец. Актер очень убедителен в этой трагикомической ситуации. И невероятно смешон. Юмор, с которым театр рассказывает эту историю, спасает ее от излишне-

го пафоса. И этому даже не мешает несколько натянутой трагической финал – сын Терешко взрывает себя вместе с фашистами, испуская «предательство» отца. Сам Юрий Заздравных на вручение призов не остался. Умчался домой сразу после спектакля. Как выяснилось, он и в жизни – многодетный отец...

Всеобъемлющий театр

Но главным событием фестиваля стал, конечно, феерический спектакль **Бутурлиновского народного театра «Всеобъемлюще»** по пьесе **Николая Колляды**. Во-первых, выяснилось, что этот автор может писать не только «чернуху» и «бытовуху», с которыми его имя неразделимо с конца 90-х. Пьеса про двух неудачливых актрис невероятно смешна, трогательна, по-настоящему драматична, психологична, написана с большим знанием дела и любовью к театру. Во-вторых, в недрах Бутурлиновки обнаружены две совершенно потрясающие народные актрисы, которым оказались по плечу сложнейшие актерские и сценические задачи – это **Любовь Сердюкова** и **Татьяна Мухомотова** (причем у последней – это дебют!). Я не уверена, что в наших профессиональных театрах найдется пара актрис среднего возраста, которым бы удалось так воплотить драму и счастье жизни этих двух влюбленных и испорченных театральным искусством женщин. Под впечатлением от увиденного фейерверка строгое жюри дрогнуло и допустило какую-то прямо совсем уже эмоциональную формулировку в дипломах, которыми награждены обе исполнительницы: **«За блистательный дуэт!»** А

молодые ребята, выходя из зала, говорили: «Вот у кого надо учиться!» Причем имели в виду они, конечно же, не профессионализм. То, что продемонстрировали нам самодеятельные актрисы, – это что-то другое, чему не так-то просто найти определение. О большом профессионализме в данном случае говорить не приходится. Но даже его недостаток (актрис-то они играли бездарных!) невероятно шел этим двоим, чей темперамент, личное обаяние, раскованность, какая-то бесшабашная смелость буквально сметали все преграды на пути к зрительским сердцам. И они их завоевали. Всеобъемлюще.

И семейное счастье

А это театр, который, ничтоже сумяшеся, представил на суд жюри старую американскую комедию «Моя жена – лгунья» **М.Мэйо** и **М.Эннекен**. И получил награды практически за все роли – так ярко, со вкусом, смыслом и юмором они были исполнены. **Лискинский народный**

театр под руководством старейшины воронежской любительской сцены **Маргариты Повышевой**. Они могли бы просто весело разыграть эту сюжетную комедию положений, как это сделали в **Бобровском народном драматическом театре** (комедия «**На вираже судьбы**» **Нила Саймона** – сценический вариант бобровцев знаменитой «Калифорнийской сюиты») или в **Острогжском народном театре** (вампировский «анекдот в одном действии» «**Двадцать минут с ангелом**») – и ничего не получить. Потому что, как выяснилось, если любительский театр, играя какую-нибудь пьесу, не вкладывает в нее свою мысль, душу и боль своего сердца, то пропадает весь смысл его существования. Ему органически чуждо коммерческое искусство и коммерческий подход. И не потому, что заработать не хочется. А просто коммерческое искусство, чтобы морочить зрителям голову, требует особого, иногда высочайшего профессионализ-

ма. А по актерскому мастерству, сценическим эффектам и зрелищности любителям никогда не угнаться за профессионалами. Лискинцы рассказали историю про то, как любовь превращает женщину из пустой, избалованной мещанки не только в преданную супругу, но и страстную мать. Надо сказать, что идея в пьесе не лежала на поверхности. В ней слишком много путаницы, розыгрышей, «лжи», да еще эта чехарда с тремя (!) подставными младенцами! Вспору актерам, выпутываясь из всех придуманных драматургами перипетий, напрочь забыть, о чем они играют. Но – не забыли, выпятили, показали – и выиграли.

Потому что победы в любительском театральном творчестве, как словами Пастернака выразился председатель жюри Алексей Дундуков, надо искать там, «где кончается искусство и дышат почва и судьба». В селе Никольском.

Татьяна Быба
Воронеж



«Всеобъемлюще». Л.Сердюкова, Т.Мухортова. Бутурлиновский народный театр

ПЛЮСЫ ПОЛЮСА

Оргкомитет V Международного фестиваля театров кукол «Петрушка Великий» заявил тому 2010 года так: «Театр художника». Но, как это часто бывает с тематическими фестивалями, жизнь вносит свои коррективы в определение, и название формулируется иначе, без помощи какого бы то ни было экспертного совета. Для меня в итоге «подзаголовком» сентябрьского события в Екатеринбурге стала жанровая составляющая. Итак, «Трагедия в театре кукол».

Серьезная литературная основа для постановок давно стала фирменным стилем представительной афиши «Петрушки». Вот и в этот раз не обошлось без любимых российскими кукольниками Гоголя и Чехова.

Алексей Смирнов в Челябинске поставил «Человека в футляре», дополняя хрестоматийный рассказ другими произведениями Чехова. Да и не только текст самого Антона Павловича можно услышать в этом многонаселенном и многословном спектакле. Выбравшись на модную постановку «Грозы», сосредоточенно замкнутый Беликов и визгливо восторженная Варенька видят в центральной роли знаменитую Аркадину, а задумавшись о предстоящей женитьбе, главный герой дословно повторяет все возможные сомнения гоголевского Подколесина.

Борис Саламчев, напротив, выбрал для омского «Вия» привычную для себя технику театра рассказчика. Четыре актера с ровной интонацией, меняясь ролями, смакуют каждое слово страшной повести классика.

Оба пути показались мало убедительными. В обоих случаях трудно констатировать точное попадание в цель. В первом примере, по-моему, случился «перелет», излишнее увлечение деталями и попутными сюжетными мотивами (зал, надо отдать должное, принимал спектакль восторженно). Во втором – «недолет», отсутствие всякого движения (и зрители заметно заскучили). Возможно, режиссеры идеально справились с поставленными перед собой задачами, тогда недоумение вызывают собственно инсценировки, принадлежащие их же перу.

Точнее в этот раз оказались зарубежные участники. Итальянская труппа представила проект под многообещающим названием «Фауст! Фауст!». При этом молодые авторы черпали вдохновение не в балаганном первоисточнике сюжета, прославившего Гете, а в творчестве известных в Европе российских гастролеров – театров «Дерево» и АХЕ. Для них мудрый алхимик – прежде всего создатель новой жизни – Голема, Песочного человека или даже Франкенштейна. Подвижные тренированные исполнители, выразительные маски, инженерные конструкции, эмоционально насыщенная электронная музыка в живом, если так можно сказать про DJ, исполнении. Коллеги оценили атмосферу спектакля, и приз «Признание» большинством голосов был отдан именно итальянскому музыканту, сопровождающему действие.

Лучшей работой художника на фестивале уже не многочисленными участниками, а уважаемое жюри признало сценографию и кукол **Андрея Запорожского** и

Алевтины Торик к спектаклю **Брестского театра кукол «Луна Сальери»**. Постоянные соратники режиссера Руслана Кудашова и в «заграничной» постановке поддержали своего петербургского соавтора. В отличие от других иногородних работ этого трио спектакль по Пушкину в Бресте сложился. Возможно, сказалось сходство аббревиатур с родным БТК. Точная работа с куклой, редкое чувство партнерства, столь ценное для творчества в черном кабинете, – отличительная черта этой белорусской труппы.

Заезженная пластинка с музыкой Моцарта, безжизненный инопланетный пейзаж, который то тут, то там бесшумно прошивает силуэт ширококрылого ангела смерти, серое существование персонажей с их цветными воспоминаниями. Это ад, где Сальери будет искать ответ на риторические вопросы о своей гениальности и праве распоряжаться музами.

Кажется, что уставший взгляд композитора-завистника всегда устремлен к небу, спорит с ним, ему никогда не удается потупить. Все равно, где-то там, на Земле, навсегда остался именно убиенный Моцарт, автор Реквиема. Пример, как и при жизни можно оказаться в пространстве без времени, представил **Балостокский театр кукол (Польша)**. Этот коллектив любят в России, с нетерпением ожидая каждый его приезд. Художественный руководитель театра, театровед **Марек Вашкель** приглашает к сотрудничеству лучшие творческие силы со всего мира. У него работал Алан Лекук в своей излюбленной

технике бумажного театра, привил труппе точеную агрессивную манеру Дудо Пайва. В современной афише – «Замок» Ф.Кафки, «Голем» Г.Майринка, «Коричные лавки» Б.Шульца. И **«Полюс» Владимира Набокова**. Кажется, это мировая премьера пьесы. Для постановки мужской трагедии в 2007 году на помощь режиссеру **Еве Пиотровска** была приглашена художник из Литвы **Юлия Скуратова**.

Маленькая пьеса, основанная на реальных событиях 1912 года, о гибельном походе в самую южную точку мира, завоевала **«Гран-При»** екатеринбургского фестиваля. Четыре пути к смерти. Каждая кукла-душа заканчивает свое земное бытование буквальным вознесением. Трагедия в стихах – материал, выглядящий на сцене обыкновенно претенциозно и скучно, в худших случаях даже смешно. Но не в этом спектакле. Поляки мастерски работают как драматические актеры, но убедительны и с куклой в руках. Снег позволил Скуратовой сыграть в миражи, предсмертные видения. Белая масса то скрывает под плотным слоем прекрасный женский портрет, то оседает на рукавах кукловода, который изо всех сил сжимает кукольного двойника пальцами, одеревеневшими от холода.

Маленькие трагедии – кукольный жанр. Дело не только в подходящем размере исполнителей. Известный режиссер из Минска Алексей Лелявский поставил как-то в одной европейской стране спектакль «Очень маленькие трагедии», где роль Скупого рыцаря, например, была отдана хомяку. Театр кукол еще любит и недлинные спектакли. Эти подмостки органически не терпят пу-



«Фауст! Фауст!». Цахес театр, Флоренция, Италия



«Полюс», Бялостокский театр кукол, Польша



«Грибуль-простофиля и господин Шмель». Екатеринбургский театр кукол

стословия, им ближе символизм, куклам трудно размениваться на подробности и ассоциации, им легче донести основную мысль не в часы, а в минуты. Не могу здесь не вспомнить спектакль «Lacrimosa», показанный в конце августа на Первом Всемирном фестивале школ кукольников в Санкт-Петербурге. Немецкий студент Бруно Пилз играл свое «оплакивание» менее десяти минут для двух зрителей, и этот спектакль был эмоционально чрезвычайно сильным. Его

сюжет прост: под музыку Моцарта человек, беспрерывно, бесцельно и бездумно смотрящий телевизор, понимает никчемность своего существования. Зрители же не только соперничают кукольному герою, но и сами с помощью скрытой камеры и удачной видеопроекции оказываются на его месте. История «Пропала жизнь» коснулась вдруг и тебя лично, машинально увлеченно перебирающего стертые кнопки на пульте. Теперь уже нельзя выбежать из темного зрительного зала по делам. Пауза неизбежна. Простая мысль, понятное высказывание автора и исполнителя, соразмерные этой мысли и поэтому разительные в своей убедительности средства. В дарование Пилза, как, кстати, и создателей «Луны Сальери» и «Полюса», органично входит чувство верного масштаба и такта.

Хозяева «Петрушки Великого» под занавес фестиваля представили свой русско-французский проект. Знаменитая кукольница **Эмили Валантен** поставила спектакль по мотивам сказки **Жорж Санд «Грибуль-простофиля и господин Шмель»**. До приезда в Россию о ней у нас знали лишь то, что когда-то Валантен придумала и воплотила спектакль, в котором персонажи были сделаны изо льда и таяли по ходу действия, и что она была единственной кукольницей, работавшей в Комеди-Франсез.

Сказка с нететским сюжетом и несчастливым открытым финалом – редкость среди российских утренников на большой сцене. Выбранный жанр – салонный домашний спектакль в доме госпожи Жорж Санд – диктует бесстрастность и поучительность. Отсюда и столь необходимый для

неповоротливой куклы несколько преувеличенный жест актерской руки, скованной перчаткой. В неровном спектакле соседствуют пронзительные сцены одиноко шествующего героя с вязкими сценами, в одной из которых математические диаграммы затягивают актеров в поверхностный словесный пафос.

Актеру **Эдуарду Конашевичу** достался сложный герой. С одной стороны, сказочно-положительный, а с другой – неприкаянно-жизненный, его Грибуль так и придуман – у куклы одна нога прочно стоит на земле, другая

призвана отмахивать такт скипальца, не стесняющегося своей наготы. **Герман Варфоломеев** играет господина Шмеля богатым фабрикантом с загадкой. Для чего ему нужен Грибуль – неясно, да и в конечном итоге неважно. Каждая прихоть толстосума должна быть исполнена. Валантен замечательно придумала, что в салоне господину Шмелю самое место в просторном респектабельном секретере – здесь, среди деловых бумаг, он дома.

«Грибуль» не принес несомненно успеха **Екатеринбургскому**

театру кукол, как и не обернулся провалом. Он стал важным шагом блестящей труппы в неизвестном направлении. Валантен уехала, спектакль стали обживать по-русски, как часто в некоторых домах украшают холодную скандинавскую мебель уютно вышитой салфеткой. Наверное, на это и был расчет французского режиссера. Ведь любая экспедиция к непознанному полюсу часто важна не как цель, а как путь, в том числе и в обратном направлении.

Алексей Гончаренко

Фото предоставлены автором

ЮБИЛЕЙ

Руководителю **Академического русского театра им. Е.Вахтангова** (Владикавказ) **Владимиру Уварову** 5 октября исполнилось **60 лет**. Около 30 лет он отдал нашему театру – одному из старейших на Северном Кавказе, проявив всестороннюю одаренность, настойчивость и упорство характера. За последние 15 лет он стал одним из самых ярких театральных и общественно-политических деятелей Республики Северная Осетия – Алания.

Во многом благодаря его стараниям театр обрел академический статус, имя Е.Вахтангова, признан лучшим русским театром республик Кавказа. По инициативе В.Уварова театр стал творческой базой для уникального проекта, идея которого зародилась здесь же совместно с Банком Москвы и Московским ТЮЗом по психологической реабилитации детей, пострадавших в результате трагических событий в Беслане. Все эти годы театр выполняет творческо-производственный план по всем показателям. Критики отмечают редкое сегодня в труппе явление – «единая актерская школа».

Часто В.И.Уваров вспоминает о годах учебы в Щукинском училище, Ц.Л.Мансурову, с возрастом не утратившую творческого вдохновения, своих однокурсников, с кем до сих пор поддерживает теплые отношения.

Благодаря яркому общественному темпераменту, твердой нравственной жизненной позиции, деловым качествам, ораторскому искусству, он вносит большой вклад в духовную жизнь Северной Осетии.

Во многих спектаклях талант Уварова-актера проявился в незаурядной трактовке образов: Яго в «Отелло» Шекспира, Урядник в спектакле «Мир вашему дому» Г.Горина, Малюта Скуратов в «Василисе Мелентьевой» А.Островского, Капулетти – «...Чума на оба ваши дома» Г.Горина, Лопухин в «Вишневом саде» А.Чехова, Тимофеев в «Пяти вечерах» А.Володина и многие другие. Одна из последних работ – масштабная историческая фигура Наполеона Бонапарта в спектакле «Адъютант Его Превосходительства» («Корсиканка») И.Губача, где он с блеском раскрывает парадоксальные грани натуры выдающейся личности. Актера отличает способность к современному художественному обобщению, взрывной темперамент, органика, обаяние.

Сегодня он обрел широкую известность и популярность не только как ведущий актер театра, сыгравший множество ролей мирового репертуара, но и как общественный политический деятель, достойно участвующий в защите духовного наследия России в Парламенте Республики Северная Осетия – Алания.

Талант, радивое служение долгу, трудолюбие, творческая отдача любимому делу отмечены высокими званиями: он народный артист России, заслуженный артист Северной Осетии, лауреат Госпремии им. К.Хетагурова.

Поздравляем юбиляра! Пусть Вам, Владимир Иванович, и в творчестве, и в общественной деятельности всегда сопутствует Удача! А в семье – Любовь!

Коллеги



СЛУХИ О РУССКОМ ТЕАТРЕ И ЕГО РЕАЛЬНОСТЬ

Четвертый фестиваль «Старейшие театры России в Калуге» проходил в первую октябрьскую декаду, когда погода еще вполне располагает к медленному прогулкам от гостиницы до театра, а воздух насыщен ароматами листьев и последнего тепла...

Прекрасная пора для фестиваля! Может быть, и поэтому оказался он столь насыщенным и интересным.

По традиции открывал фестиваль **Малый театр** – спектаклем «**Не было ни гроша, да вдруг алтын**» **А.Н.Островского** (режиссер **Эдуард Марцевич**). Несмотря на то, что спектакль держится в афише уже почти два десятилетия, он был воспринят публикой благосклонно и с интересом – волей-неволей первый спектакль, начало театрального форума, воспринимается всегда как некая планка, которой необходимо соответствовать, но от которой так почетно оторваться ввысь. Тем более что на следующий день свое искусство представлял на суд зрителей старейший русский театр из **Ярославля**, носящий имя **Федора Волкова**.

Мне несколько лет не доводилось видеть работы этого прославленного коллектива, а за эти годы самое молодое поколение артистов перешло в разряд «маститых», талантливое среднее стало настоящими мастерами, а вот старшее поколение, к глубокому сожалению, в спектакле занято не оказалось. За прошедшие годы в театре появились новый директор –

Борис Мездрич – и новый главный режиссер – **Сергей Пускепалис**. Оба – личности, театральной России хорошо известные, серьезные и уважаемые. Спектакль, который был привезен в Калугу, – чеховские «**Три сестры**». Все это вместе вызывало неподдельный интерес...

Когда раскрылся занавес и перед нами возникло безграничное голубое поле, на котором маршировали солдатики, podobные игрушечным, предводительствуемые тамбурмажором с жезлом, увенчанном чайкой, а среди них кружилась в вальсе юная и счастливая девушка, – дух захватило от красоты и какой-то пленительной грусти этой метафоры (художник **Алексей Вотяков**).



«Три сестры». Ярославский академический театр им. Ф.Волкова

едва ли не наизусть пьесы, что и вправду мало кому приходило в голову посмотреть сегодня на историю дома Прозоровых как на сольный армейский анекдот отнюдь не лучшего вкуса. В журнале «Театральный круг» (Ярославль) режиссер С.Пускепалис довольно подробно излагает свою точку зрения на пьесу: мать сестер и брата Андрея была гарнизонной шлюхой, не знающей точно, от кого именно родились ее дети, отец был грубым солдафоном, поэтому откуда же взяться у Прозоровых хорошим манерам? Да и вообще сегодняшняя армия не дает нам мотивов для какой бы то ни было поэтизации. Я, разумеется, очень кратко и несколько примитивно излагаю то, на что Пускепалису понадобилось немало журнальных страниц, но за суть – отвечаю. Вот и получается, что Андрей (**Кирилл Искратов**) женится на Наташе (**Евгения Родина**), потому что она оказалась первой в его жизни женщиной, не скованной никакими сексуальными предрассудками, Вершинин (**Олег Павлов**) может сказать о своем чувстве Маше (**Александра Чилин-Гири**) лишь одним способом – прижав ее лицом к забору зимним вечером, задрав шубу и юбку и... сами понимаете, что проделав далее. А ошалевшая от подобного объяснения Маша только и может замахнуться на Наташу бутылкой с коньяком после известия, что ряженые не придут. Наташе вообще пришлось сильно пострадать в этом спектакле – то Маша с бутылкой, то Ольга (**Наталья Асанкина**), хватаящая ее за ухо и за волосы, бьющая головой об стенку и одновременно произносящая слова

о том, что Наташа-де была груба с няней, а их так воспитали, что они не могут выносить грубости...

Замечательный артист **Валерий Кириллов** в роли Кулыгина – не просто «не самый умный» человек, а почти дебил, который вряд ли может учить детей в гимназии; Тузенбаха (**Юрий Круглов**) словно и совсем нет, видимо, изначально исходя из принципа: «Одним бароном меньше, одним бароном больше...». Зато есть жена Вершинина Клара Наумовна (**Ирина Сидорова**), произносящая часть его текста и возглавляющая группу то ли непришедших ряженых, то ли каких-то монстров, нападающих на дом. Из всего актерского ансамбля выделяется, пожалуй, лишь **Николай Шрайбер** в роли Василия Васильевича Соленого, но, скорее всего, не благодаря режиссуре, а вопреки ей. Ведь и его Пускепалис видит не столько страдающим или загадочным, сколько до физического отвращения грубым – придя в дом к Прозоровым, он разувается и сует в печку свои портянки (жаль, режиссер не догадался пустить в зрительный зал при этом соответствующий аромат!).

Самое обидное, что в этом отталкивающем, абсолютно античеховском спектакле ощущается режиссерское мастерство. Только вот нравственное начало отсутствует начисто, а разве его отменили в нынешнем театре? Разве сегодня оно не более необходимо, чем вчера?.. Особенно, когда речь идет о классике, в которой для меня лично давно уже интересны не сюжет и не сближение с современностью, а личность того, кто прикасается к ней, – ее духовное, нравственное

наполнение, ее способность мыслить и чувствовать.

То же можно сказать о гоголевской «**Женитьбе**», представленной на фестивале **Саратовской драмой им. И.А.Слонова**. Молодой режиссер **Антон Коваленко** больше всего, как представляется, был озабочен самопроявлением, а не собственно прочтением известнейшей комедии. Отсюда – кордебалет фигур, которые поворачиваются разными сторонами к публике: то они Гоголи в накрахмаленной манишке с бантом, то скоморохи, лихо отплясывающие русские народные танцы с русскими же народными инструментами в руках. Это борьба западников и славянофилов, пластически выраженная режиссером, или что-то еще? Подколесина играет очень хороший артист **Игорь Баголей**, но в той буффонаде с фейерверками, что царит на сцене, ему остается играть лишь две сцены, одна из которых чисто мимическая, когда Подколесин, сидя на краю некоего подиума, с изумлением и ужасом наблюдает за разгулом женихов и Агафьи Тихоновны с тетушкой и свахой – они пляшут и поют, словно в концерте по заявкам, а он смотрит на них и словно бы примеряет на себя будущую жизнь с этой разудалой девицей. Вторая сцена – это разговор с Агафьей Тихоновной (**Татьяна Родинова**), в которой оба артиста, как будто освобожденные от всей мишуры, очень естественно и просто беседуют, а гоголевская мысль в этот момент словно зримо витает над подмостками...

К счастью, остальные спектакли фестиваля «Старейшие театры России в Калуге» оказались куда



«Женитьба». Саратовский театр драмы им. И.А.Слонова

более содержательными и интересными. Хотя и очень разными. Например, «Коварство и любовь» Шиллера Новгородского драматического театра им. Ф.М.Достоевского. Режиссер Сергей Морозов своей постановкой доказал сомневающимся, что романтический театр не стал достоянием далекого прошлого – он жив сегодня, и он может быть очень востребован сегодня, когда высокие чувства и высокие мысли почти вышли из употребления. Любовь мещанки Луизы (Елизавета Назаркина) и сына президента Фердинанда (Илья Носков) возвышенна, чиста и безысходна, но



«Коварство и любовь». Новгородский драматический театр им. Ф.М.Достоевского

от этого она не становится менее значительной – особенно для молодых зрителей, которые, успев привыкнуть к сериалам и слезливым мелодрамам, неожиданно сталкиваются с совершенно иным «объемом» чувств. Спектакль поразительно красив (художник Ирина Бируля) и глубок по своему проникновению в природу чувств вообще – не только любви, но и чувства человеческого достоинства (Миллер в замечательном исполнении Ивана Сучкова), и чувства упоения властью (Президент сыгран Анатолием Устиновым выразительно и емко), и чувства распрямившегося под влиянием любви достоинства женщины (Людмила Бояринова в роли леди Мильфорд полна скрытой страсти и стремления жить по-иному, свободно и гордо. Но режиссер справедливо предлагает нам иной финал – сброшенное леди Мильфорд платье двое слуг небрежно скинут в ров, словно тело той, что решилась порвать с двором герцога). Неоправданными оказались



«Коварство и любовь». Новгородский драматический театр им. Ф.М.Достоевского

мне в этом спектакле два момента: отказ от образа дворецкого, который раскрывает перед леди Мильфорд истинную картину жизни в герцогстве, тем самым побуждая ее покинуть дворец, и «усечение» роли Президента – его отсутствие в финале лишает образ очень важной, существенной краски.

«Короля Лира» Владимирского драматического театра мне довелось видеть в четвертый раз и не раз уже писать о спектакле. На калужском показе, хочется отметить, «Король Лир» прошел просто великолепно: несколько избыточный формализм режиссуры компенсировался актерской игрой, которая стала во многом содержательнее и глубже. В первую очередь, необходимо отметить **Николая Горохова** (Лир), **Владимира Кузнецова** (Эдмунд), **Михаила Асафова** (Глостер), **Анну Лузгину** (Регана), **Любовь Гордееву** (Гонерилья), а также трио то ли ведьм, то ли Мойр, названных режиссером **Линасом Зайкаускасом** «какими-то женщи-

нами» (**Инга Галдина**, **Евгения Артемова**, **Ирина Жохова**). «Обыкновенная история» **И.А.Гончарова** в постановке **Тульского драматического театра** (режиссер **Александр Попов**) покорила точностью и глубиной звучания первого акта. К сожалению, второй несколько разрушил очарование – он показался торопливым и не столь углубленным в содержание: стал чересчур суетливым дядюшка **Адуев (Игорь Лучихин)**, **Адуев-младший (Сергей Сергеев)** утратил непостижимым образом процесс развития характера, и только точно и пронзительно прозвучали мотивы



«Король Лир». Владимирский драматический театр

вы, связанные с Юлией Тафавой (**Ольга Баурина**), Наденькой (**Лариса Киеня**) и тетушкой Елизаветой Александровной (**Мария Попова**). Но все равно спектакль остался в памяти и превосходной сценографией (художник **Александр Дубровин**), и той верностью классическому русскому театру и классической русской культуре, которую порой сегодня приходится искать со свечой по темным углам наших подмостков.

Двойственное впечатление произвел спектакль **Тамбовского драматического театра «Последние» М.Горького** (режиссер **Мавлет Тулпаров**). Изысканная сценография **Василия Валериуса** и – непонятно почему звучащая «Аппассионата». Абсолютная несоотнесенность с сегодняшним днем (хотя эта несоотнесенность пьесы вопиет!) и – всепримиряющая молитва, прочитанная всеми персонажами в финале. Причем молитва сочиненная, очень вольная, а вот последние слова взяты из молитвы Оптинских старцев, к которым Горький относился



«Обыкновенная история». Тульский драматический театр



«Последние». Тамбовский драматический театр

весьма предубежденно. Откровенная масочность Леща (**Олег Шмаров**) и – сильная, глубокая искренность Любви (**Елена Ильина**) и Веры (**Ольга Сирото**). Примитивно и очень неточно сыгранный Александр (**Сергей Ильин**) и – яркая, страдающая Софья (**Валентина Попова**). Возникло ощущение лоскутного одеяла, хотя, зная спектакли Тамбовского театра, я от души порадовалась и явно возросшему актерскому мастерству, и – главное! – серьезности репертуара, к которому обратился новый главный режиссер театра. На таком и только таком репер-



«Последние». Тамбовский драматический театр

туаре можно и нужно воспитывать труппу, прививая ей и мастерство, и вкус. Только режиссерская концепция требует более четких и внятных акцентов... Ярким пиршеством театра стал спектакль **Костромского драматического театра «Слуга двух господ»** Гольдони (режиссер **Сергей Кузьмич**, художник **Елена Сафонова**). Выразительная сценография, пластика поистине гуттаперчевых артистов, блистательное исполнение Труффальдино артистом **Александром Кирпичевым**, множество маленьких режиссерских изобретений (например, когда блюда через весь зритель-

ный зал по проволоке спускаются на сцену) и открытий характеров (Бригеллы – **Влад Багров**, Клариче – **Нина Маврина**, Сильвио – **Евгений Кулагин**), не переходящая грань вкуса игра артистов – все это стало радостью для зрителей и строгих критиков; смех не умолкал, настроение поднималось буквально с каждым эпизодом, и обсуждение спектакля неожиданно превратилось в гимн театру, тому самому театру, который, как казалось, мы потеряли.

Впрочем, не только этот спектакль засвидетельствовал для меня, что не все еще осталось в прошлом – пронзительный, тон-

кий и печальный, словно звук лопнувшей струны, спектакль **Белгородского драматического театра «Вишневый сад»** (режиссер **Борис Морозов**, художник **Иосиф Сумбаташвили**) лично для меня стал событием фестиваля.

Удивительно красивый (кремовые стены, на которые тенью проецируются ветви вишневого сада да высится посредине «многоуважаемый шкаф», а в финале возникнет горький образ отжитой жизни – разыскивая свои калоши, Петя (**Андрей Манохин**) выпрыгнет из старых мешков ненужную обувь, и эта груда стоптанных и почти новых ботинок, туфелек, сапог заставит почему-то сердце сжаться!), «Вишневый сад» Бориса Морозова соткан из полутонов и четверть-тонов, которые не только не нарушаются артистами, а бережно передаются, транслируются в зрительный зал, обращаясь к душе каждого. В хрестоматийно известной истории режиссер обнаруживает нечто недосказанное – объяснение Вари (**Вероника Васильева**) с Лопухиным (**Дмитрий Гарнов**) неожиданно дарит иллюзию, что на этот раз все будет по-другому; Петя Трофимов менее все-



«Слуга двух господ». Костромской драматический театр





го является революционером, провозвестником новой жизни – он просто понимает, что все завершается и должно отныне быть по-другому и к этому другому надо стремиться и стараться устремить окружающих; Раневская (**Марина Русакова**) уже давно простилась со всем, что было в ее допарижской жизни, и просто поставлена обстоятельствами перед необходимостью публично расстаться с вишневым садом, с юностью и мечтами; Лопахин сам не понимает, каким образом он купил вдруг имение, и прекрасно отдает себе отчет в том, что оно не принесет ему счастья – надо поскорее вырубить сад и распродать участки дачникам, чтобы избавиться от памяти, от всего, что давит и гнетет. Яша (**Игорь Ткачев**) и Шар-



«Вишневый сад». Белгородский драматический театр



«Плоды просвещения». Калужский драматический театр

лотта (**Надежда Пахоменко**) не обременены гнетущей памятью, они легче других приспособятся к новой жизни. И только, пожалуй, Шарлотта будет порой вспоминать о прошлом... Кончился какой-то очень важный отрезок жизни – разбросанная в беспорядке обувь как знак пройденного несколькими поколениями пути. Ничего уже не вернуть, надо начинать новую жизнь. Какую? – Бог весть... И потому оставшийся в заколоченном доме Фирс (**Владимир Бондарук**) прочитывается режиссером и великолепным артистом как та самая, олицетворенная, память, от которой уходят, сознательно уходят все без исключения персонажи этого грустного, вызывающего горькие мысли спектакля. Завершался фестиваль спектаклем хозяев, **Калужского драматического театра, «Плоды просвещения»** Л.Н.Толстого в постановке главного режиссера **Александра Плетнева**. Об этом спектакле журнал «Страстной бульвар, 10» уже писал в своем апрельском номере, писала о нем и я, но не могу не отметить неожиданность прочтения пьесы нашего великого классика. Лев Николаевич Толстой писал ее некогда почти в шут-

ку, для домашнего представления в Ясной Поляне, и Александр Плетнев нашел все основания прочитать ее легко, изобретательно, с превосходным юмором и вкусом. Главными персонажами стали для него в этой истории отнюдь не доморожденные спириты, основными среди которых становятся профессор Круглосветов (**Сергей Лунин**) и Гросман (**Сергей Путинцев**), хотя их сеанс развернут в ярчайшую картину псевдонаучного абсурда, а народ – изобретательная Таня (**Дарья Кузнецова**), буфетчик Яков (**Игорь Кумицкий**), камердинер (**Валерий Смородин**), старый повар (**Григорий Бирюлин**), кухарка Лукерья (блистательная работа **Ирины Шуркиной**), Григорий (**Захар Машенков**) и, конечно, изумительное трио мужиков (**Михаил Пахоменко, Михаил Кузнецов, Вячеслав Голоднов**).

Перед нами – театр абсурда в его лучших, если можно выразиться так, «чистейших» проявлениях, когда нелепость ситуаций не прогнозируется, а возникает естественно и ненадуманно: как поочередное появление мужиков с зажженной свечой во время сеанса, как выходы пьяного старого повара, как барокамеры

спиритического сеанса и многое еще другое.

А вы еще спрашиваете, нужна ли нам сегодня классика?..

Фестиваль завершился на очень яркой ноте, оставив у всех настроение хорошее и радостное. Так и должно быть, хотя и случается далеко не всегда. Но опытная команда организаторов во главе с энергичным и изобретательным директором Калужского театра **Александром Кривовичевым** сумела сделать все, чтобы для каждого театра, для членов двух жюри («взрослого» и молодежного, издававшего к тому же фестивальную газету), для многочисленных гостей фестиваля эти десять дней превратились в настоящий праздник. И чтобы мы серьезно задумались над тем, о чем слишком часто говорят сегодня молодые критики и порой зрители: нужен ли нам русский репертуарный театр? Старейшие театры России (почти всем им уже перевалило за два столетия!) живут сегодня по-разному, но живут полноценной, насыщенной жизнью. Так что слухи об их смерти сильно преувеличены...

*Наталья Старосельская
Фото Виктора Кропоткина*

Буквально за несколько дней до **95-летия** одного из самых прославленных и по праву самых лучших российских сценографов, **Иосифа Сумбаташвили**, на фестивале «Старейшие театры России в Калуге» шел спектакль Белгородского драматического театра «Вишневый сад» А.П.Чехова в постановке Бориса Морозова и сценографии Иосифа Георгиевича. Когда медленно раскрылся тяжелый малиновый занавес и осветилась сцена, весь зал сделал глубокий вдох – так прекрасно и так печально было скромное оформление: кремовые стены, посередине «многоуважаемый шкаф», добротный, темного дерева, а на стенах словно живут тени вишневых ветвей...



«Фирменный стиль» Иосифа Сумбаташвили – красота, неразрывно связанная с печалью по ушедшему, промелькнувшему, как сон. В японском искусстве это называется «печальное очарование вещей», и в спектаклях, над сценографией которых работал Иосиф Сумбаташвили в последние годы, эта черта стала какой-то особенно ощутимой и почти до прозрачности хрупкой. Может быть, это связано с солидным возрастом; может быть, с воспоминанием о том, как начинал молодой художник в театрах Грузии; может быть, с тем, что Иосиф Сумбаташвили много работал в Большом театре и других оперных и балетных театрах, где волшебство непременно рождается из самой реальности и они сосуществуют в прекрасно-печальной неразрывности. Кто знает!..

Но эта черта отчетливо проглядывает и в самом сегодняшнем облике художника – хрупкой, почти мальчишеской фигуре и очень мудром лице с удивительно выразительными глазами.

Сценографией Иосифа Сумбаташвили я, можно сказать, увлеклась с давней-предавней поры, когда еще подростком увидела спектакль «Иркутская история» в Театре им. Евг.Вахтангова. Все эти лестницы, переходы, казалось бы, затруднявшие артистам движение по подмосткам, на самом деле были тем «внутренним путем», что проходили герои Алексея Арбузова. Сценография естественно вытекала из пьесы и как будто вела за собой ее сценическое движение, развитие сюжета, во многом помогая режиссеру, усложняя его задачи.

А позже я влюбилась в спектакль «Смерть Иоанна Грозного» А.Толстого (режиссер Леонид Хейфец) на гигантской сцене тогдашнего Центрального Театра Советской Армии, где в 1962 году Иосиф Сумбаташвили стал главным художником. Эта сложнейшая сцена, казалось, полностью подчинилась смелому замыслу сценографа: огромный движущийся куб, который то напылял на зрительный зал, то почти растворялся в глубине; пустая сцена, заполнявшаяся внезапно дико скачущими скоморохами в ярких одеждах; царь Иоанн (блистательный Андрей Попов), поджав ноги и раскинув руки, сидящий в надвинутом на авансцену высоком стуле... Это было настолько мощно, что по сей день осталось в памяти. И совсем не случайно за сценографию к этому спектаклю Иосиф Сумбаташвили был удостоен Золотой медали «Пражской квадриеннале», престижной международной выставки сценографии.

Я могла бы вспомнить еще многие и многие спектакли, над которыми Иосиф Сумбаташвили работал с разными режиссерами и в Театре Армии, и в Малом театре, где его пленительная сценография к спектаклю «Леший» А.П.Чехова (режиссер Борис Морозов) стала для меня незабываемым впечатлением. И никогда не было в его работах никаких самоповторов: авторский текст и режиссерская интерпретация – две главные святыни для художника соединялись естественно, органично и позволяли читать спектакль, словно книгу. Прекрасную и мудрую книгу.

Они соединялись, как прозрачные ветви вишневого сада, что вопреки всему, вопреки и изменению привычек и нравов, отчетливо проступают на кремовых стенах нашего прошлого во имя будущего.

Дай Вам Бог сил и творчества на долгие годы, дорогой Иосиф Георгиевич!

Наталья Старосельская

«ХОЧУ ЛЮБИТЬ, ЛЮБВИ В ОТВЕТ ХОЧУ...»

Столичные гастроли Санкт-Петербургского Молодежного театра на Фонтанке еще раз доказали – театр дело любовное.

Пересаженная роза

В мире слишком много ненависти. Слишком много соперничества, жестокости и предательства. Каждый день мы ведем изнурительную борьбу за выживание и уже считаем, что это – в порядке вещей. А как иначе? Хорошо смеется тот, кто стреляет первым. Мы втискиваемся в переполненные вагоны метро, оттирая, кого удастся, локтями. Это я на работу опаздываю, а до других мне дела нет. Пристраиваемся в кильватер к «скорой», чтобы обойти тех, кто завяз в пробке раньше нас. Это у меня срывается контракт на сумму с семью нулями, а вы можете тут хоть зимовать. Руководству демонстрируем свою профпригодную незаменяемость, чтобы под кризисное сокращение попал другой. Не я. Избранникам – сексуальную и прочую состоятельность, дабы им не вздумалось поискать кого помоложе, покрасивее, побогаче (нужное подчеркнуть). Мир живет по принципу: не докажешь – не получишь. И кажется, что нет в этом мире места, где тебя любили бы просто так. Да и сам постепенно утрачиваешь эту странную способность – любить. А не заниматься любовью в физиологическом, финансовом, бытовом или каком-либо ином суррогатном ее воплощении. В этом месте, по идее, нужно было бы написать нечто вроде: «Но чудеса все-таки случаются, и та-



«Школа налогоплательщиков». Фото Владимира Постнова

кие волшебные острова любви все еще существуют». Получилось бы красиво и романтично. Но – неправда. Никакого чуда Молодежный театр на Фонтанке собою не представляет. Потому что чудом мы считаем нечто, возникшее само собой. А театр этот долго и трудно строили люди, платя за преданность своим идеалам очень высокую цену, и наибольшую, разумеется, – сам **Семен Спивак**, возглавляющий театр вот уже двадцать лет. И остром выстроенный им театр не назывешь, потому как фонтанковцы не в башне из слоновой кости существуют и от соприкосновений с окружающей средой получают и синяки, и шишки. Как и все мы. И все-таки трудно отделиться от ощущения, что нечто волшебное в Измайловской саду на берегу реки Фонтанки все-таки происходит. Есть в нем нечто от сада андерсеновской старушки, той самой, что приютила Герду, отправившуюся на поиски Кая. За стенами бушует непогода, а внутри цветут, не облетая, розы. И как бы ты ни был

измучен или напуган, тебя выслушают, успокоят, помогут собраться с силами, прежде чем ты снова выйдешь в ночь и холод. Московская публика к таким «оранжерейным» условиям не приучена. Театры-дома здесь, безусловно, существуют, но домами они являются для артистов. Зритель тут все-таки гость, пусть и желанный. Вот это едва уловимое разделение на «свой-чужой» в конечном итоге и определяет атмосферу спектаклей даже тех театров, где в зрителе еще хотят видеть единомышленника, а не поставщика рублей в билетную кассу. У Спивака же зритель может быть только своим: кажется, что спектакль создавался именно для тебя, чтобы персонально с тобой поговорить о чем-то очень важном. Но к такому уровню доверительности готов далеко не всякий. Слишком высока конкуренция, чтобы можно было себе позволить приоткрыть душу, снять привычную маску и не страшиться быть самим собой. Москва и коренных-то москвичей от это-

го уже отучила, а уж «понаехавших» она сразу берет в шенкеля. На спектаклях питерцев в зале царил довольно напряженная атмосфера. Зрителю требовалось немало времени, чтобы отключить привычную защиту, поверить, что его никто не соберется ни подставлять под дурачка, ни эпатировать, ни бить из-за угла кирпичом по голове. Актерам, привыкшим к более высокому градусу зала, было очень нелегко ломать лед недоверия. Это приходилось делать снова и снова. На каждом спектакле. Можно пытаться понять, как им это удавалось. Но можно этого и не делать. Оставим театру право не раскрываться перед нами до конца.



«Дон Кихот». Поклоны в Москве. С.Спивак - в центре.

Фото Ирины Сенковой

Money-money

Одни ломают голову над тем, где их взять, другие – как потратить. В «Школе налогоплательщиков» Луи Вернея и Жоржа Бера можно найти ответы на оба вопроса. С выбором пьесы театр попал, что называется, в десятку (преьера спектакля состоялась в 2009-м, когда кризис был в самом разгаре, а между тем пьеса была написана в 1934 году – сколь неизменен наш переменчивый мир!). Французский юмор, помноженный на русскую ментальность, дал потрясающе смешной результат. Искренне смеяться над собой, когда в карманах у тебя ветер гуляет, – чем не рецепт спасения утопающих их собственными силами. Не впервые взявшийся за режиссуру Михаил Черняк сумел из анекдота, выращенного драматургами до размеров повесной пьесы, сделать притчу о любви, остроумную и трогательную одновременно. Хотя персо-

нажи по своей природе до причести как-то не дотягивают. Эмиль Фромантель – глава департамента подоходного налога (Михаил Черняк), свято верящий в свою высокую миссию – стоять на страже интересов государства (не забывая при этом и своих собственных). Жюльетта – его балованная дочь (Юлия Шубарева), привыкшая к тому, что жизнь должна быть полной чашей. Просто должна, и все тут. Гастон, его зять – веселый оболтус, за пару лет счастливой семейной жизни просвищенный все свое состояние (Евгений Славский). Но при эскизности исходных характеров и положений актерам удается вдохнуть в своих персонажей живые страсти. И мсье Фромантель оказывается любящим отцом, снова и снова спасающим терпящий крах брак дочери. А сама Жюльетта, при всей своей любви к роскоши, знает цену и искренним чувствам. А Гастон, придумав эту самую шко-

лу для «чайников» (где они так хорошо осваивают премудрости налогообложения, что доводят до краха национальный бюджет Франции) и сколотив миллиардное состояние, как выясняется, гонится не столько за деньгами, сколько за ускользающей любовью. Мораль проста: и с деньгами, и без оных сберець любовь нелегко. Но театру редко удается высказаться на эту извечную нравоучительным пафосом тему так, чтобы не укатиться ни в проповедничество, ни в пошлость. А здесь – пожалуйста. Смейтесь на здоровье, а возвращаясь домой, покрепче прижмите к себе свою половинку.

Очень маленький Дон-Кихот

Вы думаете, что Сервантес писал свой роман о супермене в блистающих латах, только и мечтающем о том, чтобы кого-нибудь спасти? А спутником супермена писатель сделал ходячий здравый смысл, который почему-то принято именовать народной мудростью? Если так, то, придя на спектакль, вы с удивлением (а кто-то, возможно, и с ужасом) обнаружите, что Семен Спивак с вами категорически не согласен. На совершенно негероической белой овечьей шерсти (сценорафия Семена Пастуха) он разворачивает историю двух маленьких людей, которые подсознательно понимают, что большими (и в прямом и в переносном смысле слова) им не стать, да пожалуй, не очень-то и хочется. Эти двое – из тех детей, что не торопятся вырасти. Вот они и не выросли, заигравшись в рыцарей, великанов и прекрасных дам. Дон Кихоту (Андрей Шимко) взрослый мир не нужен, потому, что правила, по которым он

(мир) существует, для него слишком жестки. Там игра идет не ради удовольствия от самой игры, а ради того, чтобы урвать побольше чего-нибудь такого, земного, что в мире волшебства и фантазии никакой ценности не имеет. А Санчо (**Роман Нечайев**) отлично понимает, что в этом взрослом мире сибаритствовать ему никто не позволит. Напрягаться ради добычи хлеба настоящего ему ну очень не

хочется, тем более, что есть возможность раздобыть его играючи. Оба отдадут себе отчет в том, что их мир – понарошку. Но здесь они могут оставаться самими собой.

В «большом» мире это роскошь непопозительная. Когда понимаешь, что the game is over, понимаешь и то, что ответ на вопрос, можешь ли ты это себе позволить, придется искать самому. Но паники в душе эта неподъемная ответственность уже не вызывает. Почему-то...

Любовь со странностью и без «Касатку»

в Москву привозили уже не раз. И, вроде бы, высказаны все мыслимые и немислимые восторги по поводу этого спектакля, которому удалось пронять даже некоторую часть публики, весьма скептически настроенной по отношению к не эпатирующим спектаклям о вечных ценностях. Но коль уж сии гастрольные заметки замешаны на любви, не могу не воздать должное Спиваку и его актерам, которые вот уже двенадцать лет с неиссякаемым энтузиазмом (или все-таки – мужеством?) продолжают убеждать сомневающимся



«Танго». Фото Ирины Сенковой

и ободрять колеблющихся – любовь существует. Беспременная. Искренняя. Всепоглощающая. Нерасчетливая. Из нашего повседневного лексикона уже и слова-то эти практически исчезли. А они все туда же! И что удивительно – мы им верим. И приходим на этот спектакль и во второй, и в третий, а есть и такие, что и в тринадцатый раз. Ну, необходимо человеку знать, что его можно любить просто так. Когда он слаб и безволен. Когда растение. Когда циничен от невозможности быть собой (эта редчайшая способность человеческая, похоже, для Спивака краеугольна и в жизни, и в театре).

Спектакль нежен и наивен, хрупок до хрустального звона. Сохраняет такое действие на протяжении многих лет в состоянии кристальной прозрачности, при том, что актеры, в нем играющие, отнюдь не наивные романтики и несут по жизни груз собственных очарований и разочарований, – немислимого. А ведь история придуманного **Алексеем Толстым** любовного квадрата сентиментальна донельзя. Вышедшая в тираж эстрадная примадонна (роскошнейшая **Наталья Суркова**)

мается с вконец разорившимся князем (балансирующий между сердечностью и гротеском **Михаил Черняк**), а принципиально-ответственный молодой помещик (обворожительный **Александр Строев**) не считает себя вправе разрушить воздушные замки, выстроенные его слегка не от сего мира невестой (хоть кого подкупающая своим «наивом» **Зоя Буряк**). И под сенью немислимой ябло-

ни все немислимым же образом вдруг становится на свои места, и все счастливы. Наблюдая за сюжетом, можно подумать, что речь идет о каком-нибудь шампунно-мыльном сериале. И думаешь: может, не сюжеты виноваты в том, что происходит и с отечественным театром и, тем паче, с телевидением?

Пляски с небытием

Можно ли к персонажам комедии абсурда относиться как к живым людям? Десять из десяти опрошенных наверняка ответят: нет. Из чего следует, что мржековское «Танго» они в Театре на Фонтанке не видели. Хочется верить, что еще не все для них потеряно: шедший почти двадцать лет, спектакль был снят с репертуара, но к юбилею театра все же вынут из «запасников», привезен на московские гастролы, и есть некоторая надежда, что обретет второе дыхание. Не потому ли, что наша нынешняя жизнь гораздо абсурднее той, что мы вели двадцать лет назад? Ничтожества рвутся к власти с еще большим остервенением. «Отцы» не только категорически отказываются от

своих детей, которым приходится вживаться в условия гораздо более зверско-джунглевые, чем те, в каких проходила юность отцов, но всеми силами стремятся объявить существующий безумный-безумный мир несуществующим. Эдаким плодом воспаленного воображения их неуправляемых (а на самом деле просто давным-давно выросших) чад.

Эта бережно охраняемая каша из дат личных и общественных, политических событий и обстоятельств собственной биографии для старшего поколения, по сути, есть демонстративный протест против вселенной, перечеркнувшей их собственный маленький правильный и уютный мирочек, в котором они только и могут существовать в любви и согласии. За его пределами оказываются их собственные дети, и на них старшим уже не хватает ни тепла, ни любви. Классический расклад в действии – «верхи» не могут, «низ» не хотят. А посторонние дают советы и в результате ловко прибирают все к рукам.

Для Спивака, с его точным чувством времени, этот спектакль, по-видимому, является одним из тех внутренних камертонов, по которым он настраивает звучание создаваемого им театрального пространства. Потому что «Танго» и не выглядит в этом пространстве пусть и очень талантливой, но «обыкновенной абсурдистской» пьесой. Он сделал из нее своего рода противовес энтропии вселенной в одной отдельно взятой точке пространства.

Прощай, прекрасная маркиза «Маркиза де Сад» Юкио Мисимы

в Театре на Фонтанке по праву числится в легендах. Сошлось все – изысканная многослойная философия текста, тонкость выстроенных режиссером аллюзий, виртуозная игра актрис, сопрягавших в заданных драматургом и постановщиком обстоятельствах нити собственных судеб, блеск и роскошь совершенно потрясающих костюмов и декораций. По количеству вечных вопросов этот спектакль, пожалуй, можно было бы вписать в книгу рекордов Гиннеса, если бы в ней нашлась подходящая рубрика. Где проходит граница между моралью и ханжеством? Можно ли противостоять ужасу одиночества? Откуда черпать силы в борьбе с невзгодами, сыплющимися на тебя из, вероятно, пришедшего в негодность рога изобилия? Как понять другого человека, не утаив от него и своей собственной правды? Почему любовь оборачивается ненавистью, нежностью – жестокостью, восхищение – ужасом, а преклонение – стремлением смешать с грязью?

Психологический театр, превративший жизнь в игру смыслов и подтекстов, – вот что получилось у Спивака. Критиковали его столь

же яростно, сколь восторженно и хвалили. Ну как же: такой интеллигентный человек – и вдруг о такой «мерзости». Гораздо спокойней жить на свете, считая себя белым и пушистым. И все попытки говорить о вещах неоднозначных, не укладывающихся в прокрустово ложе дуальности, рассматривать исключительно как пропаганду порока и насилия над добродетелью. Но на этом свете белы и пушисты только сибирские коты, а на том – одни лишь ангелы. Люди не могут причислить себя ни к тем, ни к другим. А потому и вынуждены всю жизнь искать в себе Бога и противостоять дьяволу. «Маркиза де Сад» заставляет поверить в то, что с дьяволом в себе бороться можно. Нужно. Необходимо. Это не проповедь. Это крик души, колеблющий устои жизни.

Жизнь продолжается, но игра не может длиться вечно. В Москве спектакль сыграли в последний раз. Рассудок соглашается, а сердце все равно жаль.

Вместо послесловия

Разумеется, что-то осталось за пределами этих заметок. Но они не задумывались ни как гастрольная хроника, ни, тем более, как скрупулезный «разбор полетов»

с расстановкой акцентов и выносом вердиктов. Писались они исключительно из-за непреодолимости желания поговорить о любви. О том, как хорошо знать, что есть на свете место, где зрителя любят. Нежно и преданно. Просто так. Ни за что.

Виктория Пешкова



«Маркиза де Сад». Фото Юлии Кудряшовой

ТЕАТР С ИЗНАНКИ, ИЛИ ПОСТОРОННИМ ВХОД РАЗРЕШЕН

Необычным оперным представлением встретил **Камерный театр Бориса Покровского** своего зрителя в новом сезоне. Авторский спектакль под названием **«Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен»**, созданный режиссером-постановщиком **Михаилом Кисляровым** по собственной оригинальной пьесе, дирижером **Владимиром Агронским** и художником **Аллой Шелимовой** при содействии молодого дирижера **Рината Бикташева**, придумавшего музыкальную идею представления, почти спонтанно вырос из соединения музыки **Дж.Б.Перголези** и **И.Стравинского**. Почему именно Перголези? Да потому что в этом году, когда весь мир празднует трехсотлетие композитора, театр решил отдать дань почтения великому мастеру, успевшему за короткую двадцатилетнюю жизнь оставить ряд шедевров в разных жанрах, в частности 10 опер, из которых постановщики выбрали не привычную «Служанку-госпожу», а неизвестные **«Ливьетту и Траколло»** и **«Учителя музыки»**. Почему Стравинский? Да потому что его опера **«Пульчинелла»**, открывшая в творчестве композитора так называемый неоклассический период, основана именно на музыкальных темах Перголези. И соединение фрагментов музыки двух авторов,

разделенных временным отрезком в 200 лет, как ни странно, оказалось современным и свежим, а главное – актуальным для музыкального рассказа о жизни сегодняшнего театра. Потому что сюжет спектакля, основанный на смещении фрагментов текста и идей сочинений Перголези и Стравинского, повествует не только о том, что мы, зрители, привыкли видеть на под-



мостках во время представлений, а об обычно скрытых от посторонних глаз трудовых буднях театра, о его внутренней жизни: о репетициях, о личных амбициях, о мечтах, потерях и достижениях... По словам **Михаила Кислярова**, эта идея возникла из потребности взглянуть на самих себя со стороны, снаружи,

вскрыв через «призму юмора и самоиронии» все, что не видно изнутри. Но спектакль получился не о буднях конкретного театра – в нем раскрыт собирательный образ сегодняшнего театра вообще, образ открытый и честный, яркий и непосредственный. И познакомиться с этим образом Камерный театр Бориса Покровского теперь гостеприимно приглашает всех.

А зрелище действительно стоит того. Хотя бы уже потому, что ни один музыкальный театр у нас по сей день не предлагал слушателю заглянуть за кулисы, приоткрыв завесу в самое сокровенное – в свой внутренний мир.

В этом спектакле театр в буквальном смысле «начинается с вешалки», а если быть уж совсем точными – с фойе. Уже в фойе зритель оказывается среди героев оперной пьесы, готовящихся к представлению под музыку Перголези в исполнении струнного квартета. Подготовка идет полным ходом – работают гримеры, костюмеры, работники сцены, уборщики, артисты распеваются, разыгрываются, разминаются и даже пьют кофе в кафе вместе с посетителями. Внезапное недоумение зрителя сменяется любопытством путешественника, неожиданно оказавшегося в самом жерле бурлящей внутренней жизни театра, где можно походить по зрительному залу, словно бы растворившемуся в сцене, которая ока-

залась повсюду и нигде, и рассмотреть подробности хаотично разбросанных декораций: фрагменты подмостков, детали роля, среди которых приоткрылся оркестр, одиноко выглядывающая пара колонн и рядом – пара гигантских ног из папье-маше, подпирающая потолок, в чулках и туфлях времен Перголези, столы с гримом, свисающая с потолка перевернутая голова-маска, притаившийся в углу среди вешалок с костюмами и иронично вззирающий на зрителя сверху витрувианский человек... Привычный в Камерном театре колокол возвещает о начале представления, но началось ли оно на самом деле, не сразу становится ясно, потому что на сцене продолжается репетиция – бойко орудует ассистентка маэстро-режиссера, блистательно-зажигательная **Ирина Пьянова**, составляя всех и все по своим местам. Но оказывается, что репетиция эта и есть начало спектакля о жизни театра... И зритель, сидя в самом центре происходящих событий, становится одним из соучастников представления, главным лицом которого является гений маэстро Ламберто, нервно-недовольный и вальяжный в исполнении звонкого тенора **Борислава Молчанова**. Маэстро, с кофе и периодически возвещающим о себе Nokia-сигналом мобильником, руководит постановочным процессом в театре, в котором главные роли отдаются условным перголезевским персонажам Ливьетте (**Ирина Алексеевко**) и Траколло (**Алексей Морозов**), а ансамбль «единомышленников» в мыслимых и немыслимых костюмах всех времен и народов, руководимый хормейстером в

джинсах **Алексеем Верещагиным**, время от времени возвращается к заветному хору-рефрену «Нега блаженства». Есть в этом спектакле еще несколько персонажей, дополняющих различные сюжетные линии: импресарио Коладжанни (**Анатолий Захаров**), потрясающий все время бумажным контрактом, начинающая певица-мечтательница Лауретта (**Екатерина Ферзба**), примеряющая на себя разные образы, клавесинистка **Лола Пальга**, составляющая негласную конкуренцию фаворитке маэстро Дорине (**Марина Патрушева**). Все они включаются в общее действие, напоминающее, на первый взгляд, вольную импровизацию, сюжет которой выходит за рамки привычного восприятия. С одной стороны, он насыщен полифонией смыслов, а с другой – уходит корнями в эстетику театра абсурда, где преобладают ирония и гротеск, преувеличивающие и соединяющие несоединимое в самых невообразимых комбинациях.

Несмотря на то, что, по признанию постановщиков, действие статично и спровоцировано импровизациями самих артистов,

спонтанность в спектакле лишь кажущаяся. Весь этот местами шокирующий хаос при более внимательном рассмотрении оказывается структурирован умной режиссерской рукой, а потому воспринимается все-таки не как беспорядок, обнажающий изнанку театральной жизни, но как качественный спектакль, выносящий в финальную сцену философское резюме, слетое ансамблем «единомышленников» под управлением маэстро и акцентирующее жизненное кредо театра в непростой современной жизни: «Сон и явь, туман и бег – где тут суть? Пусть так... Но вдаль, сквозь мрак наш корабль плывет». И кораблик, пусть в виде игрушечного символа, действительно проплывает над головами зрителей, пронзая насквозь пространство зала и смывая морской волной все беды и недоумения...

Музыкально-текстовый микс, легший в основу этого удивительного представления, авторы спектакля обозначили емким жанровым термином – опера-пастиччо, что в переводе значит опера-«паштет». И «паштет» этот получился из самых смелых и ярких ингредиентов: здесь мож-



но созерцать элементы оперы и балета, японского театра кабуки и театра теней. «Паштет» вышел не только жанровым, но также музыкальным и сюжетным: фрагменты музыки и текстов Перголези и Стравинского смешались и, словно в калейдоскопе, сложились в новый, причуд-

ливый узор – красивый и качественный. Качество сказалось и во вдохновенном исполнении артистов, по всему видно, всерьез увлекшихся представлением, и в оркестровом звучании под управлением Владимира Агронского. Оставляет желать лучшего лишь музыкальный ансамбль

артистов и оркестрантов, пока не везде стройный. Однако это не мешает воспринимать целое – художественно состоявшуюся оперу-пастичку Перголези-Стравинского-Кислярова с утонченно-пикантным вкусом.

Евгения Артемова
Фото Олега Хаимова

IN BRIEF

СЫКТЫВКАР

В рамках предстоящего юбилея – **90-летия** государственности республики – будет проходить 53-й театральный сезон в **Государственном театре оперы и балета Республики Коми**.

Открылся сезон 1 октября оперой **Дж.Пуччини «Богема»** в постановке итальянского режиссера **Паоло Паницца**. Спектакль поставлен в рамках предстоящего Года итальянской культуры в России и российской культуры в Италии. Главные партии в спектакле исполняют ведущие солисты театра: **Ольга Сосновская** (Мими), **Михаил Журков** (Марсель), **Альфия Коротаева** (Мюзетта), **Анатолий Измалков** (Шонар). На партию Рудольфа был приглашен солист Петрозаводского музыкального театра **Михаил Дядиченко**, который с золотой медалью закончил аспирантуру в консерватории *Marseille Dupre*, стажировался в Мариинском театре, пел в *Opera de Paris*, компании «*Belcanto*», концертном обществе «*Musique ailes*», *Opera de Tourcoing*, *Orlean concert*. Дирижировать «Богемой» был приглашен **Андрей Лебедев** (работал в Нижегородском, Челябинском, Краснодарском театрах оперы и балета, Сочинском симфоническом оркестре, театре Новая Опера, Театре балета Ю.Григоровича). Театр практикует приглашать интересно заявивших о себе молодых дирижеров. В этом сезоне таковыми будут **Ренат Жиганшин** («Севильский цирюльник») и **Олег Лесун** («Лебединое озеро»).



«Богема»

В предстоящем сезоне театр покажет долгожданные премьеры: оперетту **И.Кальмана «Принцесса цирка»**, балет **Л.Минкуса «Дон Кихот»**. Для постановки балета «Дон Кихот» приглашена балетмейстер Большого театра **Людмила Семеняка**. Премьера состоится в день открытия Международного фестиваля оперного и балетного искусства «Сыктывкарса тулыс».

Для маленького зрителя готовится музыкальная сказка **«Необыкновенные приключения в Новогоднюю ночь»**. Режиссер сказки **Владимир Акулов** знаком сыктывкарской публике по постановке мюзикла «Призрак замка Кентервиль».

Запланированы гастрольные поездки по республике в города Ухта, Воркута и Вуктыл, а также в Киров, Германию и Финляндию. Театр проведет два ставших уже традиционными фестивалей: **«Сыктывкарса тулыс»** и **Фестиваль оперетты**, в рамках которых будут представлены новые проекты, в том числе и наших партнеров по Российско-Финляндскому культурному форуму. Впервые в рамках фестиваля пройдут мастер-классы для солистов-вокалистов и артистов балета при участии ведущих мастеров сцены из Финляндии и Болгарии.

В рамках празднования юбилея государственности Республики Коми театр и Союз композиторов Республики Коми планируют провести совместный концерт произведений коми композиторов. Театр запланировал большой презентационный проект: создание и выпуск диска «Оперные звезды Севера» с лучшими партиями солистов театра.

Наталья Конохова
Сыктывкар

МАЛЬЧИКИ



Спектакль «**Как я про-вел детство**» **Мастерской Игоря Ясуловича** по произведениям **Юрия Олеши** поставила **Ксения Кузнецова** – студентка ВГИКа.

Зачастую театральные постановки студентов ВГИКа производят странное впечатление. Они больше похожи на черновики будущих кинофильмов: игра актеров тут фрагментарна, все движется рывками, эпизоды кажутся слабо связанными между собой.

Спектакль Ксении Кузнецовой – неожиданное исключение. Взглянув за прозу Олеши, она со студентами создала лирическую новеллу про путешествие по «местности детства», которое всегда важно для хрупкого творческого сознания, ведь именно в детские годы оно и формируется. Прозрачность лирической стихии – самое интересное в спектакле. Юрий Олеша, писатель вездельный и нервный, предстает здесь автором изысканным, изящным, чутким к оттенкам интимных состояний юной души. Метафоры его еще не столь остры, темпераментны и парадоксальны, как в годы зрелого творчества, точ-

нее, в описаниях зрелых чувств. Художник слова столь же внимателен к тонким вибрациям чувств и смыслов. Его молодой герой уже способен расслышать неведомое другим в хаосе состояний и толчее мыслей, которые упрямо накапливает память, подспудно формируя драматическое восприятие «так называемой жизни». В предшествующих шедеврах русской литературы про детство и отрочество, текстах Толстого и Чехова, за редкими исключениями, лирическая стихия была не менее хрупкой, но не чревата трагизмом.

Воспоминания о детстве, записанные Олешей, неизбывный драматизм подразумевают и являют, что обусловлено самой эпохой, ее надломами и безднами. Недаром самый известный герой писателя – обманутый ребенок – наследник Тутти из «Трех толстяков». Студенты ВГИКа, увлеченные обнаруженными в тексте Олеши откровениями, предельно искренни в передаче лирических состояний, упрямы и бесстрашны перед провокациями нахлынувших на юную душу героя соблазнов и противоречий. Деля тексты



Олеши на четыре голоса, они вовсе не дробят характер героя. Молодым актерам удастся, не теряя специфических оттенков каждого из них, слиться в единый голос творческой природы, стремящейся назвать каждое наблюдаемое явление или проживаемое состояние единственно верным словом. Само стремление высказаться здесь равносильно магии истины. В этом нет никакой «подростковости». Более того, градус переживания кажется значительно более высоким, нежели у зрелого человека, тронутого если не цинизмом, то скепсисом. «Ощущение возвращаемой чистоты» доступно лишь юному духу.

Молодые артисты **Иннокентий Ширяев**, **Павел Солодовников**, **Виталий Щанников** и **Евгений Морозов** начинают спектакль как тихую игру перед сном, какими пытаются отвлечься от сна юные лицеисты или воспитанники частных учебных заведений «с продленкой».

Помещение, в котором они пребывают, мало похоже на обычную комнату или спальню. Оно, скорее, напоминает перламутровую раковину, прозрачную и хруп-



кую, где легко скрыть тайны своей души или просто спрятаться от внешнего мира. По бокам разбросано множество игрушек и странных предметов, область применения которых давно забыта, есть даже телевизор первого поколения, по-старинному закрытый кружевной салфеткой. Подначивая друг друга, ребята постепенно от привычных детских тайн и страхов поднимаются, благодаря



«тонким энергиям» текстов Юрия Карловича Олеши, до откровений, чреватых кипением страстей и опасными срывами, последствия которых юная душа еще не способна осознать. Следить за этим бесконечно интересно, даже о времени забываешь. Остается добавить, что постановка посвящена 50-летию со дня смерти писателя, скончавшегося 10 мая 1960 года и похороненно-

го на Новодевичьем кладбище. А сыграли свой замечательный спектакль студенты ВГИКа совсем неподалеку от Новодевичьего монастыря, в стенах Библиотеки имени Волошина, весьма специфическая атмосфера которой особым образом способствовала глубине впечатления.

*Александр Иняхин
Фото В.Соколова*

ЮБИЛЕЙ

16 октября исполнилось **65 лет** замечательному актеру **Оренбургского драматического театра им. М. Горького**, народному артисту России **Андрею Лещенко**, который к тому же успешно возглавляет Оренбургское областное отделение СТД РФ, являясь вот уже 10 лет его председателем.

Оренбург театральный впервые увидел Андрея Лещенко в 1974 году. Это был один-единственный сезон на сцене оренбургского театра, которому предшествовала работа в Саратовском драматическом после учебы в театральном училище им. И.Слонова, службы в армии (ансамбль песни и пляски при ВО). После этого сезона – драматические театры Кемерово и Орджоникидзе. А в 1988 году Оренбург вновь повторился в творческой судьбе артиста и стал для него родным, пожалуй, навсегда. Вспоминаются его Менахем в «Поминальной молитве» Г.Горина, Борис Годунов в спектакле «Царь Федор Иоаннович» А.Толстого, Фирс в «Вишневом саде» А.Чехова, Арбенин в «Маскараде» М.Лермонтова... Сегодня зрители видят его на сцене в ролях художника Ильина в современной драме А.Кутерничего «Между чашей и губами», доктора Дорна в «Чайке» А.Чехова, Князя К. в «Прощальной гастролью князя К.» по повести Ф.Достоевского. Эта роль принесла актеру сразу две награды: он стал лауреатом конкурса премии «Хрустальная роза Виктора Розова» (2007 г.) и обладателем областной театральной награды «Лучшая роль года».

22 года Андрей Федорович служит на сцене **Оренбургского драматического театра**, создавая замечательные образы своих сценических персонажей, которые проникают в душу, селятся в памяти театралов и одаривают артиста уважением коллег, зрительской любовью и признанием. Коллектив театра желает юбиляру творческого вдохновения и успеха!



Мария Рябцева, Оренбург

«КАК СКВЕРЕН И ГНИЛ ЭТОТ МИР»

Самая поздняя и самая мрачная из комедий Шекспира – «Мера за меру». В «Глобусе» ее поставили в 1604-м, сразу после «Отелло», успеха у публики она не имела и быстро сошла со сцены. Сейчас ее тоже играют мало.

Можно вспомнить, однако, что в середине десятилетия было два любопытных спектакля. В сентябре 2005-го в Московском Театре киноактера эту пьесу ставил Игорь Яцко (ученик Анатолия Васильева, ныне главный режиссер «Школы драматического искусства»); ровно год спустя в Петербурге, в Театре им. Ленсовета – Василий Сенин (ученик Петра Фоменко, весьма отдалившийся от учителя).



Герцог - С.Епишев



Анджело - С.Епишев

Для режиссера Яцко главным было, разумеется, звучание шекспировского ямба: у Марии Викторовой, игравшей Изабеллу, стих блестел, как червонец. Для режиссера Сенина, если судить по рецензии-фельетону Евгению Троппу (ПТЖ, 2006, №3) – придуманные в изобилии «приколы, примочки и мультики». Впрочем, критики Северной Пальмиры никогда не жаловали режиссеров, получивших образование в Москве, а то, что Сенин – коренной петербуржец, могло раздражить рецензентку дополнительно. Эти спектакли забыты, они не стали общезначимыми событиями театральной жизни. Нынешняя премьера **вахтанговцев**, возможно, станет. Еще пять лет назад я мог со спокойной душой написать, что фабула пьесы в основном совпада-

ет с фабулой пушкинской поэмы «Анджело», а если вы ни того, ни другого не читали – идите в болото. Теперь не могу: жизнь приучила с уважением относиться к правам людей, не любящих и не имеющих времени читать классиков. Эти люди – не обязательно быдло. Скажем так: не все.

Поэтому вот фабула: Винченцо, добрый, слишком добрый герцог Вены (ну да, герцог Вены, а что тут такого), взяв для своих тайных целей бессрочный отпуск, оставляет бразды суровому наместнику Анджело и просит навести в городе порядок. Анджело берется за дело круто. Раскопав старый закон, по которому прелюбодейание любого рода карается смертью, он велит, в назидание всем прочим, казнить молодого дворянина Клавдио: тот, видите ли, собираясь жениться на девушке Джульетте, уговорил ее еще до свадьбы. Все в смятении. Монастырская послушница Изабелла, сестра Клавдио, приходит просить за брата, взывает к милосердию властителя. Самое интересное то, что в глубине души она – едва ли не одна во всем мире – считает, что брата казнят за дело, и молит о пощаде против своей воли.

Тем не менее, речи ее пылки и сама она прекрасна как подснежник. И тут суровый, бесстрастный Анджело понимает, что он хочет эту девушку: хочет так, что просто ужас. Вдоволь намучавшись борьбой чувства и долга, он недвусмысленно, хоть и обиняками – а, прах все побери, прямо! – предлагает Изабелле: твоя девственность – за жизнь Клавдио. Распоясавшись, негодяй.

Отвергнув страсть наместника (и

попытавшись было его пошантажировать, да куда ей), Изабелла отправляется в тюрьму проститься с несчастным братом. Рассказав обо всем, что случилось, она слышит то, чего никак не ожидала: «Сестра моя! Даруй мне жизнь! Грех во спасенье брата...» и т.д.: увы, и он – тоже негодяй. Сволочь эгоистическая.

Все могло бы кончиться как нельзя печальней, если бы не герцог. На самом-то деле он, ко-

если слона меняют на верблюда. И, наконец, формально благополучный итог: освобожденный Клавдио женится на Джульетте, разоблаченный и прощенный Анджело – на Марианне, своей бывшей суженой, сыгравшей далеко не последнюю роль в хитрой интриге герцога, сам Винченцо предлагает руку Изабелле и все танцуют. Или рыдают.

Людям, которые пьесу знают и любят, мой пересказ может не понравиться. Тем хуже: в инто-



нечно, никуда не уезжал, а, переодевшись монахом, проводил в Вене полевые исследования: кто как живет, кто о чем говорит, что люди думают о жизни и, в частности, о своем добром герцоге (а о нем, оказывается, не все думают одинаково). Далее следует каскад интриг, недоразумений и подмен: подмены в пьесах Шекспира персонажам замечать не полагается, даже

нациях отражены, как хотелось бы думать, некоторые свойства вахтанговского спектакля, для меня весьма важные.

Его поставил режиссер **Юрий Бутусов**, сорокалетний мастер международного класса (будем точнее: в нынешнем сентябре ему исполнилось тридцать девять), любимый обеими нашими столицами. За последние десять лет он выпустил в России

одинадцать премьер: пять в Петербурге (Театр им. Ленсовета и Александринский театр), шесть в Москве («Сатирикон» и МХТ); «Мера за меру» – двенадцатая.

Художник **Александр Орлов** предельно распахнул и предельно затемнил сцену ваханговцев, одну из самых больших московских сцен (зеркало – 12х8м). Столь темных спектаклей на больших сценах – сейчас я говорю не о смысле, а только об освещении, о количестве люменов – глаза как то сразу и не припомнят. Черный павильон, сверху десятками свешены полукруглые металлические абажуры: лампы, даже когда зажигаются, почти ничего осветить не способны. Снизу – какие-то убогие столы и стулья, кажется, из пресованной фанеры: черные, чахлые. Слишком хлипкие для конторы, слишком уродливые для уличного кафе. Цветы в горшках: даром, что искусственные, они и в ненатуральности своей кажутся похужшими. Нет точки, за которую можно уцепиться взглядом и сказать: вот центр композиции. У этого мира нет ни центра, ни предела.

Он отвратителен не мрачностью (мрачность бывает разная), а какой-то тоскливой бесцельностью существования, обьявляющей вспомнить австрийских прозаиков первой трети XX века, Франца Кафку и Роберта Музиля («Человек без свойств»). Вена в спектакле Бутусова – город не Моцарта и Штрауса, но именно Музиля и, может быть, доктора Фрейда. Он не ужасен, но уныл и никчемен как выгоревший торфяник. Ужасно лишь то, что он, такой, как есть, полон решимости существовать вечно.

Быть непоколебимым – отнюдь нет. Колебания, потрясения, перевороты входят в программу бесконечно однообразной жизни. Этот мир можно как угодно перетряхивать, но нельзя изменить, нельзя даже чуть-чуть улучшить. Собственно, это даже не мир, а отходы мира, мусор. «Трухлые останки», – написал однажды (может быть, ненароком) К.С.Станиславский. «Трухлые», то есть сразу и «тухлые» и «трухлявые»: да, вот это оно и есть.

Спектакль начинается и заканчивается сценами народно-празднества. Люди бурно гомонят, бегают, прыгают, в воздух взлетают – вот именно, что взлетает: огни фейерверка? – нет. Ленты серпантина? – тоже нет. В небо вброшены, как неопрятное подобие салюта, мятые банки из-под пива, бутылочки из пластика, скомканная оберточная бумага, еще какая-то цветастая дрянь. Это и придумано, и исполняется весьма лихо, но смысл жеста чересчур уж вятен, вряд ли стоило так выговариваться сразу.

Имея на то основания или просто в силу профессиональной мнительности Юрий Бутусов, кажется, очень обеспокоен тем, поймет ли его публика. Спектакль – умный, тщательно проработанный, эффектный – грешит надсадой. Избыточностью доказательства, неумеренной тратой сил на обустройство завязок. Это, по-моему, единственное, в чем Бутусова можно упрекнуть. Но от этого, однако, не легче ни зрителям, ни актерам.

После мусорного салюта, служащего чем-то вроде вынужденки, начинается действие как такое – и начинается с такого вяз-

кого, такого томительного *largo!* Уместно предположить, что режиссера тревожат длинноты шекспировской пьесы – говорю я, конечно, не о качестве текста, а о качестве зрительского восприятия. Многие ли из сегодняшних зрителей способны выдерживать без предварительной настройки *пятистраничный* диалог Анджело и Изабеллы, ни на секунду не рассредоточившись? А Бутусов к тому же взял в работу перевод **Осии Сороки**, требующий особого внимания к резким и дерзким сцеплениям слов. Вот режиссер и замедляет, как может, первую сцену: чтобы следующие, по контрасту, казались бойчее.

Прием известный, он работает – еще бы ему не работать. Однако начало спектакля проваливается. На сцене все «темно и вяло», как сказано в известном романе. Скучно.

И на всем протяжении первого действия большинству зрителей (увы, я к нему принадлежал) – ох, как еще пришлось поскучать. Юрий Бутусов слишком дорожит пронительностью ключевых сцен и в порядке подготовки к ним слишком долго морочит зал нарочито тусклыми псевдо-решениями. Ему важно, скажем, чтобы Изабелла при второй, главной встрече с Анджело поразила всех вулканической пылкостью чувств. **Евгения Крежде**, молодая ваханговская прима, уже сыгравшая шекспировскую Крессида и чеховскую Сою в спектаклях Римаса Туминаса, на это способна как нельзя лучше. Но Бутусов, словно бы не вполне доверяя ее природному темпераменту, старается до предела увеличить контрастность сценического поведе-



Джюльетта - М.Бердинских, Герцог - С.Епишев Изабелла - Е.Крегжде

ния. В первых сценах он выводит героиню Крегжде такой беспросветной овцой, что остается только пожалеть актрису, смиренно выполняющую режиссерские установки: играть тут ей, в общем, нечего.

А как и насколько актрисе удастся оправдать сверхъестественные скачки напряжения, как приходится ради них насиловать внутреннюю логику роли – до этого режиссеру словно бы нет дела. Бутусов вообще не мастер строить сюжеты, ценить взаимосвязи сцен, их переливы и перезвоны: яркость отдельного, самоценного момента сценической жизни занимает его куда больше. Впрочем, возможно, что это – примета времени, а не личности.

Еще сложнее в бутусовском спектакле приходится **Сергею**

Епишеву. Обладая очень яркими внешними данными и, похоже, большими возможностями, актер еще словно бы не устоялся сам в себе. Не нашел той личной манеры, которая, будем надеяться, сделает его не только звездой – это Епишева никак не минует, – но и мастером театральной игры. Двухметровый, тонкокостный, особо эффектный в профиль, он наделен особым даром нервного жеста. Ломкого – да, но ничуть не неряшливого, напротив, точного и отточенного. Пластика и сценическая повадка Епишева позволяют вспомнить картины экспрессионистов – Мунка и, еще более, фон Явленского. К примеру, «Портрет танцора Александра Сахарова», 1909: тут, по-моему, есть явное сходство лиц, ли-

ний, эмоциональных посылов, и забавно оно лишь отчасти.

Сочиняя свой собственный сюжет, что является не только правом, но и долгом режиссера, Юрий Бутусов сгрузил Епишеву обе главные мужские роли. Актер играет и обуюнного страстью Анджело, и добродетельного, себе на уме, герцога Винченцо (их встречи и разговоры из спектакля, разумеется, вымараны, как и многое другое). Не трудно угадать запланированный вывод: герцог, при котором Вена стала безрадостным бардаком, и его наместник, неожиданно для всех, да и для себя самого, оказавшийся последним негодяем, – различия между ними нет никакой. Два сапога пара («и оба на левую ногу»: именно так эта пословица зву-

чит в полном виде – см. сборник Симиони, 1899).

Ожидания, конечно, сбудутся. Герцог, делающий предложение Изабелле, на наших глазах превратится в беспощадную и похотливую скотину – ровно такую же, какая недавно проснулась в Анджело. В точности повторится мизансцена: с беготней, криками, расшвыриванием мебели и пр. Бедная девушка дрожит в припадке брезгливого ужаса и рыдает в голос: судьба монахини, дававшая хоть какую-то иллюзию покоя и внутренней свободы, хоть какой-то шанс отгородиться от всего этого, теперь для нее окончательно недоступна. Вена – навсегда. И разноцветный мусор снова пачкает небо. «Как скверен и гнил этот мир, где может безнаказанно жить Анджело!» – говорит Изабелла в 1-й сцене III акта. В это время она еще мечтала о возмездии как о запоздалом торжестве правды. Оказывается, правды нет нигде, и если негодяй останется жить – да не все ли равно. Пусть. Финал, что говорить, хорош на все сто. Умный, сильный, сыгранный твердо и жестоко, он бьет

по зрительским нервам именно так, как задумывалось. Вообще говоря, второе действие сlixвой искупает, почти что вытесняя из памяти, все огрехи и прорехи первого. В спектакле появляется то качество, которым отмечены лучшие работы Юрия Бутусова: гармоническая непреложность. Все как-то вдруг встает на место: для начала, световое решение, поначалу казавшееся слишком уж брутальным. Тюрьма, где ждет казни Клавдио (**Владимир Бельдиян**): сумрак, прорезанный косым, сквозь решетку продетым лучом, клетчатое пятно света на полу и человек, который до смерти хочет, но не позволяет себе войти в высвеченное пространство, обходит его по кругу, – да, это по-настоящему хорошо. Музыка **Фаустаса Латенаса**, в первом действии звучащая словно бы сама по себе, вдруг вступает в сговор с актерами, приходится им сродни и в пору – и это уж просто замечательно. Работает режиссерская метафорика, работает юмор (а чувство юмора у Бутусова первоклассное, с учтивым питерским холод-

ком, но без набившего оскомину иронического пижонства) – все работает. Но как же утомительно было этого дожидаться!

Тому же Сергею Епишеву, отменно сыгравшему смычку Анджело и Винченцо в финале – как долго ему, бедному, приходится держать свои козыри в рукаве! Чтобы не продать заранее финал (повторюсь: вполне предсказуемый), он поначалу старается демонстративно развести своих персонажей, выпятить разницу: вот усталый вельможа со скорбью в сердце, а вот сухопарый педант в роговых очках; вот благородный порыв, а вот канцелярский захжим и пр. Получается не совсем уклуже: правитель выглядит несколько муляжным, его наместник – чересчур шаржированным. По точному замечанию Ольги Егошиной (Новые известия, 09.07), Сергей Епишев «похоже, просто еще не выбрал окончательно: играть ли Герцога и Анджело близнецами-братьями или все-таки разными людьми?». Нечетко поставленная задача, помноженная на не вполне сложившуюся технику, – это, в конце концов, небезопасно для актерского таланта.

А задача, меж тем, интереснейшая. Актеру некуда деться от простейшей логики сценического переодевания – логики, которая у Шекспира всегда сдобрена щепотью иррациональности. Вот «Двенадцатая ночь», Виола переделалась пажом Цезарию – да, конечно, она остается девушкой в мужском платье, но в ней, однако, проступает нечто такое, чего не было и не могло быть в прежней Виоле. Вот «Король Лир»: Эдгар, законный сын Глостера, принимает обличье юридического – он только притворяется



Перебрела – А. Антонова



Помпей - Е.Косырев

или преобразается, почти все-рез становясь Бедным Томом из Бедлама (и как мы измерим это самое «почти»? Анджело и Винченцо для Сергея Епишева – и не два разных человека, и не один человек на двух жизненных путях, и не две его ипостаси. Тут что-то более сложное: сообщающиеся сосуды, трепет обратной связи, выпуклое горе узнавания – нет, я решительно не могу объяснить это словами. Будем надеяться, что когда-нибудь Епишев это сыграет.

И надеяться, я думаю, стоит. У вахтанговской «Меры за меру» – прочная, хорошо сложенная основа: залог того, что спектакль будет развиваться. Отменно разыгрались люди, исполняющие роли второго и третьего плана. **Мария Бердинских** (Джувьетта, беременная невеста Клавдио): пока Изабелла-Крегжде томится в тисках режиссерского решения, актриса – пусть недолго, но красиво – держит нерв спектакля. **Анна Антонова** (Перепрела, хозяйка борде-

ля и, видимо, подлинная повелительница Вены) – привычка, да и имя к тому же, обязывают видеть Перепрелу разухабистой, не по возрасту бойкой тетехой – да, как же. Тонкая талия, кошачья грация, черное, с пикантными вырезами, платье, а уж салонность, стильность и надменность – да Ренаты Литвиновой тут и рядом не стояло. **Леонид Бичевин**, который эпизодическую роль палача Суккенсона (ох уж этот переводчик Сорока! впрочем, у Михаила Зенкевича имя было не хуже: Мерзило) исполняет с тем же юмором и азартом, с каким играет заглавного героя в «Троиле и Крессиде». Особо хорош **Евгений Косырев** (сводник Помпей): круглолицый, брызжущий энергией комик – и, кажется, отнюдь не только комик. Он наделил своего персонажа невинной (конечно, притворной) улыбкой дауна, острым взглядом философа-кинника и какой-то безграничной, безудержной живучестью: этот уж выберется откуда угодно, не сомневайтесь.



Анджело - С.Епишев, Изабелла - Е.Крегжде



Герцог - С.Епишев, Изабелла - Е.Крегжде

Не часто бывает, чтобы шекспировская роль игралась «с плюсом» – т.е. выглядела крупной и содержательней, чем это написано у автора. Игра Косырева – тот самый случай. Роль мелко-го мерзавца в «Мере за меру» актер обогащает так, что хоть в те-

атр звони: слушайте, да ведь ему не Помпея надо играть, а Фальстафа! Если, конечно, у ваханговцев есть какие-нибудь задумки насчет «Генриха IV».

А если нет, помечтаем дальше. Вот тощий верзила Епишев, очень недурно понимающий, что

такое честь и что такое одержимость (в частности, одержимость любовью); вот простачок (якобы) Косырев, упругий и непредсказуемый, как теннисный мячик, – почему бы не подумать, скажем, о Сервантесе...

Александр Соколянский

ЮБИЛЕЙ



«На всякого мудреца довольно простоты».
Мамаев

Родился Владислав Дмитриевич на Кубани в предвоенном 40-м. Начинать трудовую деятельность учеником токаря по металлу. После службы в пограничных войсках окончил театральную студию при Краснодарском краевом драматическом театре им. М.Горького. И подался в Рыбинск. Режиссеры заметили молодого **Владислава Гостищева** как актера разнопланового, острохарактерного, обладающего чувством юмора, придававшего его сценическим персонажам особую душевность и доверительность.

В 1970-м Владислав впервые вышел на подмостки **Костромского драматического театра**. Местная публика оценила игру кубанского казака одним словом: любо! С тех пор пристально следит за этой фамилией, в созвучии которой слышится гостеприимство и сердечное радушие. А фамилия в программках появляется не просто часто, но постоянно.

В его послужном списке роли в пьесах Горького, Чехова, Гоголя, Булгакова, Розова, Шукшина, Эрдмана, Сухова-Кобылина, Шекспира, Шиллера, Мольера, Шеридана, Заградника... И ни одной проходной. За самым скромным ролевым материалом и актерская универсальность виделась, и индивидуальная неповторимость чувствовалась, и психологическая глубина с эмоциональной заразительностью уживались, и жизненный оптимизм сердца радовал.

Какая ж Марья без Ивана? А какая Кострома без Островского? Про то вернее всего опросить актера Гостищева. Он вырослел и мужал вместе с героями пьес Александра Николаевича. Начинать с молодых, безусых: Шапкин, Сеня, Иван в «Грозе», «На бойком месте», «Бесприданнице», а ныне «дорос» до Куроплепова («Горячее сердце») и Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты»). Об исполнении им Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой» критика писала: «Поистине дьявольской фигурой предстает в спектакле царь Иван Грозный в исполнении В.Гостищева. Актер показывает весь спектр качеств стареющего тирана: ханжество и лицемерие, лисью хитрость и волчью жестокость... Точными штрихами лепит многоликого царя: елейно-вкрадчивого, разгульно-бесшабашного, злобно-жестокого, но сквозь эти лики пробивается и нарастает неотвратимое возмездие – уделом тирана становится одиночество». Редко какой фильм снимался в Костроме без Владислава Гостищева. С Никитой Михалковым, Сергеем Герасимовым, с Марчелло Мастоляни работал душа в душу. К тому же он незаменимый общественник. Заседания профкома, художественного Совета театра, Костромского отделения СТД РФ многие годы являлись стихией Владислава Дмитриевича. Часто посещал он костромскую глубинку для оказания помощи театральным коллективам области.

И сегодня у народного артиста Российской Федерации, Почетного гражданина Костромской области Владислава Дмитриевича Гостищева, несмотря на солидный **70-летний юбилей**, порох в пороховницах не иссякает. Как признаются поклонники его таланта: «В душе он по-прежнему озорной мальчишка. Его оптимизм заражает и театральную молодежь, идущую за ним точно так же, как он шел за своими учителями».

Костромское региональное отделение СТД РФ

ТОЧКА ВОЗВРАТА

Режиссер Дмитрий ГОРНИК – выпускник режиссерского факультета драмы ГИТИСа (курс А.В. Эфроса), осуществил более семидесяти постановок в театрах России, работал в кино, на телевидении. Среди последних работ – постановки Ф.Саган, А.Толстого, Т.Уильямса в Омске, Благовещенске, Караганде.

Очень трудно изложить кратко самое главное из тридцати лет практической режиссуры. Но режиссер обязан оправдать любые предлагаемые обстоятельства. Условно я назову эти страницы – «Вчера», «Сегодня», «Завтра». Итак, первые двадцать пять лет жизни пропускаем!

Вчера

Книга А.Эфроса «Репетиция – любовь моя» стала для меня роковой. Я искал своего учителя в режиссуре и нашел его. Мечтал стать его учеником – и стал им. Впрочем, являюсь им до сих пор. Несколько лет в БРЗ на М.Бронной перевернули мое представление о театре и режиссуре и стали для меня ареной для изучения целой науки. Метод работы Анатолия Васильевича – простой и гениальный. Мы были свидетелями того, как он и его актеры проходили от читки пьесы и до воплощения режиссерского замысла. После этого мы пытались что-то подобное повторить. Так он вводил нас в профессию, будучи живым пособием для тех,



Д.Горник

кто хотел видеть, слышать, понимать. Глубочайший анализ драматургии, очень четкий, конкретный внешний и внутренний рисунок каждой роли и масса оригинальных режиссерско-актерских красок-полутонов предполагали в результате увидеть художественное произведение высшего пилотажа. Сочетая в себе романтика и математика, Эфрос умудрялся быть понятным, доходчивым, конкретным. Но он был недоступен для многих, когда наступала пауза и он молчал. Я был покорен его методом работы и до сих пор стараюсь использовать в своей практике все, чему успел научиться. В Эфроса влюблялись сразу, с первых встреч и репетиций. Его нельзя было не любить, безумно красивого человека, гениального режиссера, незаурядную личность, вызывающую восторг и преклонение.

Здесь, на Бронной, произошли встречи с будущими классиками – А.Арбузовым, В.Розовым, режиссером А.Васильевым и главной актрисой мастера О.Яковлевой. Здесь же впервые прикоснулся к великой драматургии А.Чехова. («Три сестры» – моя студенческая ассистентская практика.) Именно здесь мне было позволено Учителем ставить дипломный спектакль по пьесе А.Арбузова «Мой бедный Марат» (художник Д.Крымов). Но, к сожалению, спектаклю не суждено было осуществиться. Постановка не была согласована с руководством театра. После переговоров с начальством (а уже шли репетиции), Эфрос мне сказал: «Извини, не могу прыгнуть выше своей головы». Мне тогда стало безумно стыдно, что я невольно оказался причиной неприятностей для Анатолия Васильевича, у которого их хватало и без

меня. На этом мои иллюзорные отношения с театром закончились, я спустился на землю и очень скоро оказался в городе Чите с пьесой Саши Ремеза «Выпускники». Сдачу спектакля принимал известный режиссер Гедриус Мацкявичус, а дипломную работу я защищал перед легендарной личностью – В.А.Этушем (его автограф до сих пор радует глаз в моем дипломе). Ректор ГИТИСа В.Демин вручил нам свободные дипломы, и мы тут же их «обмыли» в кафе «Валдай» на Арбате. Начиналась взрослая жизнь.

Лето 1983 года подходило к концу и статья «За тунейдство» незримо висела над моей головой. Нужна была помощь.

Эфрос ушел на Таганку. Ему там было очень несладко, а значит, не до меня. Но, слава Богу, есть друзья, которые привели меня на Мосфильм в режиссерскую группу С.Ф.Бондарчука (двухсерийная картина «Борис Годунов»), где в течение нескольких лет пытался совмещать кинодело с искусством выживания. В советском «Голливуде» конкуренция была – «Дом-4» отдыхает! Я честно трудился и получал поощрения от самого Сергея Федоровича. Но самая главная награда за те годы – закалка. Я стал смелее смотреть на жизнь и профессию. Кино закончилось. Я сокучился по театру и стал ездить на разовые постановки, но удовлетворения от этого не было. Я не находил себе места в прямом и переносном смысле. Нужен был

профессиональный совет. Его я мог получить только от одного человека. Мы встретились в Театре на Таганке в кабинете Мастера. Он очень изменился за эти годы. Театралы того времени знают, что происходило в легендарном коллективе. Мы попрощались. Я не имел права просить о помощи, злоупотребляя добрыми отношениями. Это была наша последняя встреча, не считая поздравления в новогодний вечер. Через две недели моего Учителя не стало. Это был шок. Дикая растерянность, протест и ощущение катастрофы. Далее – как в тумане. Панихида (запомнил выступление О.Яковлевой и О.Н.Ефремова), похороны на Кунцевском кладбище. Все кончено. Бесконечное отчаяние.

Спасла неофициальная стажировка во МХАТе. Целый год я был рядом с истинным другом Эфроса – Олегом Николаевичем Ефремовым, блестящим актером, потрясающим лидером и великодушным человеком. (Не говорю уже о звездной труппе, лучшей в Москве!) Я медленно возвращался в профессию и вскоре моим театром стала огромная территория России. От Москвы до Сахалина и от Воркуты до Махачкалы. Я возвращался в профессию с новым ощущением. Учителя больше нет, но есть его ученики, те, которые будут продолжать его дело. Так заканчивался XX век. Открывалось второе дыхание. Были смысл и цель. Заканчивался век романтики. Век жестокий, счастливый, великий.

Сегодня

Новый век изменил мир, людей, театр. Многие коллеги, мечтавшие о свободе, задохнулись в ней и потеряли самое дорогое, что у них было, – веру. Но тот, кто пережил и это, продолжает трудиться на своей ниве, как будто ничего не произошло. Просто стало больше возможностей выразить себя. К этой категории, скорее всего, принадлежу и я. (Все, что нас не убивает, нас закаляет.) Конечно, меня раздражает очень активное перетягивание одеяла на себя директорами театров. Они отрицательно влияют на репертуарную политику, игнорируют институт главного режиссера, распределяют роли и так далее. Многие театры не без их участия живут без профессиональной режиссуры, в то время, когда биржа фиксирует огромное количество безработных. Раздражает и то, что сегодня спектакли ставят кому ни лень – драматурги, актеры, композиторы, художники, спортсмены и т.д. Хочется к ним обратиться и сказать: «Господа! Каждый должен заниматься своим делом! Не лезьте в чужую профессию!». Все это уже переходит в патологию, которая, в конце концов, может разрушить театр.

Последние десять лет я на «вольных хлебах». По-прежнему езжу по огромной стране и делаю свое дело. Получаю истинное удовольствие от общения с провинциальными актерами и зрителями. Такой благодарной публики трудно подыскать!

Работал в антрепризных проектах. Кстати, очень интересная практика для биографии режиссера. Один из моих спектаклей идет уже десять лет (рекорд для антрепризы). Играли его не только в России, но и в Прибалтике, Финляндии, Германии, США. С большим удовольствием репетировал и общался с такими классными артистами, как Л.Чурсина, А.Дик, О.Богданова, Д.Дюжев, Е.Захарова, В.Конкин, А.Гребенщикова, Л.Удовиченко, С.Садальский, Н.Корчагина, Н.Хорохорина, А.Никульников, Ю.Чернов. К антрепризе предвзятое отношение. Многие считают это халтурой. Смотря как работать!

Уверен, что коммерция и высокий художественный уровень совместимы! Современный театр, сотканый из контрастов, парадоксов, смеси романтики и прагматизма, все чаще напоминает поле битвы. Новые формы, желание внешне ошарашить, взять скандалом, эпатажем, удивить борьбой взглядов – все это создает некий хаос, который по всем законам должен быть хорошо организован. Но в данном случае – все с точностью наоборот. У каждого в этой большой игре-шоу свой Армагеддон. Через кого-то безжалостно проедут катком, а кого-то вознесут в ранг культовой фигуры – служителя Мельпомены. Главное, чтобы в борьбе-игре-шоу не увлеклись и не заменили (как в кино) живого артиста на компьютерную холодную игрушку-урода. Тогда – прощай театр. Хотя... ему, театру, с постоянной

периодичностью, предрекают смерть. А он благополучно погибает уже несколько тысяч лет и, если исчезнет с лица земли, то только вместе с цивилизацией. И не раньше!

Многие годы практики дают свои плоды. Я стал кое-что понимать в жизни, в искусстве. Уже поставлено более семидесяти спектаклей, не считая работы в кино и на телевидении. Впрочем – это отдельная книга. Уже называют меня мастером своего дела, пишут лестные рецензии, а я мысленно посещаю БРЗ на Малой Бронной, и мне кажется, что тридцатилетняя работа – только разминка перед серьезным испытанием. Нужны только силы, терпение, удача. И хорошо бы знать, где и когда тебя ожидает твой Армагеддон, чтобы подготовиться к нему и принять его достойно, как принял его когда-то мой великий Учитель. Если бы знать... Если бы знать...

Завтра

Завтра театр будет умнее, талантливее, добрее, оригинальнее, разнообразнее, профессиональнее. По-другому и быть не может. На фоне происходящего отчуждения, разобщенности, оболванивания, злобы, нетерпимости театр должен проявиться в своей самой лучшей миссии – созидании! Мы сегодня разучились видеть, слышать, чувствовать, понимать своих близких. Общаясь больше с автоответчиками, компьютерами, сотовыми телефонами, через SMS, вместо живого диалога мы предлагаем своим любимым, друзьям, родным

холодные сухие цифры и буквы, лишённые тепла, тембра голоса, сердцебиения, интонации, всего того, что так важно для человека. Мы становимся бесцветными. В поисках виртуального счастья мы разучились смотреть друг другу в глаза. Монитор заменил нам вкус жизни и стал посредником, без которого мы скоро станем беспомощными.

«И все-таки я верю!» – сказал когда-то в своем фильме великий М.Ромм. Вот и я верю. Театр – искусство элитарное. Далеко не каждому дано понимать и чувствовать его. Это дар. Как любовь. Поэтому мы так зависим от зрителя. Театр – искусство избранных. Театр – искусство оригинальное. Только в театре существует живой диалог актера и зрителя, диалог сиюминутный, который никогда не повторяется. Мгновение – и ничего нет. Исполняется один раз! И так – тысячи лет. Значит, театр искусство вечное! Живой диалог между актером и зрителем в минуты полного доверия, как в момент истины, является актом высочайшего обоюдного, интеллектуального и духовного взаимообогащения, обмена сокровенной информацией, а значит, актом любви, когда оба становятся соучастниками великого таинства, имя которому – его величество театр. VIVAT!

Спросили Вольтера: «Какой день вашей жизни вы считаете лучшим?» – Завтрашний! – ответил он.

Дмитрий Горник

СОЗВУЧНЫЕ НАЗВАНИЯ

С 25 июля по 7 августа прошли гастроли **Омского государственного музыкального театра** в **Томске** на сцене большого концертного зала Томской государственной областной филармонии. О том, что эту поездку можно назвать «большими гастролями», говорят цифры: за две недели было показано 12 массовых разножанровых музыкальных спектаклей, в которых было занято 185 (!) человек – это ведущие мастера сцены театра, артисты-вокалисты, полный состав оркестра, хора и балета, технические службы. Для перевоза костюмов, реквизита и декораций понадобилось две десятиметровых фуры.

Решиться в наше время на такое мероприятие и организовать его – задача не из легких. Инициаторами гастролей стали директор Томской филармонии **Ольга Лесина** и директор Омского музыкального театра **Борис Ротберг**. Подготовка к гастролем и их проведение осуществлялись при поддержке руководителей обоих регионов – губернатора, председателя правительства Омской области **Л.К.Полежаева** и губернатора Томской области **В.М.Кресса**.

Получить приглашение выехать в другой город, и сразу с 12 музыкальными постановками, более чем приятно и почетно. К тому же именно в Томск – в один из крупнейших образовательных, научных, инновационных и, что самое главное, культурных центров Сибири.

Из 64 спектаклей текущего репертуара омского театра руководство томской филармонии выбрало две оперы – «**Евгений Онегин**» **П.Чайковского** и «**Искатели жемчуга**» **Ж.Бизе**, два балета – «**Лебединое озеро**» **П.Чайковского** и «**Бахчисарайский фонтан**» **Б.Асафьева**, оперетту «**Белая акация**» **И.Дунаевского**, комическую оперу «**Доротея**» **Т.Хренникова**, водевил «**О бедном гусаре...**» **А.Петрова**, мюзиклы «**Здрасьте! Я ваша тетя**» **О.Фельцмана**, «**Брак по-американски**» **В.Колло** и «**Моя жена – лгунья**» **В.Ильина**, **В.Лукашова**, а также мюзикл для детей «**Фант! Гав! Гав!**» композитора **А.Араратяна**. Не могла не прозвучать в юбилейный год Победы и военная тема – это была недавняя премьера театра, музыкальная повесть «**В мае 45-го...**» **Г.Портнова**. Именно она была выбрана для торжественного открытия гастролов.

Перед началом спектакля коллектив омского театра и зрителей поприветствовала директор томской филармонии **Ольга Лесина**: «Впервые в город Томск приехал коллектив Омского музыкального театра. Приезд такого большого коллектива в наш город – настоящий подвиг, потому что, начиная с 1992 года, подобных больших гастролов, с таким количеством спектаклей, массой людей, объемом декораций, никто не устраивал. И то, что эти гастроли стали возможны, – уникальный случай и для омичей, и для томичей – поклонников музыкально-театрального искусства. Эти гастроли нужны для того, чтобы началось и продолжалось впредь взаимодействие и развитие творческого содружества двух сибирских городов со столь созвучными названиями!» Слова благодарности за оказанную честь и приглашение на гастроли от имени Министерства культуры Омской области и коллектива Омского музыкального театра произнес директор театра **Борис Ротберг**.

Тепло, гостеприимно, с букетами цветов томские зрители встречали омских артистов на протяжении двух недель. Хозяевами было сделано все, чтобы гастроли прошли успешно. СМИ Томска с большим вниманием отнеслись к приезду омичей. Одним словом, томские гастроли для омского театра стали не только большим событием, но и замечательным праздником.

Высокой оценкой этих гастролов можно считать и то, что сотрудничество томской филармонии и Омского музыкального театра продолжится в следующем театральном сезоне.

*Светлана Терентьева
Омск*



ИЗУЧАЯ ОШИБКИ ДРУГИХ, ОСОЗНАЕМ СВОИ СОБСТВЕННЫЕ...

После финального спектакля VIII Международного фестиваля театров кукол «Муравейник» в Иванове, в те звенящие творческим возбуждением минуты, когда последний мазок уже положен и картина, в принципе, обрела окончательный вид, но расхотеться еще не хочется, – разговорились с одним из именитых гостей этого форума – главным художником **Ярославского государственного театра кукол Игорем БАБАНОВЫМ.**

– Игорь Алексеевич, как ветеран кукольного дела, автор более чем 80 спектаклей и участник множества фестивалей, удовлетворены ли вы этим ивановским слетом кукольников?

– Ну, что такое фестиваль?.. Собираемся и, изучая ошибки других, начинаем осознавать собственные ошибки. Мы все идем по одним и тем же тропинкам, наступаем на те же грабли. И уже нет понятий «фестивальный» или «не фестивальный» спектакль – все показывают то, что могут вывезти в данный момент. Так же с нашими «**Тремя поросятами**» получилось. Сегодня мы, в основном, работаем на стационаре. У нас большой, «академический», можно сказать, театр. Делаем только громадные работы – эдакие *полотна*. У нас в театре даже нет своего грузового транспорта, выгоднее взять в аренду на день-два. Выезжаем только по большим заказам. Но те же проблемы и у других театров. Поэтому на фестивали везут то, что можно легко запаковать.

Первые «Муравейники» были не то что интереснее, но как-



И. Бабанов

то сложнее – в том смысле, что каждый стремился показать, чего он достиг, ну, буквально в самый последний момент...

– Почему это ушло?

– Это не ушло. Просто немножко изменился сам формат фестиваля. А жизнь как изменилась! Некоторые театры очень трудно существуют в экономическом смысле. Конечно, проще загрузить чемодан и послать с ним двух актеров.

– И так, везли не лучшее, а самое транспортбельное. И все-таки – что же мы при этом увидели?

– Больших открытий не случилось. Но были любопытные работы – например, вологодская «медвежья» история. В этом спектакле просто любуешься работой актеров. Я и смотрел, в основном, на актерские работы. Не люблю критиковать или ругать своих коллег-художников. Режиссура – вообще особый жанр: она либо есть, либо ее нет.

С интересом смотрю на молодых актеров. Если есть какая-то возможность им помочь, что-то подсказать – это непременно надо делать, это и есть задача фестиваля. Режиссеры – они и у себя в театре-то ставят себя выше всех, в грудь себя хлопают: «Это все я придумал, это все я!..» А бедные актеры должны все это реализовывать. А поучить по-настоящему их зачастую некому. Институты, училища дают только начальный толчок. Но учить все-таки должен человек, который с ними работает, который ставит спектакли... Однако многие театры сегодня работают на потребу самого невзыскательного зрителя, на кабацком уровне, лишь бы посмешить, повеселить, солёность какую-то вставить... Обидно, жалко!

Театры можно понять, им жить надо. Сейчас модно футболистов, хоккеистов «покупать» за границей: одна месячная зарплата такого «варяга» – это два

годовых бюджета нашего театра. Ярославль как раз этим знаменит. При всем том наш «Шинник» – только-только с трудом удерживается в первом футбольном дивизионе. Правда, было время, «Локомотив», наша хоккейная команда, занимала первые места, но с таким трудом и с помощью таких денежных вливаний!..

А театр, извините, вообще под Новый год закрыли! Из-за трагедии в пермской «Хромой лошади» пожарники активизировались. А мы тут при чем, если строили так? На те копейки, которые мы зарабатываем, здание театра не перестроить. У нас билет для детей стоит 90 рублей. А совсем недавно стоил еще меньше. Мы со своим бюджетом можем разве что купить новые тряпочки для следующей постановки, а не ремонт театра сделать. Театр на балансе у области. И когда его закрывают из-за того, что здание как-то не так или не тем покрашено, это глупость.

С трудом открылись за два дня до начала новогодней кампании. Вот те деньги, что мы на ней работали, частично пошли на новую постановку, частично – на ремонт. Ободрали все стены, чтобы пожарники не придирались. Зрительская часть еще неплохо выглядела, постарались, повесили украшения. А там, где мы существуем, гвозди из стены торчали, стена не оштукатурена, мел, гипс на полу...

Поэтому и говорю, что театры везут на фестиваль то, что могут довести.

– Раз вы особо присматривались к молодежи, поделитесь впечатлениями о ней...

– Я уже сказал, что мне понравился спектакль **Вологодско-**

го областного театра кукол «Мишук, или Сказка о непослушном медвежонке». Очень хорошо знаю этот театр, потому что часто туда езжу. Там, кстати, две школы сошлись. И как раз в фестивальном спектакле двое актеров представляли нижегородскую школу, и один парень – ярославскую. Вот они молодцы. Ну, там и режиссер-постановщик интересный – **Андрей Князьков**. Он в Питере преподает и свой театр там сейчас создает. Не все мне там безусловно понравилось, но как работали актеры, просто поразило. Вот эти их микроскопические оценочные действия... Если актер до этого дошел, и он это держит, не забывает, не пробалтывает – это дорогого стоит. Совсем иное впечатление произвел спектакль из **Ставрополя «Котенок на снегу».** Но это работа молодого режиссера, я видел, как она переживает... Вот это и ценно: на своих, на чужих ошибках – мы все пытаемся за счет фестиваля над собой вырасти. Мне-то уже, вроде бы, расти больше некуда, а все равно хочется...

– Судя по фестивальному спектаклям, мало кто в нашей стране сегодня работает с марионеткой...

– Марионеткой надо заниматься всю жизнь. Нет смысла брать ее только для того, чтобы какой-то другой прием в театре применить: сегодня мы с варежкой, завтра с марионеткой... Актер у нас, как и в драматическом театре, имеет свои амплуа. Управлять марионеткой – очень тонкое ремесло. Люди нарабатывают его годами, они просто живут этим, это способ их выражения, их язык... В Германии таких театров тоже мало осталось. Сегод-

ня марионеткой занимаются, в основном, чехи и китайцы. Правда, если китайцы берутся за что-то, будь то спорт или цирк, они достигают удивительных высот... И вот сейчас они марионетку освоили.

Тут есть еще одна тонкость. Это очень сложная кукла. И она больше всех напоминает человека, только уменьшенного. Значит, нужна настоящая, очень хорошо выбранная, очень точная драматургия.

– Но разве марионетка с ее человекоподобием не может использоваться в любой драматургии? И в таком случае ее возможности беспредельны!

– Ну вот **Костромской областной театр кукол** показал нам чеховского **«Медведя».** Раньше марионеткой здесь не занимались. Возможно, поэтому постановщик решил подстраховаться, и была сделана запись голосов знаменитых артистов. Если бы костромские кукольники сами озвучивали свои роли, они бы, может, и действовали как-то по-другому. А так – все время было ощущение, что они просто пытаются попасть (и не всегда удачно) в фонограмму. Так что пока этот опыт меня не убедил.

– У вас не было ощущения, что это как «фанера» на эстраде? Но на эстраде, хотя многие этим и пользуются, все знают, что это стыдно. А в данном случае нас пытались убедить, что это – один из вариантов прогресса в кукольном деле. Неужели театр пойдет в своем развитии в эту сторону?

– Когда директор костромского театра спросил мое мнение, я сказал: «Ну – хороший мультимедиа, анимация... Но это не совсем чистое искусство получается...» Как научиться водить марионетку в таких условиях – это для студентов. Им бы еще было лю-



«Три поросенка». Ярославский театр кукол.
Фото Дмитрия Бахтина

бопытно поработать под фонограмму с куклками. Можно ввести этот метод в процесс обучения для совершенствования техники управления куклой. Но – не как зрелище, не как спектакль для зрителя. Тем более, сразу возникает вопрос: а кому вы это показываете, кто будет на это ходить? Наверняка, билеты дорогие. Наверняка, это вечерний спектакль. А люди сегодня предпочитают вечером в ресторан сходить, караоке попеть...

– Как сделать, чтобы они предпочли всему этому театр?

– То, во что сейчас превратился театр кукол, – большие сцены, помещения... – это не совсем правильно. Мы заложники советского периода, когда на культуру, на искусство выделялись немалые деньги... А ведь исторически кукольный театр всегда был мобильным. Вот как раз таким, каким явился нам на «Муравейнике» **Театр кукол на колесах** из **Паневежиса**. Литовские артисты показали очаровательный спектакль **«Красная Шапочка»** – в лучших традициях балагана, передвижного театра, где царит импровизация, где берется материал, который все уже знают, и вдруг он приобретает какие-то совсем новые черты... Это замечательно! И я, кстати, так же понимаю театр.

– А почему бы и ярославским кукольникам не выкатиться однажды из обшарпанных стен своего «академического» театра, чтобы, как в старину, колесить в фургончиках по дорогам?..

– А где жить-то? Сейчас аренда помещения стоит дороже всех наших театральных дел... У нас есть театры, где два-три актера берут кукол, ставят что-то и куда-то продвигают свою работу. Ну – детский садик их прини-

мает, да. А если это делать, как настоящий театр, выступать надо там, где собирается интеллектуальная публика, люди, которые понимают и любят театр, которые пришли не на караоке с тюремными песнями... Только вряд ли это сегодня осуществимо. У нас ведь кризис не только в театре. Кризис в самом обществе. Был же еще недавно период, когда денег крутилось не меряно. Куда они закатились, все эти деньжищи? Хоккеисты, футболисты, дворцы какие-то по 400 метров высотой – «вавилонские башни»... А в культуру-то денег шло совсем мало.

Исключения есть, но они очень редки. В Мытищах, при мощной поддержке мэра, в 90-е годы возник и очень интересно существует кукольный театр «Огниво». Однако на «Муравейнике» я узнал, что теперь и там трудности начинаются. А вообще тамошние кукольники и за границу ездят, и к себе приглашают.... К примеру, показанный в Иванове спектакль

Южно-Сахалинского областного театра кукол «Одержимая любовью» поставил режиссер **Петру Вуткэрэу**, который мало в нашей среде известен, я впервые видел его работу. А Мытищи его открыли для себя уже давно, два спектакля ему заказывали... Он не кукольный ре-

жиссер, но он мыслит метафорой, а это очень редкое и важное качество. По-моему, кукольный театр ближе всего к метафоре. Он ближе к поэзии, даже к балету, чем к слову. Слов наговорено уже слишком много, слово уже не работает, не держит зал... Тем более – маленькие дети.



«Медведь». Костромской театр кукол.

Фото Виктора Сенцова

– Несмотря на все оханы по поводу отсутствия современной драматургии, похоже, сами театры мало интересуются новыми авторами. Зато драматургией пробавляются сегодня и театральные художники, и режиссеры... Мы это наблюдали в разных вариантах и на нынешнем «Муравейнике». Как правило, опыты эти не слишком удачны...

– Не могу согласиться, что совсем нет современной драматургии, но она очень сложная. Петрушевская, к примеру... Все эти драматургии родились в определенных исторических условиях, и что-то у них в головах раз и навсегда повернулось и застыло. Сегодня надо и мыслить, и писать иначе...

– Так вы говорите об авторах последней трети XX века...

– А те, кто начинал свой творческий путь уже в XXI веке, пишут, в основном, на потребу кабацкого зрителя.

– А может быть, театры просто ленятся искать «своих» драматургов, «выращивать» их?

– Страна у нас очень большая. Но все происходит в основном в Москве. А на периферии, если на авторе пьесы нет московской «печати», ему просто не верят. Но режиссеру надо что-то ставить. И он либо переписывает ту драматургию, которая уже есть, либо пишет сам. И у меня была такая история, как раз на первом фестивале «Муравейник». Я привез свой спектакль, где был и художником, а драматургом, а

потом пришлось стать еще и режиссером, потому что никто не брался ставить то, что я написал. Это была пьеса по русским сказкам. Спектакль назывался «Бабайки залетные». Благодаря ему, я, можно сказать, стал знаменит на ивановской сцене.



«Мишук». Вологодский театр кукол. Фото Капиталины Островской

– Молодые актеры из Вологды, которые и вам, и мне, и многим на фестивале понравились, помимо прочего, восхитили замечательными, истинно актерскими, голосами. Сейчас такие голоса и в МХТ редко услышишь. А ведь яркий звучный голос – это одно из самых главных качеств, каким непременно должен обладать актер...

– Голос – это инструмент. А в театре кукол – это не просто инструмент, а то, что ты должен перебросить через ширму, через какие-то пространства... В Нижнем Новгороде хорошо учат, традиции там очень крепкие, они стараются. А вот из ярославского института кукольные актеры выходят очень слабые...

– Но если в театре кукол утвердятся фонограммы, «мадонки» и прочие «костыли» для маленьких голосов, то звучный, хорошо поставленный голос, так же как и умение подавать его через все препятствия в зал, будут вроде бы уже и не нужны...

– Да, происходит подмена. Это как выступление музыкантов на стадионе. Но театр – это все-таки не стадион.

Кстати, нас тоже вынуждают работать на стадионах. В дни всяких праздников мы, со своими маленькими куклами, выходим на огромные площадки, где шумит зритель, который пришел вовсе не в театр, а пива попить или пострелять из ракетниц, и актеры, бедные, надрываются, кричат. Или выступают «под фанеру».

– Не лучше ли сделать несколько ростовых кукол, и на каждый праздник писать им новые репризы...

– Таких кукол должно быть много, чтобы разные сказки можно было охватить. Одно время в магазине ВТО чемоданчик такой продавался: там куколки были разные – дедка, бабка, царь, Василиса... Штук десять сказок

можно было показывать. Сейчас театр от этого ушел. Сегодня театр кукол – это все-таки театр художника. И если художник что-то не доделал, не додумал – это сразу же видно.

– Дедка – бабка – Василиса... Забытые персонажи. Взять хотя бы ту же афишу «Муравейника» – мы не видим тут русских сказок. Но пока границы и национальности еще не отменены, народные сказки являются одним из инструментов воспроизведения менталитета нации...

– А кто их знает-то сегодня, эти сказки? Детям их не читают. У меня в театре всякие стоят домики, в том числе, ледяной и лубяной... Спрашиваю детишек: «У кого был ледяной домик?» – «У Снежной Королевы!» – «А попроси что-нибудь?». Молчат.

Я говорю: «У Лисы был ледяной домик, который растаял...» Не знают. Зато с малолетства читают Гарри Поттера и прочее в этом духе. Мы «Мумитролля» легче воспринимаем, чем свои сказки, хотя Янсон очень трудно перевести в видео-ряд, автор же сама рисовала. Конечно, виноваты мы сами, все больше на «конфетки» кидаемся и читаем детям всю эту западную, совсем не нашу литературу, и забываем, что у нас есть свой колодец, из которого можно черпать, черпать и черпать. Тут и народные сказки, и литературные... Хватаем то, что поближе, попроще. Лежат на прилавке какие-нибудь шведские сосиски – мы и рады, покупаем... И театры почему-то пытаются

идти тем же путем, хватают первые попавшиеся красивые упаковки...

– Или заново «красиво упаковывают» что-нибудь вроде «Маленького принца»? Странно, что эффектный вроде бы спектакль Курского областного театра кукол по сказке Антуана де Сент-Экзюпери совсем не тронул...

– Нет, не тронул. Даже раздражали многие вещи. И молодой артист с ролью Летчика не справлялся. А уж Лис! Меховая колбаса какая-то: лап нет, потом появляется рука в перчатке.... Занудный, монотонный спектакль. Я из того поколения, у которого «Маленький принц» был настольной книгой. Уходя в армию, я уже был романтик, влюбленный в Экзюпери. С его мыслями – что ты в театре за тех, кого приручил, и про-

чее – мы просто жили! Если люди читали когда-то эту сказку, они это все иначе воспринимают. Артист, конечно, старался. И опять мы возвращаемся к разговору об актерской школе.

Глупо, что при обсуждении фестивальных спектаклей больше всего достается от критиков режиссерам и художникам. Хотя многие из них даже не приехали на фестиваль. А слушают все это актеры. Им бы про себя послушать. Но все сходится к решению спектакля: «попали – не попали», «удалось – не удалось». Однако то, что предназначено для режиссеров и художников, – зачем это слышать всем? Тем более что потом это начинает обрастать в труппе мохом легенд: «А вот их там раз-

ложили... раздраконили...» Нас ведь не так много, могли бы собраться отдельно, 5-6 человек. И мы бы послушали критиков, но и сами могли бы возразить что-то. А здесь, при таком стечении народу, не каждый будет высказываться, да и не тот формат, что уж там базар затевать...

А вообще-то фестиваль более ценен даже не для нас, авторов, которые все так «круто» напридумывали, а именно для артистов. И если уж говорить – так о школе актерской. О том, что актер вылез из-за ширмы и думает, что его не видно, а мы видим... Как в анекдоте: *Центральной фигурой в*



«Маленький принц». Курский театр кукол

картине Пикассо «Девочка на шаре» является мужчина, сидящий спиной на кубе... Или о том, что его не слышно. Да, настоящих голосов стало очень мало на театре, и особенно в театре кукольном. Профессия перестает быть престижной.

– Так ведь беда еще в том, что театры, в целях экономии, перестали приглашать выученных в хороших вузах и сузах специалистов и начали растить себе смену сами.

– Да, и опять же учат не всегда лучшие, а те, у кого есть возможность, кто меньше занят. Тиражируются присущие именно этим актерам, этому театру штампы, огрехи... И ведь как раз актеры, мало занятые

в репертуаре, носят в себе самые сильные комплексы, особые амбиции... И они их закладывают в своих учеников. Конечно, во всем виновато само общество. Все свои беды мы сами куем, своими руками. Честно говоря, свет в конце туннеля – когда мы начнем жить свободно, не боясь, что нас кто-то где-то зажмет или финансово, или еще как – пока не просматривается.

– Но если происходят фестивали, которые помогают артистам, художникам, режиссерам творчески вырасти, «значит, это кому-нибудь нужно»...

– Ну вот разве что радуют фестивали... Раньше их было боль-

ше, за сезон мы могли объехать пять-шесть театров, все с праздниками, банкетам. Сейчас все гораздо скромней. Хорошо, что «Муравейник» еще держится. Хотя, конечно, организаторы каждый раз с трудом находят спонсоров: Иваново – далеко не самый богатый город. Ивановцы молодцы. Сохранили традицию. Я с удовольствием сюда приезжаю. Даже если нечего показать, стараюсь приехать, увидеть своих коллег из других городов. Самому мне не доехать до Сахалина, а здесь встретились...

*Ирина Кириянова
Иваново*

ЮБИЛЕЙ

65 лет исполнилось замечательному мастеру, заведующему гримерно-пастижерным цехом **Волгоградского ТЮЗа Александру Андреевичу Тимофееву.**

Почему он стал художником-гримером? Ведь закончил когда-то авиационный техникум, и вполне мужская профессия в руках была. Потом в торговлю подался, и отлично получалось. «Мог бы сегодня безбедно жить!» – это он сам восклицает, но смеется при этом. Как и многих, бог знает откуда, из самых разных сфер попадающих в театр, его с «пути истинного» сбила когда-то художественная самодеятельность. И почему-то не актером захотелось стать, а интереснее всего оказалось понять, как делаются театральные парики и прочие пастижерские изделия.

Он их придумывает, создает, обнаруживая при этом бездны фантазии и постоянно пребывая в экспериментаторском раже, уже около тридцати лет только в нашем театре. А до этого были театры в Новочеркасске, Казани (откуда он родом), Днепродзержинске. Нам завидуют коллеги, потому что такого профессионала, как Тимофеев, нет здесь ни у кого. Именно в ТЮЗе Александр, по его словам, получает наибольшее творческое удовольствие, потому что его работа часто связана с созданием сказочных персонажей, заставляет искать новые выразительные средства. Хотя он и не скрывает, что мечтал сначала попасть в оперу или оперетту, где больше спектаклей классического репертуара и соответственно больше работы для гримера-пастижера.

Александру Тимофееву не надоело театр, да и не может он надоест человеку, «ужаленному» этой атмосферой постоянного творчества, лицедейства, живой зрительской реакции. Он и сам человек-праздник, светлый, щедрый, жизнерадостный, умеющий увидеть в людях их красоту и подчеркнуть ее. Будьте счастливы и здоровы, дорогой Александр Андреевич, будьте с нами еще много-много лет!

*Галина Беспальцева
Волгоград*



В Подмоскowie, в уютном маленьком зале лобненского театра «Камерная сцена» прошел юбилейный, XV Фестиваль «Русская классика». В этом году из-за финансовых проблем география фестиваля была не так широка, как обычно, но по-прежнему ежедневные переполненные залы, дружные аплодисменты и цветы говорят о том, что фестиваль снискал любовь лобненских зрителей.

Хозяева показали «Последнее искушение Фауста» по мотивам произведений

А.С.Пушкина (режиссер **Александр Кудринский**). **Московский историко-этнографический театр**, созданный в 1988 году молодыми актерами – выпускниками Театрального училища имени М.С.Щепкина, – фольклорное действо с песнями и плясками «**Шиш Московский**» **Б.Шергина** в постановке бессменного художественного руководителя театра **Михаила Мизюкова**. **Ольга Демичева** сыграла моноспектакль «**Чет-нечет, нечет-чет**» по стихам и воспоминаниям **Марины Цветаевой**. Сыграла темпераментно, страстно, удивительно сливаясь с образом поэтессы, высветив ее любовь, судьбу. Театры Московской области – всегда дорогие гости фестиваля. Театр «**Большое гнездо**» из **Дмитрова** выступил со своей новой премьерой «**Красавец-мужчина**» **А.Островского**, которую поставил и сыграл в ней главную роль его художественный руководитель **Дмитрий Юмашев**. **Драматический театр «Театральный ковчег»** из **Сергиева Посада** удивил и зрителей, и театральных критиков. Ярославский режиссер **Олег Нагорничных** прочел «**Женитьбу**» **Н.Гоголя** современно, причем не просто одел актеров в современные костюмы, но и заставил их современно существовать на сцене – сваха, эдакая бизнес-вумен (**Ирина Соловцова**), смешные женихи, один из которых со значком депутата, другой в черных очках и черной кожаной куртке, да и все остальные узнаваемы. Все это органично и не вызывает раздражения, которое часто испытываешь на спектаклях, где режиссеры преследуют только одну цель – самовыражение. Театр «**Стрела**» из **Жуковского** показал «**Каштанку**» **А.Чехова** (режиссер **Наталья Ступина**).

«**О чем пел соловей**» по рассказам **Михаила Зощенко** в **Смоленском камерном театре** – режиссерский дебют, и довольно успешный, совсем молодой **Елены Янышевой**.

Постоянный участник и любимец фестиваля **Омский театр драмы и комедии «Галерка»** показал моноспектакль «**Палата № 6**» по **А.Чехову** в постановке **Кирилла Витько**.

Недавно созданный в **Вологде «Свой театр»** представил «**Ссору**» («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» **Н.Гоголя**) в исполнении двух замечательных актеров **Всеволода Чубенко** и **Олега Емельянова**. Жюри признало его **лучшим спектаклем фестиваля**. А «**Солнечный удар**» **И.Бунина Самарского театра «Камерная сцена»** (режиссер **Софья Рубина**) был признан **самым стильным спектаклем фестиваля** (о нем писалось в прежних номерах журнала «СБ, 10»).

Думается, что свою задачу прошедший юбилейный фестиваль выполнил – приобщил зрителей к великому наследию русской классической литературы.

Элеонора Макарова



«О чем пел соловей». Смоленский камерный театр

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ ПЕРЕПЕЛКИН

Сергей ПЕРЕПЕЛКИН был молодым художником, пока не приблизился его полувековой юбилей.

Он останется молодым и после, отметив событие, но прежде следует подвести итоги. Так заведено.

Сергей Перепелкин оформил более 40 спектаклей, в том числе кукольные, драматические и музыкальные. Театральная карьера началась в 1991 году, с назначения главным художником **Тюменского театра кукол**. На эту должность его пригласила тогдашний директор Раиса Рогачевских, которой свойственно было принимать неожиданные смелые решения.

До назначения Сергей был известен в другой, не театральной сфере. Он создал с друзьями-художниками **творческое объединение «Гусь»**, участвовал в неформальных арт-проектах, вывозил выставки в Польшу и Германию, устраивал выставки в Тюмени.

Закончил художественное отделение **Тюменского училища искусств** (сейчас это отделение преобразовалось в институт дизайна) и искусствоведческое отделение **Уральского государственного университета**.

Первые свои спектакли Сергей Перепелкин делал с главным режиссером театра Сергеем Кузиным, тоже свеженазначенным. Они были единомышленники, их эстетические позиции во многом совпадали. Пожалуй, наибольшей удачей стала **«Женитьба»** по Гоголю. Актеры двигались точно куклы, одетые в черно-белые костюмы, в черно-белых де-

корациях, напоминающих книжную графику, это выглядело эффектно, но, кроме того, обнаруживало печальную подоплеку истории, где люди – пленники плоского пространства, где нет ничего, кроме клише.

Затем Сергей работал с другими режиссерами, чаще по обязанности, чем по любви, но всегда увлеченно (никуда не денешься, влюбишься и женишься).

С пиететом относился к Юрию Фридману, предложения о работе с ним принимал как великую честь. Для рождественской сказки **«Я ищу свою принцессу»**, придуманной Фридманом по мотивам Андерсена, Перепелкин выбрал уютный стиль Бидермейера: в декорациях и реквизите проявлен мир вещей, окружавших Андерсена, тех вещей, которые в его сказках говорили как живые, манерно, согласно своим изысканным формам, или, наоборот, прямо, без экивоков, в соответствии с добротной фактурой. В целом сказка получилась утешительной, приятной, как праздничные сласти, однако в интермедии «Пастушка и Трубочист», когда вместо кукол (авторства другого художника, Ольги Трофимовой) вышли фанерные силуэты в человеческий рост, и зазвучала иная речь, мелодический речитатив, у края домашнего уюта, бюргерского счастья разверзлась пропасть, огромный мир, опасный для фарфоровых вещей. Этот эпизод контрастирует с основным



С. Перепелкин

действием, обнажает в сказках Андерсена иной пласт, трагический, и мне кажется, здесь Сергей Перепелкин неосознанно использовал опыт, полученный в работе с Алексеем Лелявским (Беларусь).

Они создали два спектакля, **«Соловей»** и **«Король-Олень»**. Это была работа на сопротивление, но результат того стоил, «Король-Олень» до сих пор – сильнейший спектакль репертуара. Режиссер и художник вернули пьесе Карло Гоцци таинственную ауру. Гогот истукана, своеобразного детектора лжи, подаренного волшебником королю, чтобы распознавать женское лукавство, веселит публику, но облик этой железной статуи вызывает ассоциации с дикарскими ритуалами, непонятными и неприятными для цивилизованного человека. Авторы спектакля не пренебрегли маленьким миром людей ради величия волшебного, выстроили его с любовью: беззащитный хрупкий мир. Чернильная пустота проглотила сцену – как одиноки в космосе маленькие куклы! «Маленькие драгоценности в безвоздушном пространстве», – сказал о

них Перепелкин. На черном фоне едва различимы кукловоды, одетые как средневековые палачи, угрожающе поблескивают сквозь темноту металлические конструкции, огромной птицей вырастает из ниоткуда Дурандарте...

Так называемого своего режиссера у Сергея нет. И вряд ли он появится.

Помню, я с тревогой ожидала театральных сказок, оформленных Перепелкиным.казалось, что он слишком интеллектуален для сцены. Его куклы особенные, чтоб не сказать иначе. Я имею в виду внешний облик, а не конструкцию, с конструкцией все более-менее традиционно. Внешность перепелкинских созданий может изумить зрителя, привычного к театру кукол, – к такому театру кукол, каким он обычно представляется.

Возьмем для примера спектакль про маленьких зверушек. Какие должны быть зверушки? Они должны быть трогательные. Это значит, что они вызывают желание их потрогать. Погладить, приглубить, потешкать, взять домой. Глядя на «настоящих» кукол, зритель восклицает: «Какие хохотушки!»

А декорации какие должны быть? Красивые. Чтобы глаз отдыхал.

Перепелкин не оправдывал подобных ожиданий. Настолько не



«Король олень». Дурандарте

Фото Владимира Коротаева



«Король олень». Старик и Анджела

Фото Владимира Коротаева



«Соловей». Фото Сергея Киселева

оправдывал, что, казалось, будто художник намеренно действовал от противного, что это провокация или вызов. Или насмешка.

Мелькало подозрение о недостатке мастерства. Сделать хотел козу, а получил козу. Точнее, сделать хотел козу, козочку, а получил... Однако на дилетанта Перепелкин не похож категорически.

Другая версия: он экспериментирует. Не

слишком удачно, из-за недостатка опыта. Но опыт вырос, а странное впечатление от сценических работ Перепелкина не растаяло окончательно.

Впрочем, зрители-то как раз не предъявляли претензий. И режиссеры работали с Перепелкиным, не бастовали. Гроза-коза пришла со стороны критиков.

В 2000 году жюри фестиваля «Золотой конек» разгромило постановку Григория Гольдмана и Сергея Перепелкина «Сказка о рыбаке и рыбке». Это был чистый несчастный случай, совпадение обстоятельств, сходные звезды, но если бы на месте «Сказки» оказался другой спектакль, более традиционный для тюменского театра, его бы ласково пожурили. И уж конечно, никто бы не сказал директору, что этот спектакль надо снять с репертуара, не позориться.



«Иван-царевич и Серый Волк»

Фото Юрия Таратунина



«Маленькая фея»



«Приключения Алисы, или Тайна космического паука»



«Котенок по имени Гав»

Фото из архива театра

требуется, начинает с азов, невзирая на опыт и статус. Однако все равно не целиком принадлежит театру и видит его извне, а не только изнутри. Вот эта его иная природа видна в оформлении спектаклей. И она обладает преобразующей силой.

В том ли причина, что Перепелкин иной, или в том, что он скромный чересчур, но хвалят его гораздо реже, чем он того заслуживает.

Между тем, это была одна из лучших театральных работ Сергея Перепелкина. Необычная для своего времени, а для театра кукол, пожалуй, рискованная, поскольку постмодернистские шуточки тогда были внове. Пусть это новое быстро устарело и обветшало – «Сказка» вне зависимости от моды была хороша! Озорная, легкая. Перепелкин чудил, как ему хотелось: например, во время шторма в волнах вместе с разнообразным мусором барахтался маленький смешной водолаз. Шутки создавали карнавальное настроение, но не мешали сочувствовать герою, и зритель понимал, что Старик не по слабости характера угождает Старухе: он любит ее всякую и верен ей навсегда.

После разгрома, ошеломительного для поклонников спектакля и, тем более, для его создателей, сомнение в Перепелкине могло укрепится, однако этого не произошло.

Думаю, пройдет еще какой-то срок, и станет ясно, какую роль сыграл в истории кукольного театра Сергей Перепелкин. Он внедренец, у него иное зрение. Он не умеет не быть реформатором, являясь при том человеком смиренным. Все потому, что он не в театре вырос, он в театр врос из другой среды. Врос, втянулся, но не полностью, не весь с потрохами. Он слишком хорош для театра, слишком умен и образован. Освоился здесь, многому научился и продолжает учиться, он, если

Он не позирует и не якает. Знает себе цену, но никогда ее не заявит. Даже обидно: есть у Сергея все данные, чтобы сиять звездой, а он прячется по углам, не хочет выйти из тени.

Возможно, мешает хороший вкус: не позволяет позировать. Бывают талантливые художники с плохим вкусом, природа допускает такие сочетания, а Сергею не повезло. Причем очень сильно не повезло: помимо вкуса, отшлифованного образованием, у него критичный ум и чувство юмора. Он обречен на вечные муки.

И только вечная молодость позволяет ему не бояться вечных муk.

Елизавета Ганопольская
Тюмень

ДО И ПОСЛЕ ИУДУШКИ

В августе исполнилось **55 лет** заслуженному артисту России **Сергею РУССКИНУ**. Его лицо нам хорошо знакомо по многочисленным кино – и телефильмам. Для театрального зрителя его имя связано с ролью **Тени** из одноименного спектакля **Театра комедии им. Н.Акимова** в постановке Татьяны Казаковой. Этот персонаж в исполнении С.Рускина воплощает собою хотя и сказочное, но вполне осязаемое и узнаваемое зло: «с каждым говоря на его языке», он переживает трансформацию как внутреннюю, так и внешнюю – из маленького черного человечка превращаясь в огромный красный шар, стремительно движущийся и, кажется, затопляющий длинным бархатным шлейфом всю сцену. Он проходит превращение из подобострастного карьериста в сухого и жестокого властителя, не признающего «никаких перемен». Но на смену его кровожадному «В полночь!», выкрикиваемому у самой кромки дьявольской луны и обещающему

уничтожение Ученого, приходят заискивание перед Принцессой, растерянность и бегство.

Несмотря на множество сыгранных ролей, самой значительной его работой остается по-прежнему **Иудушка Головлев** в спектакле **театра Русская антреприза им. А.Миронова «Господа Г.»**, поставленном Владом Фурманом в 2005 г. Режиссер приступил к репетициям, не имея инсценировки: «просто шли по роману», говорит С.Рускин. В результате получилась, по его словам, «сага семьи, сага рода». Его Порфирий Владимирович, не предвидя последствий своего поведения, губит своих родных, уничтожая и себя. До сих пор этот спектакль вызывает у зрителей сильные чувства.

Герой Сергея Рускина постепенно набирает силу. В начале спектакля прекрасная, величественная Арина Петровна в исполнении Татьяны Ткач формально советуется с другими сыновьями о судьбе сына Степана, в то время как уже давно самостоятель-



С.Рускин

но приняла решение. Она – центр этой семьи, волевая женщина, всего добившаяся сама. Иудушка, подобострастно целуя руку матери, как прилежный ученик твердит «об обязанностях детей». Но чем меньше детей остается у Арины Петровны, тем крепче сила Кровопивушки, как зовут его братья, тем больше его состояние и уверенность в своей непогрешимости. Недаром он постоянно цитирует Священное писание и обращается к иконостасу, перед которым не столько молится,



«Тень».
Тень

*Из архива
Театра
комедии
им.
Н.Акимова*

сколько жалуется и сам приду- мывает удобный ответ. После самоубийства брата Степана Порфирий Владимирович хоть и по- прежнему ласков с матерью и все- так же напоказ жаждет ее одоб- рения, но в точности до золоти- ков записывает все, съеденное ею. После смерти отца Иудушка, подобно вампиру, крепнет еще больше, и почти силой пытается добиться от умирающего бра- та Павла распоряжений относи- тельно его капитала. Одна из са- мых сильных сцен в спектакле – сопротивление выбивающего- ся из сил Павла (Анатолий Горин) хищнику-Иудушке.

Умершие братья и отец снова по- являются в виде жутковатых, кривляющихся призраков. Они незримо будут сопровождать Иу-

душку на протяжении всей его жизни, представленной в пье- се, издеваясь над ним, обвиняя и мстя.

Во втором акте – уже другая рас- становка сил. Мы видим расте- рянную старуху в нелепом чеп- це, утратившую свое величие, и спокойного и жесткого Порфи- рия Владимировича, который без тени смущения перебивает мать, чтобы порассуждать «о милости Божьей», на которую, как он уве- рен, имеет полное право. Он так же не сомневается в своей пра- воте, когда отказывает сыну Пе- тетеньке возместить карточный долг, чем обрекает того на катор- гу. Страшен тихий и ласковый го- лос С.Русскина, герой которо- го даже будто и не осознает, что убивает своего бестолкового, по-

рывистого и оставшегося единст- венным сына. К моменту приезда Петеньки совесть Иудушки, хо- тя он сам и отрицает это, уже за- пятнана кровью сына Володень- ки, покончившего с собой из-за неодобрения отцом его женить- бы. В этой смерти Иудушку пря- мо обвиняет Петенька, роль ко- торого исполняет молодой артист Вадим Франчук. Его демонст- ративное игнорирование спокой- но пьющего чай отца, брошенные сквозь зубы реплики «Иудушка!» и «Убийца!», нервная дрожь ро- ждают ощущение чего-то пугаю- щего и неотвратимого. И оно про- исходит: Арина Петровна прокли- нает сына. Но Иудушка, вначале потрясенный этим жутким виде- нием – кружащаяся в безумном танце мать, хрипло выкрикива- ющая проклятия, – довольно бы- стро приходит в себя. Смерть ма- тери добавляет ему новых сил, а ее проклятие будто рушит по- следние границы нравственно- сти. Отныне он – проклят, и для него все возможно.

Он и старается добиться распо- ложения очаровательной пле- мянницы Анниньки (Нелли Попо- ва). Омерзение и страх вызывает и у Анниньки, и у зрителей его бо- лезненная страсть. Легкомыслен- ная и занятая собой, племянни- ца не обвиняет Порфирия Влади- мировича в смерти своих родных, но сразу же покидает его, потому что ей «скучно и страшно». И в его доме остаются только экономка Евпраксея (Н. Мальцева) и ключ- ница Улита, которые так же, как и родные Кровопивушки, нена- видят и боятся его. Но и они ско- ро покинут этот опустевший дом. Очень тихо и жутко звучит голос С.Русскина, когда Иудушка об- ещает экономке убить ее, «если она еще раз... без разрешения... к



**«Господа Г.». Иудушка Головлев.
Русская антреприза им. А.Миронова**

нему в кабинет». И впадшая в отчаяние героиня Надежды Мальцевой, у которой отняли единственного ребенка, бросает под ноги Иудушке ключи, оставляя его с душами доведенных им до смерти близких. Они отворачиваются от своего убийцы в поразительной по силе финальной сцене, в которой раскаявшийся Иудушка, жалкий и состарившийся, вымолив прощение у больной, похожей на труп и такой же жалкой Анниньки, пытается докричаться до своих родных. Уже не только жалость и отвращение, но и невольное сочувствие вызывает персонаж С.Русскина. Он тщетно кричит в пустые глазницы икон, ставших окнами, в которых возникают, дразня его, призраки, о том, что «ему нужно на могилку к маменьке». Но одно за другим захлопываются окна и двери в доме, где теперь живут только призраки, одним из которых станет и Иудушка – давно мертвец по сути, питавшийся кровью живых людей. Гаснущий над склоненной фигурой Иудушки свет символизирует наступивший для него мрак, отчаянье и ужас. И закрывается окно сверху, отнимая надежду на прощение...

Много раз я видела спектакль и могу подтвердить справедливость слов: «Сергей Викторович каждый раз по-разному играет!» Работники театра всегда собирались, чтобы посмотреть финал, за бархатной занавеской, отделяющей зрительный зал от двери, ведущей в фойе. И каждый раз поражало страшное выражение бледного лица Русскина-Иудушки, перехватывало дыхание от его финального монолога. Иногда он произносил его очень тихо (а в зале было еще тише), иногда выкрикивал в бессильном отчаянии, иногда его герой встречал смерть на коленях, иногда в изнеможении падал на сцену, но каждый раз зритель бывал оглушен этим взрывом истинных чувств Художника, которые было невозможно не разделить.

За эту роль С.Русскин получил «Золотой Софит», который стал для него своеобразной планкой, заставляющей держать марку. Актер говорит: «Я отказываюсь от многих предложений, если считаю, что это мне ничего не дает для дальнейшего развития. Зачем тратить сейчас свою энергию и силы на эксплуатацию то-

го, что уже было сделано, достигнуто. Да это и не имеет отношения к духовной жизни – отказался от какой-то роли... Ну и что, пришла другая роль. Вот если я совершаю поступок, который не богугоден, – об этом я глубоко сожалею. Для меня на сегодняшний день существует духовная работа, все остальное – это только то, что отвлекает от нее».

Хотелось бы все же, чтобы к артисту продолжали приходиться роли, достойные его...

*Елена Смирнова
Санкт-Петербург*

Фото предоставлены автором



«Господа Г.», Иудушка Головлев. Русская антреприза им. А.Миронова

ЧЕТЫРЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВЕЧЕРА В ЮЖНОМ ГОРОДЕ

В южных городах театры строят репертуар в основном развлекательный – зрителям, разнеженным приятным во всех отношениях климатом, отнюдь не хочется напрягаться, особенно отдыхающим. Но белокаменный Севастополь не только курорт – еще и морской порт, город российской военной славы, по воле судьбы оказавшийся ныне украинским. Это придает строгости. Летом, когда в большинстве других городов театры отдыхают, здесь самая горячая пора премьер и аншлагов. Все четыре спектакля, которые я посмотрела в конце августа в **Севастопольском академическом русском театре им. А.В.Луначарского**, были комедиями. Но никакого Куни...

«Облака» **Аристофана** играют в херсонесском античном театре под открытым небом. Социально заостренный в соответствии с реалиями своего времени и грубоватым юмор «отца комедии» сегодняшнему зрителю, пожалуй, недоступен. **Евгений Журавкин** (режиссер и исполнитель главной роли Стрепсиада) и его увлеченная команда адаптировали древнегреческого комедиографа к проблемам нынешнего дня. Не темы – они то вечны – а подачу материала. Историю про то, как старик-земледелец, измученный долгами (которые сделал ради великовозрастного сына, имеющего пристрастия к ристалищам), отправляется к Сократу, мечтающая научиться философии и убедить

кредиторов, что он им ничего не должен, севастопольские артисты играют с изобретательностью, куражом, насыщая «капустными» импровизациями, вкусными деталями, злободневными намеками. История в результате получилась фантастическая (Сократ и его ученики – существа совершенно инопланетные), смешная (и на уровне характеров, и на уровне приемов), а по мысли зрителю абсолютно понятная – про то, как трудно живется простому человеку во все времена и как дурят нашего брата умники, уверенные, что нет разницы между правдой и кривдой. Несложная сценография (мешковина, колесница, алый парус) красиво вписалась в антураж полуразрушенного-полувосстановленного театра и в живую природу: шум штормившего в тот вечер моря, дуновения ветра, крики птиц, запахи южных растений, звезды над головой придавали зрелищу неповторимую прелесть.

А вот «**Городничий**», поставленный художественным руководителем театра **Владимиром Магаром** по гоголевскому «Ревизору» и идущий собственно на сцене театра, – острая сатира на грани памфлета (недаром афиша спектакля напоминает предвыборный портрет современного политика, думаю, севастопольские зрители даже знают, какого именно). Про этот спектакль «СБ, 10» писал в прошлом номере. Добавлю только, что в «Городничем», четко и рационально сконструированном ре-

жиссером, море фантазии (чего стоит превращение Держиморды в юного пионера с горном, красной повязкой дружинника, просветленным идиотическим взором и полетно-танцевальной проходочкой). Актерские работы здесь даже хороши. Каков кругленький жук городничий – **Анатолий Бобер** в украинской рубашке под мундиром, фуражке-аэродроме и кедах! А стилига Хлестаков – **Александр Порываев**, который не просто врет как пишет, но и робко влюбляется в Марию Антоновну, и, вознесясь в мечтах, дерзко пытается перестроить на свой щегольски-рокенрольный лад местное болото занудных советских песен-плясок! Боже мой, давно ли мы поголовно бросали в урну бюллетени за единственного партийного городничего и покупали дефицит в убогом школьном буфете избирательного участка, справляли свадьбы в казенном кафе, вроде того, где Антон Антонович чувствует в спектакле мнимого ревизора? Где они, иллюзии свободы, пронесшиеся, как Держиморда на пожарной трубе? И вот – тот же привычный антураж, вызывающий удивление лишь у залетного Ивана Александровича.

Два года назад я видела совсем тогда молодого Александра Порываева в роли чеховского Иванова – это интереснейшая работа, вполне состояться которой мешали проблемы актера с речью. Театр пригласил персонально для него педагога по речи, и теперь Александр гово-

рит на сцене свободно, раскрепостился пластически, работает уверенно, ярко, умно. Даже в такой вроде бы «проходной» роли, как Коля, сын главного героя в постановке отнюдь не шедевральной пьесы **Олега Данилова**.

Режиссер **Дмитрий Астрахан**, который не раз работал с сева­стопольцами, спектаклем **«Семейная идиллия»** обеспечил театру кассу. (Помните фильм этого же тандема «Желтый карлик»? Так вот это то самое.) Кажется бы, история угрызуще­го рефлексией писателя Жаровского, который замучился со своей женой и любовницами и, кажется, нашел родную душу – простую девушку, в которую влюблен его сын, устарела уже в момент выхода фильма (2002). Однако благодарные зрители, буквально забившие зал театра, очень переживали перипетии неловкой любовной истории, а артисты добросовестно оживляли банальных персонажей и вызывали неподдельное сочувствие к ним. «Пропала жизнь!» – мог бы воскликнуть Жаровский – **Анатолий Бобер** вслед за Иваном Войничким. Кстати, как бы этот органичный комик, умеющий быть печальным (Яичница в «Женитьбе»), а то и страшным (Городничий), мог сыграть чеховского дядю Ваню! Добавили живых красок своим плоским зловредным теткам и актрисы. Жена Лида – **Татьяна Бурнакина** – вовсе не только стерва, вцепившаяся в мужа, в какие-то моменты в ней видно глубочайшее разочарование не сложившейся, в общем-то, жизнью,нисходительно ироничная нежность к мужу, способность на женскую солидарность в отно-



«Фабричная девчонка». Женя - М.Кондратенко, Бибичев - А.Порываев, Надюша - Н.Романычева

шении молодой соперницы. Современная Вика – **Наталья Романычева** – хоть и намеревается женить на себе первого попавшегося юнца (того самого Колю, которого А.Порываев играет наивным идеалистом), – фигура страдательная, натура страстная и волевая, девушка, хоть и работающая в магазине, но чуткая, способная не только на поступок, но и на искреннее чувство.

Нежный, хрупкий спектакль **«Фабричная девчонка»** поставил в сева­стопольском театре режиссер **Григорий Лифанов**. Чуткий педагог (он преподает во ВГИКе), Лифанов умеет создать доброжелательную творческую атмосферу, и она транслируется на сцену, даже в достаточно жестких постановках («Иванов»). **Александр Володин** не определил жанр своей первой пьесы, написанной в 1956 году, и в прославленной постановке Театра Армии, например, она прозвучала остро социально и драматично. Лифанов поставил «старую добрую

сказку о первой любви», посвятив ее «нашим мамам», что поначалу насторожило. Как и восторги на зрительских форумах, рассказы о пролитых слезах и море удовольствия. Опять старые песни о главном? Песни, к слову, в спектакле действительно присутствуют – сева­стопольские артисты их замечательно поют вживую с эстрады парка культуры, перевоплощаясь в звезд того времени. Песни эти вовсе не выглядят вставными номерами, а точно передают состояния персонажей в тот или иной момент действия, а главное – их мечту о счастье, о красоте жизни (так продавщица Зоя в володинских «Пяти вечерах» грезила, разглядывая журнал мод). Но мечты, надежды, красота, любовь, теплая ностальгия и милота, добрый юмор, вызывающий мгновенный отклик в зале, вовсе не стали основным тоном спектакля. Все оказалось отнюдь не так однозначно, хотя режиссер сознательно купировал многие конфликтные моменты пьесы.

Вы, конечно, помните сюжет «Фабричной девчонки». Передовая бригада девушек-прядильщиц, обитающих в одной комнате общежития. Леля – образцовая общественница, комсорг, но она скрывает от всех, что оставила у мамы маленькую дочку, у которой нет отца. Разбитная Надюша ищет выгодную партию и дает отставку славному парню Феде, но у нее в памяти навсегда осталось безрадостное сиротское детство, в каждом встреченном мужчине она видит человека, способного распахнуть перед ней двери в иной, прекрасный мир. Ирине сделал предложение... иностранец (Всемирный фестиваль молодежи и студентов)! И она никак не может решиться уехать, хотя в смысле производственных подвигов в бригаде самая пассивная, за что подружки ее осуждают. И наконец Женька Шульженко – макси-



Леля - Н.Абелева-Таганова

малистка, которая не терпит лицемерия и фальши. Из-за своей независимости, правдивости, острого языка и даже из-за своей красоты она то и дело попадает в переплет. Леля, получившая задание от освобожденного секретаря комсомола Бибичева, выведенная из себя очередным приключением Женьки, пишет про нее осуждающую статью в «Комсомольскую правду», ославив на всю страну. В конце концов девушку увольняют с фабрики, выслепают из общежития... Но подруги борются за ее возвращение. Бесхитростный сюжет времен оттепели одухотворен мягким гением Володина. Отношения девушек, пережива-

ния первых подлинных чувств, столкновение личности и государственно-партийной машины, решения которой проводятся вовсе не монстрами, описаны драматургом так живо, что пьеса не устарела. Недаром на последнем Володинском фестивале «Пять вечеров» неоднократно звучало удивление – почему ее сегодня не ставят?

Спектакль Лифанова – безусловно ретро. Подлинные предметы быта конца 50-х – 60-х, костюмы, сшитые по той самой моде, музыка... (Браво художнику **Ирине Тарасовой**, авторам музыкального оформления **Борису Люля** и **Ивану Просецкому**, репетитору во-

кала **Екатерине Троценко**.) Молодые актеры точно почувствовали дух времени. Наверное, им помог заданный режиссером камертон – рассказать о своих мамах, и прошедшее, для них уже историческое, время приблизилось, одушевилось. На сцене создается подвижный, живой мир, не просто модель общества в замкнутом пространстве комнаты общежития (железные кровати, коврики на стенах, полки, на которых, увы, совсем мало книг) – мир этот неожиданно и эффектно зримо расширяется: взмывший задник с окном открывает панораму парка. Облетевшие деревья, скамейка, колоннадка, эстрада – туда устремляется

поздним вечером Женька, когда ее товарки уже легли спать, там происходят любовные встречи, исповедальные разговоры, там пританцовывает на морозе мороженщица с лотком, готовая посочувствовать чужой беде. Поначалу кровати ведущих ночные разговоры девушек оказываются как бы в парке, среди деревьев, потом круг уносит их на задний план. У порталов – справа столик вахтерши Клары Павловны, слева – бюст Ленина, у которого безутешный Бибичев, потерпевший любовный крах, смешно затягивает печальную песню.

Актеры становятся частью единого мира спектакля, чутко чув-

ствуя друг друга, откликаясь на душевные движения, а не только на слова партнеров. **Мария Кондратенко** играет Женьку природной правдоискательницей, девушкой прямодушной, цельной, достаточно сдержанной, темперамент которой лишь иногда прорывается наружу. На ее красивом лице временами проступает недовольная, даже капризная гримаска – конечно, несмотря на искреннюю любовь к подругам или на такую же искреннюю обиду, она – птица более высокого полета, умна, талантлива, может (или могла бы) многого добиться в жизни (и ощущает это!). Актриса играет опыт страдания, который на глазах зрителей приобретает ее героиня, опыт этот делает Женьку будто бы выше ростом, рождая в ней не только протест, но и мудрость, умение прощать. Ирина – **Лора Урсул** – женственна, нетороплива, обстоятельна, уютна. Ничего удивительного, что ей, как по волшебству, выпал счастливый билет – она словно создана не для трудовых будней, а для семейной жизни. В Надюше **Светлана Глинка** показывает озлобленность реваншистки: вырвать у судьбы счастье, которым она была обделена в детстве, – ее неотступная забота. (В другом составе играет более уравновешенная красавица **Наталья Романычева**.) И лишь получив желае-

мого мужа, Надюша успокаивается. Она тоже умна и хорошо понимает, что Женьку надо вырывать, и готова вновь объединиться с оставленными ею девушками, чтобы помочь непутевой подруге. Надо сказать, что все актрисы играют не только умение активно сострадать, но и осознание именно социальной несправедливости, несправедности происходящего. Великолепен дуэт **Нателлы Абелевой-Тагановой** – Лели и **Александра Порываева** – Бибичева. Погруженную в себя Лелю разрывают противоречия: она любит Бибичева, тянется к нему, но прекрасно понимает, что ребенок станет непреодолимым препятствием в их отношениях. Пережившая нешуточные разоча-

рования, она полна юной энергии – как лихо отплясывает под звучащую по радио песню «Любовь идет, любви – дорогу», бросив таз со стиркой! Признание Бибичеву, сделавшему ей предложение, – как прыжок в омут головой. И хотя его реакция ожидаема, как трепетно ждет решения своей судьбы, как отчаянно лупит незадачливого жениха мокрым бельем... И в газету про Женьку пишет не из-за комсомольской сознательности. В ней и осуждение несправедности поведения подруги – как без этого? – и женская зависть к Женькиной свободе, и обида на судьбу и на Бибичева конкретно, который манит ее мужским вниманием, но никак не решается на объяснение. Бибичев



Клара Павловна – Л.Кара-Гяур

у А.Порываева – фигура почти эксцентричная. Он по-детски навивно жаждет внимания и признания своей значимости, не желая уходить из кадра, когда снимается кинохроника про девушек-работниц, артистично играет свою роль в соответствии с социальным сценарием на лекции о любви... Он, конечно, зомбирован комсомольскими лозунгами, но одновременно и циничен, самонадеян. Он жаждет личного счастья, любви, но в своих притязаниях то настойчив, то робок. Узнав, что его избранница имеет ребенка, он ошарашен, раздавлен *неправильностью* ситуации. Ведь выбрал

девушку самую *подходящую!* На лице мелькает целая гамма чувств: обида, непонимание, как себя вести, проблеск надежды – а может, и ничего? – желание урезонить, прочесть мораль, гаденькая мыслишка про то, что девушка теперь у него в руках, лужинская надеждишка, что в таком-то положении будет она ему обязана всю жизнь, и вдруг – осознание, что не может жениться, потому что обманулся в идеале. В *идеале* – как это ни странно. А каким шалопаем, козликком, освободившимся от мучительного выбора, запляшет он (и не что-нибудь, а порицаемый западный танец) с новенькой работницей Верой, которая в исполнении **Елены Василевич** прелестно преобразается из неуклюжего, колкого подростка в девушку, радостно принимающую самостоятельную жизнь.

В этом спектакле осмысленно серьезно играют рождение любви Женька-Кондратенко и Федя – молодой артист **Александр Аккуратов**, которому пока не хватает мужской уверенности в себе. Не осуждается и такой одиозный вроде бы персонаж, как Федина мама, фабричная начальница Анна Петровна (**Татьяна Бурнакина**) – хотя сыграна она карикатурно, у нее и своя правда, и социальная, и материнская, и своя партия – вокальная, в которой раскрываются несбывшиеся надежды, несостоявшаяся женская судьба.

В этом спектакле конфликт внутрифабричной общины придушен, но конфликт человека и государства не нивелирован. Острым, всепонимающим и всепроникающим, оцениваю-

щим взглядом пронзает Женьку пришедший на фабрику ре-визор (**Алексей Красноженик**), и мурашки бегут по спине. Но главным голосом не жертвы, а несломленной оппозиции строю, системе становится поэзия. Лифанов превращает проходную в пьесе А.Володина роль ворчливой уборщицы в главную. Клара Павловна **Людмила Кара-Гяур** – не просто вахтерша, почти все время присутствующая на сцене свидетелем, наблюдателем происходящего. Это женщина-боль, женщина-правда, женщина-учитель. Театр не погрешил против драматурга, вложив в ее уста несколько реплик, которые удачно вписались в пьесу, не диссоциируя и не выглядя отсебятиной. Но они не так уж и обязательны. И без слов актриса играет судьбу бывшей зечки-интеллигентки и Судьбу поруганной свободы и женственности. Худая, поджарая, будто бы высохшая и почерневшая от выпавших на ее долю испытаний, она неторопливо закуривает беломорину, вешает на стенку рядом с ключами от комнат портрет Пастернака, бросает Женьке сочувственно и уважительно: почитай (и протягивает книгу), учиться тебе надо... Второй акт, в котором нарастают драматические ноты начинается пронзительно. В пение лирических шлягеров и куплетов вторгаются трагически бурлящие строки Поэта. Клара Павловна читает их у гипсового бюста одомашненного, но еще более от этого страшного вождя, начиная лирически-шутливо:

Одна, в пальто осеннем,
Без шляпы, без калаша,
Ты борешься с волненьем
И мокрый снег жуешь.

Но постепенно строки о любви, казалось бы, впрямую иллюстрирующие развитие сюжета спектакля, приобретают все больший накал, сквозь сдержанность интонаций с живой дрожью в срывающемся голосе пробивается трагедия:

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.

И понимаешь, что эта женщина, кажущаяся несгибаемой, понесла свою утрату, пережила любовь, с которой не расстанется, а потому готова поддержать Женьку:

И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.

**Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?**

Вот вам и лирическая комедия, старая добрая сказка. Спектакль, по видимости милый и обаятельный (и действительно милый и обаятельный), выводит из небытия не только девичьи переживания и старые производственные проблемы, но тех, кого для нас «на свете нет», наших мам и бабушек. А они ведь есть, потому что есть мы!

Александра Лаврова
Фото Дмитрия Миронова

НА НОВОРОЖДЕНИЕ ЖУРНАЛА «Театр.»

Марине Давыдовой

Конец театральной эпохи.
Дела ослепительно плохи,
И пенсионеры в партере
Почти что на каждой премьере

Кручиняются многогласно,
С тоской вспоминают Эфроса,
Любимова и «Современник».

.....
«Теперь все живут ради денег...»

Теперь уж зачем уж, .. куда уж, ..
Какая уж там Гина Бауш...»

Но выпорхнула к нам Марина,
Как маленькая балерина,

Скакнула направо-налево –
И стихло бессилие гнева

До крохотного шепоточка.

.....
Театр продолжается. Почка.

Александр Барин
(А.Соколянский)



Обри Бердслей. «Похороны Саломеи»



ТЫ КТО? Я ЗНАЮ ТЕБЯ!

Главный режиссер Кировского театра кукол Владимир

ЗЛОБИН не ставит спектакли с 2007-го. За последние три года – ни одного спектакля. Так получилось, что у него есть должность, но нет работы. Он главный режиссер театра, но в театре – человек последний.

Звоню Владимиру Васильевичу: «Слышали, Женовач поставил «Реку Потудань» по Платонову?»

Платонов – его давняя любовь. Инсценировку к спектаклю «**Ты кто? Я знаю тебя!**» по прозе Платонова Злобин написал сам. Ученик Марии Осиповны Кнебель, Владимир Васильевич в своих спектаклях часто выступал и автором сценария, и художником. Был создателем спектаклей, демиургом, а не просто «разводящим», как сегодня понимают профессию режиссера слишком многие...

Разговариваем. Как всегда, о театре. Чувствую: человек на пределе. Понимаю: надо что-то делать. Что именно – ума не приложу. Все, что мы, журналисты, могли сделать, мы честно сделали. Два человека, чьими руками уволили Злобина, которые стали теми самыми безликими «болтиками» в страшной чиновничьей машине, – глава департамента культуры и искусства **Владимир Микрюков** и директор театра кукол **Елена Павлова** – лишились своих должностей, в том числе после многочисленных



Старое здание Кировского театра кукол



В.Злобин

публикаций, ревизий, коллегий, судов... Но усилия оказались напрасными: сегодня они опять на коне. Они выплыли. В отличие от режиссера.

21 апреля 2007 приказом № 30 директора театра Владимира Злобина сократили. Суд восстановил его в должности. Его опять уволили. Он опять восстановился. В июле этого года ему выдали новое предупреждение о сокращении его ставки –

«в связи с экономией бюджетных средств» – и, соответственно, об увольнении. Правда, этот документ стал просто формальностью, ведь, по сути, во время этой затянувшейся на три года битвы с чиновниками работать ему – под различными предложениями – не давали. Приостанавливали работу над спектаклями (уже и куклы к «Журавлиным перьям» Дзюндзи Киноситы были почти готовы, но под нелепым предлогом спектакль заморозили, премьера не состоялась, куклы пылятся в цехах). 17 детских и 12 взрослых спектаклей предложил Владимир Злобин – на перспективу – руководству театра. Пушкин, Михалков, Лев Толстой, Метерлинк, Ерофеев, Гете, Булгаков... Давали добро на постановку «Хозяйки медной горы» Бажова. Выпуск спектакля был запланирован на четвертый квартал 2009 года. Премьера опять-таки не состоялась. На время забрезжила надежда:

Александр Галицких, заместитель председателя правительства Кировской области, курирующий социальную и культурную сферы, к визиту министра культуры РФ Александра Авдеева, которого ждали в Кирове для торжественного открытия нового здания театра кукол в декабре 2009-го, попросил Владимира Злобина поставить Щедрина (Михаил Ефграфович в Вятке отбывал ссылку, здесь написан «Город Глупов»).

Это должна была быть первая премьера в новых – таких долгожданных – стенах. Но инсценировку по произведениям классика «Кукольных дел людшки», над которой все лето работал режиссер, не поддержал художник. Работа над спектаклем так и не была начата.

Нерабочее место

Рабочий кабинет Владимира Злобина (тот, еще в старом здании, куда режиссер привез «Бронзового Витязя» за спектакль «Ты кто? Я знаю тебя!» по Платонову с IV Международного театрального форума «Золотой Витязь», тот, где ему вручили первое уведомление о сокращении) был весьма аскетичен. Старый стол с вытершимся лаком. Вместо традиционного для начальственных кабинетов кожаного кресла – старый театральный диванчик с накидкой. Из «роскоши» – телевизор. Даже электрического чайника нет. Приходят гости – Владимир Васильевич просит вахтера согреть воды. Никакой «золотой» таблички на двери в кабинет. Не зная, куда идти, – нет, не заблудишься, конечно (весь театр помещался в то время на каких-то смешных квадратных метрах), но придется заглянуть в каждую дверь. Повсюду макеты декораций к спектаклям, старые афиши... Окна кабинета выходят на перекресток улиц Карла Маркса и Дрелевского. Наискосок от старого здания театра – монолит художественного музея. И памятник братьям Васнецовым, которые держат в руках рамку с худеньким ангелом – эскизом будущей картины. На рабочем столе – свежие газеты. Книги. Пьесы. Таким я запомнила кабинет,

в который зашла впервые три года назад.

Но по сути рабочих кабинетов у него было два. Второй – в общегитити Кировского областного колледжа культуры, где он до сих пор живет. Комнатка маленькая. Диван, письменный стол. Окна прикрыты газетами вместо штор – это явное пренебрежение бытовым комфортом и домашним уютом тоже, пусть по-своему, но свидетельствует о приоритетах в его жизни. Зато книжный шкаф – битком. На столе пачка сигарет, книги опять же, кипы бумаг: распечатки пьес, рукописи, пресса... Чем не рабочий кабинет?

Здесь он читал нам пьесу «Президент и Энрико» Лаши Бугадзе, молодого грузинского драматурга, которую, если бы Злобину дали работать, он мог бы поставить еще в августе 2008-го, когда грузинские войска брали Цхинвал...

Вообще, это режиссер, который удивительно чувствует время. Что бы он ни ставил, кажется, вот оно – в его спектаклях ощущается пульс сегодняшней жизни, атмосфера наших дней. На первом месте для него всегда

стояли не фамилия автора пьесы (хотя он всегда идет от автора, настолько погружаясь в материал, что становится не по себе от той поверхностности, которая стала нормой не только в театре, но и в жизни...), не сюжет, не фабула – мысль. Живая, не избитая, не замысленная.

Драматический режиссер, ставший режиссером кукольного театра, Владимир Злобин старался не «снисходить» к жанру, а напротив – «поднять» искусство кукольного театра до уровня драматического. Для него кукла уже сама по себе метафора. И он уверен, что с помощью кукол возможно вскрывать такие глубины, которые не каждому драматическому артисту под силу... Впрочем, здесь, на периферии, «ширма» и постановки для «детей от 3-х до 6-ти» десятилетиями ставились во главу угла, и попытки режиссера включить в репертуар спектакли для другой аудитории, отказаться от затасканных приемов – не ради новаторства, а ради художественной правды – вызвали не только повышенный интерес к его работам одним, но и скрытое неудовольствие других. Но все же





«Ты кто? Я знаю тебя!»

главное – в театр стал возвращаться и другой, уже забытый здесь зритель: школьники, студенты, молодежь.

В общежитии живет один. Семья в районе. Оттого и график жизни такой – шесть дней в неделю в театре и общежитии. Потом – вечерней шестичасовой электричкой – в Котельнич, где свой дом, красавица-жена и сын Семен. Огород, печь, которую надо переключивать, забор, который нужно чинить. Три собаки. Здоровье Цезаря, старого сенбернара, вызывает тревогу (пока этот материал лежал «в столе» Цезаря не стало).

Общение с Семеном – одна из самых главных радостей. Когда Злобин рассказывает о замечаниях в дневнике, о катании с горки, о рыбалке, мне не скучно, как обычно бывает, когда кто-то гоаворит о своих чадах, потому как это общение – работа души. По-другому это не назовешь. В кабинете, который отдали Владимиру Васильевичу в но-

вом здании театра, я не была: нет ни смысла, ни желания приходить в театр, где все постепенно возвращается на круги своя – ни ярких премьер, ни интересных названий в репертуаре...

Проклятый характер

Злобина любят многие. Как режиссера. Как человека. Но, справедливости ради надо отметить, что тех, кто Злобина не любит, – тоже достаточно. Его считают хамом, скандалистом, дебоширом. Утверждают, что кидается на людей с кулаками... Да что там, он и сам рассказывал, как вызванный на голововалку в департамент культуры, где тогда еще начальствовал Владимир Микрюков, встал и вышел из кабинета. Проклятый характер...

Он вообще, по жизни, максималист: уходил из театров, если не чувствовал стопроцентной поддержки труппы. Бросал спектакли, если ему диктовали, о чем и

как ставить. И всегда в лицо говорил и говорит подлецу о том, что он подлец.

Многие спрашивают, отчего Злобин не уйдет сейчас. Отчего не бросит все и не уйдет с гордо поднятой головой, раз такой порядочный. Не сомневайтесь: ушел бы, если бы был хоть один шанс остаться в профессии. В Кирове три профессиональных театра. И три главных режиссера. Четвертый, пятый, шестой и так далее театр никому не нужен. Мы проверяли.

Вятский камерный театр

В промежутке между двумя первыми увольнениями Владимир Злобин, Светлана Дербенева, его помощница, уволенная одновременно с ним, и сочувствующие ходили по кабинетам с проектом создания Вятского камерного театра. Рассказывать об этих хождениях – все равно что анекдоты травить. Все были не против, но никто не был за. Вооружившись официальными документами, язык которых лучше всего понимают сидящие в кабинетах из кожи, мы предлагали, объясняли, доказывали. Наизусть цитировали постановление правительства РФ № 329 от 25 марта 1999 года «О государственной поддержке театрального искусства в Российской Федерации» и «Методику определения нормативной потребности субъектов Российской Федерации в объектах социальной инфраструктуры», одобренную распоряжением Правительства Российской Федерации № 1683-р от 19.10.1999 года. По этой методике рассчитывается оптимальное число мест в театрах на численность

города (4-5 мест на тысячу жителей). Исходя из этих цифр, выходит, что в Кирове – даже с точки зрения правительственных норм, которые, в сущности, никогда не были определяющими в развитии культуры, – не хватает teatro-мест. Думали, может, кого-нибудь проймает это упущение: что показатели не соотносятся, что надо наращивать...

Деньги из бюджета на театр требовались смешные. Мы урезали их до бесконечности. Все готовы были первое время работать без ставок. Да, собственно, терять особенно и нечего было, ведь что такое зарплата в наших театрах? Скажем, средний заработок за три месяца, предшествующий увольнению Злобина с должности главного режиссера, согласно справке, выданной в бухгалтерии, составил три тысячи двести девяносто семь рублей.

Порой у нас создавалось ощущение, что лед вот-вот тронется. Нам уже дали добро на осмотр помещений, находящихся в муниципальной собственности и никем не занятых. Надо было лишь поставить на проекте две подписи и вынести вопрос на рассмотрение городской думы. Ответственность за принятие решения об открытии в городе нового театра так никто и не захотел на себя брать. Потом были встречи с Александром Галицких, которому идея создания в городе еще одного профессионального театра весьма импонировала. Встреча с **Никитой Белых**, губернатором Кировской области, который тоже был скорее за, чем против. Но воз и ныне там.

Бабка за дедку, дедка за репку

Сейчас Владимир Злобин официально занимает должность главного режиссера театра кукол. А вокруг – знакомые все лица. Тут и Елена Павлова – бывший директор, руками которого убрали неугодного режиссера, а ныне заместитель директора театра. В роли директора сегодня – **Василий Пырегов**, который, будучи в свое время исполняющим обязанности главы департамента культуры и искусства, подписывал решение № 42 от 16.04. 2007 года «Об утверждении новой редакции устава областного государственного учреждения культуры «Кировский театр кукол». Устав этот передавал Павловой, как директору, руководство художественно-творческой деятельностью. Правда, с руководством она не справилась (о чем есть и решение соответствующей коллегии департамента культуры и искусства). Да и когда ей было руко-

водить: за неоднократные нарушения трудового кодекса она долго ходила под судом. К слову, и Владимир Микрюков вновь стал главой департамента культуры.

Но количество начальников в маленьком театре все растет. Недавно **Юрия Евдокимова**, режиссера-постановщика, долгие годы мечтающего возглавить театр, директор театра назначил художественным руководителем. Таким образом, в куклах стало три головы: директор, худрук и главреж. Но с введением в эксплуатацию нового здания театра и идеей, рожденной в правительственных кругах, создать на его базе культурный центр «Аполло», который включал бы, помимо театра, и другие учреждения, в том числе палеонтологический музей (изначально он базировался все в том же Котельниче), разобраться, кто в этом трехголовом театре кому подчиняется и, самое главное, кто спектакли ставить будет и определять ре-



«Ты кто? Я знаю тебя!»

пертуарную политику, кажется, уже невозможно. Еще три года назад Николай Бурляев, президент МТФ «Золотой Витязь», Леонид Хейфец, профессор российской Академии театрального искусства, и Валерий Шадский, Президент российского союза кукольников UNIMA, Президент международного фестиваля «Рязанские смотрины», обращались к губернатору области (тогда еще им был Николай Шаклеин) с просьбой разрешить конфликт. Письма Хейфеца, Бурляева и Шадского к губернатору были опубликованы в прессе. Не помогло.

Этой весной театральная общественность города была возмущена попытками передать здание только что открывшегося театра в оперативное управление КЦ «Аполло». С открытыми письмами обращались к Президенту России, к Александру Калыгину, к Никите Белых. Боялись, что театр, столько лет ютившийся на чужих половицах, вновь останется без крыши над головой. Возмущались и тем, что КЦ «Аполло» доверили возглавить известному в городе шоумену **Руслану Мамедову**,

который долгие годы возглавлял компанию «Росгастроли». Перспективы театра с таким руководством были не то что туманны – напротив, слишком уж очевидны... Конфликт взялся разрешить сам Никита Белых. И этим летом на три месяца приостановил передачу здания театра, взяв своеобразный таймаут. О чем и сообщили с восторгом местные СМИ. Общественность успокоилась.

Но на самом деле истинные причины сложившейся ситуации, как и почти в любом театральном конфликте, кроются в отсуствии художественного руководства театром, концепции его развития. Лихорадочный, часто «случайный» репертуар, проблемы в труппе, отсутствие художественного лидера в подлинном смысле этого слова, во круг которого могли бы объединиться актеры, вокруг которого кипела бы театральная жизнь, а не плодились скандалчики и интрижки, – как театр в подобной ситуации может быть рентабельным и успешным? Именно из-за этого, думается, и родились непопулярные в среде театральной интеллигенции горо-

да меры, предпринятые правительством области. И, если быть до конца честными, никакой КЦ «Аполло» не сделает жизнь театра хуже – хуже, наверное, просто некуда. Зря волновались театралы. Кричать о проблемах, что-то предпринимать надо было раньше – когда обезглавили театр, когда увольняли человека, который (и это признавали, в частности, и Леонид Хейфец, и Валерий Шадский) мог бы вывести театр на новый уровень развития. Тогда бы не потребовалось ни «оперативное управление зданием», не было бы конфликтов из-за дальнейшей судьбы театра. А были бы новые постановки, театральные фестивали и радость зрителей – не только самых маленьких, ведь кукольный театр, он – для всех. С тех пор, как началась эта история с увольнением режиссера, Владимир Васильевич перенес несколько операций, в том числе на сердце. Сам театр переехал в новое здание, судьба которого до сих пор неясна... Но мы не теряем надежды.

Юлия Ионушайте
Фото предоставлены автором

ДОСЬЕ

Владимир Васильевич Злобин родился в 1953 году.

Образование: Театральное училище им. Б.В.Щукина (факультет режиссура драмы), ГИТИС (режиссерский курс, руководитель курса М.О.Кнебель).

Работа: режиссер народного театра ДК Кировского шинного завода, главный режиссер Кемеровского областного театра драмы им. А.В.Луначарского, главный режиссер Дзержинского драматического театра Нижегородской области, главный режиссер Кировского государственного театра кукол.

Спектакли: А.Рыбаков «Дети Арбата» (Барнаулский краевой драматический театр),

Ф.Достоевский «Игрок» (Томский ТЮЗ), Ж.Жироду «Ундина» (Свердловский ТЮЗ),

О.Данилов «Подари мне лунный свет» (Рязанский драмтеатр), Д.Киносита «Журавлиные перья» (Кировский ТЮЗ), И.Хмелевская «Что сказал покойник» (Псковский драмтеатр) и другие. **В Кировском театре кукол** поставил спектакли «Ты кто? Я знаю тебя!» по А.Платонову, «Квартет» Р.Бойко по И.Крылову,

«Тристан и Изольда» по кельтским легендам, «Маменькины именины» Б.Федорова, «Сказки кота. Волк»

М.Эме.

Губернатору Кировской области **Н.И. Шаклеину**

Уважаемый Николай Иванович!

В Кировском государственном театре кукол работает в должности главного режиссера **В.В.Злобин**. Режиссерские работы **В.В.Злобина** отмечены высокими наградами Международного Театрального Форума «Золотой Витязь», первого Всероссийского конкурса спектаклей, прославляющих идеи патриотизма и любви к родине в г. Москве.

Отмечаем, что постановка на сцене Кировского театра кукол спектаклей, направленных на нравственное и патриотическое воспитание детей, подростков и молодежи, соответствует задачам современной социокультурной ситуации в России.

Особого одобрения заслуживает репертуарная политика **В.В.Злобина** – обращение его к лучшим образцам русской (А.Платонов, И.Крылов, Б.Федоров) и зарубежной драматургии, что позволяет воспитывать художественный вкус зрителей с юного возраста.

Николай Иванович, убедительно прошу Вас способствовать творческой деятельности талантливого режиссера **В.В.Злобина**, уроженца Кировской области. Надеюсь на Ваше понимание и поддержку Правительства в решении задач по нравственному, художественно-эстетическому и патриотическому воспитанию подрастающего поколения.

С уважением, **Леонид Хейфец**

Кировский театр кукол, имеющий славную историю, но долгое время прозябавший, мягко говоря, в тени российского театра кукол, последние два года стал все активнее заявлять о себе, о своей творческой потенции. В любой отрасли прогресс определяется конкретными людьми. Склонен считать, что прогресс Кировского театра кукол связан с режиссером **Злобиным В.В.**, художником **Борисовской Л.И.** и заместителем директора **Дербенева С.В.**, которые своей активной позицией «расшевелили» театр. И теперь их сокращают? Разрушать всегда проще! Мне искренне жаль и людей, которых лишают любимой работы, и театр.

С искренним сожалением, **Валерий Шадский**

ЗРИТЕЛИ О СПЕКТАКЛЕ «ТЫ КТО? Я ЗНАЮ ТЕБЯ!» В.В. ЗЛОБИНА

Из сочинения В. ПАТРАКОВОЙ, ученицы Вятской гуманитарной гимназии:

Мое самое сильное впечатление от спектакля – это чувство жестокой железной старухи-войны. Ее всевластие, жестокость, причиняемая всем боль. Чувство безысходности.

Невольно у меня просыпалось чувство радости за всех людей, которые живут мирно, без больших потерь, они могут есть, пить, жить, радоваться жизни!

Образ смерти мы видели в спектакле – образ скелета рыбы. Какой контраст мы можем проследить: смерть-молодость, неопытное виденье мира Никиты – война. Мне очень запомнилось виденье Никиты всего мира в песчинке, в муравье – теория «всево всем». Много размышляя, я пришла к выводу, что это действительно так. Спектакль мне очень понравился. Много интересного, есть над чем поразмыслить.

Елена ГАЛИЦКИХ, доктор педагогических наук, профессор ВятГУ

(выдержки из публикации в культурологическом альманахе «Сквозь границы»)

Пять актеров в течение часа заставили зрителей вслушиваться в необычную речь героев. Три времени жизни: прошлое, настоящее и будущее – соединяются в спектакле в особое «время жизни», которое разворачивается и оживает перед зрителем на пространстве сцены. И возникает ощущение, что ты, зритель, тоже участник спектакля под названием «жизнь» и именно тебя спрашивает герой Никита: «Ты кто?». И зритель ищет ответ на этот вопрос в самом себе, сопереживая судьбам героев спектакля... И этот поиск ответов происходит под воздействием спектакля так интенсивно, так глубоко, так эмоционально сильно, что слезы сами катятся из глаз, в сердце рождается такая гамма переживаний, которую необходимо разделить с другими и выразить в слове.

Режиссеру **Владимиру Злобину** очень дорог **Андрей Платонов** с его философией жизни, с его чуткостью к душевному миру человека... Режиссер хорошо понимает его особое дарование, глубоко ощущает неторопливую, пронзительную, исповедальную, завораживающую силу его художественного стиля.

ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Рыбинский драматический театр, один из старейших провинциальных русских театров, основанный в 1825 году, в этом сезоне встречает свое **185-летие**. Возраст более чем серьезный: и театру есть что вспомнить, и можно шагнуть с этой памятью в день завтрашний, всеми театральными фибрами ощущая поддержку замечательных мастеров сцены, отдававших свой актерский дар рыбинскому зрителю. На сцене театра играли М.С.Щепкин и П.М.Садовский, П.А.Стрепетова и М.Н.Ермолова, А.А.Яблочкина и В.Ф.Комиссаржевская, В.И.Качалов и М.М.Тарханов, пели Л.В.Собинов и Ф.И.Шалапин...

Труппа театра во все времена отличалась не только профессионализмом, но присущим ей духом актерского товарищества. «Во время пятнадцатилетней кочевой жизни, – вспоминает Стрепетова, – много мне приходилось видеть всяких трупп, и дурных, и хороших, но нигде я не встречала более мирной, согласной, дружной труппы, как в этот первый мой рыбинский сезон <...>, нигде не жилось так легко, спокойно и безмятежно: ни сплетен, ни зависти, ни интриг...».

Уже в конце XIX века в российской провинции очевидно стремление к обретению постоянного репертуарного театра. Однако периферийные счастливые и несчастливцы продолжали путешествовать по маршруту из Керчи в Вологду и обратно, то есть были вынуждены чуть ли не ежегодно менять место работы. Рыбинский театр, к нача-



«Стекланный зверинец». Аманда Уингфилд - С.Колотилова. Том Уингфилд - А.Батраков



Аманда Уингфилд - С.Колотилова



Том - А.Батраков, Джим О'Коннор - Л.Пантин



Лаура - Д.Дворникова

лу XX века имевший яркую историю, обеспеченную присутствием на его сцене великих русских актеров, а также пусть не совсем удобное, но специально спроектированное и построенное здание, одними из первых небольших провинциальных театров России собирает постоянную труппу.

Несмотря на то, что здание просуществовало недолго (сгорело в 1920 году), театр достойно идет в XX век. И если в минув-

шем веке театр одним из первых ставит **«Свадьбу Кречинского» А.В.Сухово-Кобылина**, то в 1931 году на рыбинской сцене впервые играется спектакль по пьесе **«Класс»** никому до этих пор не известного драматурга **А.Н.Арбузова**.

Очень жаль, что столь славное далекое и недалекое прошлое театра не стало предметом глубокого театроведческого интереса. В истории русского провинциального театра рыбинская драма не осталась в тени своего маститого и славного ярославского соседа – Волковского театра, который, традиционно отдавая рыбинцам свою сцену для гастрольных спектаклей, «поделился» с ними своим зрителем. И ярославцы ждали гастроли соседей и *ходили* на великолепных рыбинских актеров – **Анатолия Курова, Галину Воробьеву, Георгия Эльнатову, Светлану Колотилкову, Юрия Сорокина, Василия Лугинина**. Рыбинский театр даже в самые трудные времена своей жизни не производил впечатления «лежащего на дне», сдавшегося, творчески несостоятельного. Ни минимальная государственная финансовая поддержка, ни сложности регулярного пополнения труппы молодыми актерами, ни известная боязнь зрителя 90-х годов выходить из дома на темные вечерние улицы своего города не лишили театр сил удерживаться «на плаву», хотя полагаться приходилось подчас только на профессиональный фанатизм и еще оставшееся к театру уважение зрителя. Сегодня Рыбинский драматический идет к своему зрителю, опираясь на профессиональный опыт мастеров сцены и творче-

скую энергетику молодых актеров. Та самая Светлана Колотилова, на которую *ходит* не только рыбинский зритель, оказалась столь же щедро одарена и талантом театрального педагога. Выпускники двух курсов, воспитанные в мастерской заслуженной артистки России С.Колотиловой в Ярославском театральном институте (выпуски 2002 и 2006 годов), ныне – рыбинские коллеги своего мастера. Какое замечательное актерское партнерство Светланы Колотиловой и ее учеников **Дарьи Дворниковой, Алексея Батракова и Леонида Пантина** видит зритель в одной из последних премьер театра – спектакле **«Стеклозверинец»** по пьесе **Т.Уильямса!** (Об этом спектакле, поставленном главным режиссером театра **Денисом Кожевниковым**, «СБ, 10» писал в №7-127/2010.) Дуэт молодых актеров Дарьи Дворниковой (Лаура Уингфилд) и Леонида Пантина (Джим О'Коннор) отмечен жюри Фестиваля театров малых городов России как лучший. Театр разговаривает со своим зрителем и языком интеллектуальной драмы. В Рыбинске *ходят* на **Сартра** и на молодых актеров, которые его играют! Спектакль **«За закрытой дверью»** в постановке молодого режиссера **Антон Неробова** ведет жесткий диалог со зрительным залом. Неуютно и страшно наблюдать то, как человек открывает темные тайники своей души. Игра молодых актеров **Дарьи Дворниковой, Марии Сельчихиной, Владимира Калюкина** пронзительна и болезненно откровенна, отсюда, несомненно, то доверие, которое испытывает к ним зритель.

И **«Легенда о Тиле» Г.Горина** уже не кажется неожиданной в

рыбинской афише, поскольку художественный лидер театра Денис Кожевников делает ставку на молодого зрителя, а точнее – на зрителя, чувствующего и глубоко переживающего, пытающегося понять день сегодняшней в его тяге к компромиссу, в отсутствие в нем героя, с его мелкодушной и прагматичной властью. Склонность театра к прямому диалогу со зрителем, к «взламыванию» четвертой стены в этом спектакле еще более очевидна. Также открыто и стремление к яркой театральности, к синтезу романтической патетики и традиционного психологического реализма, в который корнями уходит рыбинская драма.

Важнейшая премьера юбилейного сезона – чеховский **«Вишневый сад»** – еще впереди. Спектакль несомненно и по-своему продолжит искренний и глубокий диалог театра и его зрителя.

Кстати, склонность к диалогу и открытости проявилась и в еще одном довольно смелом начинании театра в юбилейном сезоне – в приглашении на обсуждения после премьерных спектаклей ярославских студентов-театроведов. И молодые люди, делающие свои первые шаги в театральную критику, не склонные к комплиментарности уже в силу юношеского максимализма суждений, нашли свой первый театр, которому они нужны, которому важны их мысли, который полагает их своими профессиональными зрителями. Именно их глазами и предлагается дальше «увидеть» два рыбинских спектакля.

Ирина Азеева
Ярославль

В ОЖИДАНИИ ГЕРОЯ

Март. Вечер. Маршрутка. Едем в Рыбинск смотреть «Легенду о Тиле». Из-за пробок и плохой дороги опаздываем минут эдак на пятнадцать. Наконец приезжаем к зданию драматического театра. Быстро проходим через длинные коридоры первого этажа. Мельком успеваю заметить, что в коридорах театра выставлено несколько пышных платьев из каких-то прошлых спектаклей, и платья эти сиротливо поблескивают в полумраке на фоне трещин на стенах. Забегаем в зрительный зал, пригибаясь и стараясь не шуметь, садимся на места, переводим дыхание и – мгновенно погружаемся в события, происходящие на сцене. Вынырнуть удастся только после поклона актеров...

Странное это дело – театр. Никогда не угадаешь, что тебя затронет и когда это произойдет.

«Легенда о Тиле» Рыбинского драматического театра – как раз тот самый второй вариант, когда буквально из ничего рождается чудо, имя которому – Театр. И тогда уже не важны детали, тогда можно простить и трещины, и все остальное. Потому что главное – не ровные стены и красивые люстры, а что-то другое. Судя по спектаклю, главный режиссер театра **Денис Кожевников** и актеры это понимают.

Весь спектакль – это письмо, адресованное зрителям. Письмо страстное, яростное, горящее. Как пепел Клааса, который стучит в сердце Тилиа, так и спектакль – бьется, как сердце, горит темно-багровыми языками пламени. Даже программка спектакля



«Легенда о Тиле»



Тиль - П.Иванов



кля сделана в виде скрученно-го свитка, перевязанного бечевкой, – совсем как послание в бутылке.

Спектакль будто нарочно лишен художественной целостности, общей атмосферы и единого способа существования на сцене. Это сознательный прием, позволивший режиссеру максимально оголить идею спектакля. Ради нравственного посыла он сознательно лишает свою постановку монолитности. Разбивает спектакль на множество осколков, а они все вонзаются

под кожу и – болят, ноют, саднят. А если бы режиссер этого не сделал, то получился бы очередной музыкальный спектакль про далекую средневековую Фландрию, проблемы которой нас не очень волнуют по двум причинам: а) это было давно; б) это было далеко. А у Кожевникова это здесь и сейчас! В России, которой руководят короли Филиппы Вторые и принцы Оранские, а вот героев – таких, каким был когда-то Тиль Уленшигел для фламандского народа, нет. Есть кто угодно, только не герои. Не

нужны они нам. Точнее, может, даже и нужны, но их нет.

Отсюда – игра актеров, балансирующая между бытовым реализмом и героической патетикой, и многообразие костюмов – несочетающихся, вырванных из разных исторических эпох. О костюмах чуть позже, а игру артистов хотелось бы отметить особо. **Виталий Стужев**, приглашенный для исполнения роли Клааса, будто бы играет не человека, а целую эпоху – настолько его герой монументален, вечен, широк. Он совмещает в себе и слабость – отеческую любовь к Тиле, и нечеловеческую силу духа – в сцене казни. Попытка создать такую же объемность есть и у **Владимира Калюкина**, играющего Рыбника. Его персонаж получился многоплановым, неоднозначным. Рыбник не просто отрицательный персонаж, предатель и доносчик, это человек со своей собственной религией, бросающий вызов Богу и всему миру. У него есть своя логика поведения, особая точка зрения, но иногда возникает ощущение, что актер еще не определился с отношением к своему герою, он пока одинаково яростно оправдывает его в монологе после казни Клааса и жестоко осмеивает в финале.

Много интересных находок в игре **Сергея Шарагина** (Филипп и принц Оранский). Ему приходится перевоплощаться в двух персонажей, постоянно находясь на грани между гротескностью и абсолютной серьезностью. Мгновенные вспышки гнева спокойного и утонченного Филиппа, жесткость принца Оранского на фоне кажущегося добродушия – Сергею Шарагину удается удерживать равновесие и не переги-

бать палку в сторону излишней шаржевости.

Женские персонажи – Сооткин (**Алла Смоленкова**), Неле (**Мария Сельчихина**), Каталина (**Елена Панова**) кажутся заштрихованными, ушедшими на второй план. Они, как истинные хранительницы семейного очага, остаются за спинами мужчин, идущих совершать великие подвиги. И это сочетание героики с интимностью, исповедальностью, пожалуй, одна из главных удач спектакля.

В версии Рыбинского театра история о Тиле не обрывается с окончанием Средневековья. Личность Тили слишком велика и объемна, чтобы быть стиснутой рамками одного исторического периода. Тиль вечен, он продолжает жить в других эпохах, потому и появляется в мундире гусара, а затем и в современной одежде. Костюмы в спектакле играют очень важную роль, несмотря на кажущуюся случайность подбора. Режиссер вместе с художником по костюмам **Мариной Помещиковой** тонко играют с символами, придавая постановке злободневный характер с едва ли не политическим звучанием. И если в короле Филиппе, появляющемся то в кимоно, то в узнаваемой куртке цвета хаки, достаточно легко угадать пародируемого политического деятеля (или – деятелей?), то в других случаях все гораздо сложнее. Карта Фландрии вдруг становится знакомыми очертаниями родной России. Испанский генерал (**Василий Лугинин**) одет в казачий костюм, а его жена Анна (**Дарья Дворникова**) – в милитерскую форму. Монах Корнелиус (**Антон Неробов**), в рясе, продает в притон Калликен (**Да-**

рья Кошелева), напоминающую комсомолку с красным платком на голове.

Существуют песни, специально написанные для «Тили» композитором Геннадием Гладковым на стихи Юлия Кима. Но Рыбинский драматический театр отказался от них и дал возможность артисту **Алексее Батракову** (Ламме) и местной **фолк-рок группе «Сибинги»** создать оригинальный саундтрек на стихи **Марии Сельчихиной** (Неле). В итоге получилась смесь средневековых мелодий с современными ритмами и проникновенным текстом – лирично и как-то по-своему, не похоже ни на что.

Трудно определиться с жанром – у драматурга **Григория Горина** это звучит как «шутовская комедия», а в программке Рыбинского драматического театра – «героическая комедия». И действительно, Тиль Уленшпигель в исполнении артиста **Павла Иванова** совсем не шут, хоть и поет иногда веселые песни. Молодому артисту удалось почувствовать в Тиле не просто веселого и неунывающего гуляку, но и мудреца, остро реагирующего на ложь, обман, несправедливость. Он говорит правду в лицо не с улыбкой и смехом, а жестко, зло, с болью. Боль – ключевое слово к пониманию всего спектакля в целом. Костюмы, сценография, танцы – все это становится второстепенным, все огрехи мгновенно прощаются и забываются, стоит только актерам выйти на поклон, ибо не важно, в каких они костюмах и что поют и танцуют, главное – что хотят сказать. А артистам и режиссеру Рыбинского драматического театра действительно есть о чем поговорить со зрителями, и они

очень хотят говорить – с болью, страстью, они буквально горят желанием – отсюда тема огня, звучащая и в сценическом оформлении (развевающиеся языки пламени), и в самом спектакле. В заключительной сцене Тиль появляется в современной одежде, а на его оранжевой май-

ке наивная надпись – «Хорошие люди, вернитесь». И оттого еще острее звучат его слова о том, что время для возвращения героя еще не настало. Тиль Уленшпигель вернется, когда людям станет совсем плохо, он вернется и подарит им надежду на свободу...

Поздний вечер. Маршрутка. Едем обратно в Ярославль. Не хочется ни о чем говорить. Смотрю в окно на исчезающие огни Рыбинска и чувствую себя маленькой и великой, несчастной и счастливой одновременно...

Мария Огнева

ИГРАЕМ САРТРА

Как себя чувствует человек в замкнутом пространстве? Хочется выйти? Увы, но идти некуда – дверь закрыта. Стучи не стучи, никто тебе ее не откроет. Спросишь – почему? Ответ – ты в аду. Поистине удивляешься, когда узнаешь, что в провинциальном городе под названием Рыбинск ставят **Сартра**. Но уже в начале спектакля удивление уходит и появляется страх. Больничная палата. Белые стены из натянутой ткани, лампы на условном потолке, три кровати и дверь (а точнее – закрытая дверь) – совсем не та обстановка, которая описана у Сартра. В пьесе действие происходит в гостинице: друг за другом появляются три гостя, мальчик-коридорный провожает их в номер с разноцветными диванами и камином. Режиссер **Антон Неробов**, видимо, посчитал это слишком радушным приемом и заменил гостиничные апартаменты палатой психиатрической больницы.

На кроватях спят мужчина и две женщины. По одному, выхваченные из темноты прожектором, они начинают просыпаться под жесткую музыку группы «Апокалиптика»: биться в судорогах, извиваться, катаясь по полу. Успокоившись (придя в сознание), герои начинают «на-



«За закрытой дверью»



Гарсэн - В.Калюкин, Эстель - М.Сельчихина

мекать» зрителю о своих страхах. Гарсэн (**Владимир Калюкин**) удивляется, что нет физических попыток – ни кола, ни жара, ни медной воронки. Инэс (**Дарья Дворникова**) паникуя спрашивает, где некая Флоранс и принимает своего нового «сожителя» Гарсэна за палача. Эстель (**Мария Сельчихина**) закрывает лицо руками и, тоже приняв Гарсэна за другого мужчину, кричит: «Я знаю, что у тебя больше нет лица». Все трое понимают, что попали они в ад, и ждут они в аду самого страшного, но ничего не происходит, они оказываются в обычной палате. Пока что Гарсэн, Инэс и Эстель всего лишь сожители в этой комнате, за этой закрытой дверью.

Главный вопрос, который беспокоит зрителя, – за что эти трое попали в ад? И Эстель, и Гарсэн уверяют своих сожителей, а в первую очередь себя, что они в жизни ничего, что «привело» бы их сюда, не совершили. Одна лишь Инэс не боится правды и, как говорится, прямо в лоб сообщает: «Мы все убийцы. Мы в аду, ошибок здесь не бывает, и людей не осуждают на муки ни за что ни про что». Та же Инэс первая догадывается, почему они трое здесь вместе: «Физических попыток нет, а все-таки мы в аду. Каждый из нас будет палачом для двоих других».

Во время своих исповедей герои ставят кровати вертикально полу и встают перед ними, раскидывая руки как на распятии. В конце пьесы, когда Эстель хочет убить Инэс, она хватается нож для резки бумаги. Но в спектакле никакого ножа нет, вообще нет никаких лишних предметов. Эстель закручивает вокруг шеи Инэс

простыню и привязывает к кровати как к виселице.

Герои спектакля, находясь в аду, видят, что происходит на земле с их родными. Режиссер «описал» это тремя метафорами. Первая – тени людей, о которых рассказывают герои, видны на стенах. Вторая удивила своей непонятностью, обращенностью в глубины подсознания. Это старые советские игрушки – деды морозы, которые, кажется, не вписываются в спектакль ни визуально, ни смыслово. Третья – герои пытались общаться с людьми на земле, пытались прикоснуться к ним, схватить их, а хватали только воздух. Иногда начинало казаться, что ты смотришь на психически больного человека, который общается с воображаемым другом. И вполне возможно, что все трое больны, не зря же режиссер заменил гостиничный номер на палату.

На самом ли деле все, о чем говорится в спектакле А.Нерובה, происходит в аду? Сартр описывал не ад, а скорее чистилище. Гостиница у Сартра – это как перевалочный пункт, что-то промежуточное между смертью и адом (может быть, и раем, кто знает?). Герои должны признаться друг другу в своих грехах, рассказать о них, покаяться. На земле они уже никому не нужны, они ушли из жизни своих родных и близких, о них уже никто не вспоминает, и тут, в чистилище, они цепляются друг за друга, зависят друг от друга. Их цель – оправдать себя. И только когда другой тебе поверит, только тогда ты сможешь открыть дверь и выйти из этой комнаты. Но все это по Сартру. Неробов же показал нам ад. Даже когда герои излили свою душу, рассказали о

себе все, что до этого тщательно скрывали, они не смогут открыть дверь и не ступят за порог.

Режиссер полагает свой спектакль «оголением души». Едва ли не буквальное оголение присутствует и в костюмном решении персонажей. В начале спектакля герои одеты в обычную больничную одежду, но когда каждый из них оголяет свою душу, он снимает одежду и остается голым. Голым условно. На комбинезонах телесного цвета прорисованы очертания человеческого тела, костюм имитирует наготу. Они открыты друг перед другом. Когда Инэс и Гарсэн уже оголены, и остается одна Эстель, которая не хочет «исповедоваться», а занчит и «разоблачаться», кажется, что Инэс и Гарсэн силой стянут с нее одежду, вынудят Эстель оголиться.

В конце спектакля сверху опускаются вешалки, на них герои повесят свою, уже ненужную им одежду, и вешалки медленно поднимутся вверх. В это время герои стоят за кроватями, которые расположены все так же вертикально, и кажется, что кровати эти – гробы.

Еще одно отличие «закрытой двери» Нерובה от закрытых сартровских дверей – это отсутствие смеха. В спектакле нет постоянного смеха, который есть в сартровском тексте. В аду не до смеха. От этого спектакль становится более напряженным, более страшным. Реплики героев сконцентрированы, собраны режиссером в монологи. Это делает спектакль цельным, обостренным, исповедально-проникновенным.

Юлия Шумова
Фото Татьяны Петрушовой

МЫ ЕДЕМ, ЕДЕМ, ЕДЕМ... ДОЕДЕМ?

Шестой раз в Саратове прошла творческая лаборатория современной драматургии «Четвертая высота» – во второй раз в сезоне. Организаторы – Российский СТД и ТЮЗ Киселева при поддержке Министерства культуры России. Автор идеи и неизменный ведущий – всем известный Олег Лоевский.

В ноябре театр уезжает на большие гастроли. Поэтому очередной экспериментальный проект с подзаголовком «Дети во взрослом мире» наш старейший детский театр осуществлял в разгар невиданной жары в июле. Не буду сочинять, что, «забыв о зное», все увлеченно смотрели спектакли, поставленные в режиме чатки-показа. Кондиционеров в новом ТЮЗе не наблюдается. Но даже в таких, приближенных к тропическим, условиях, изнемогая от духоты, все действительно «увлеченно смотрели спектакли». Было, что посмотреть.

Кособокие и косноязычие?

Показаны были, после трех экспресс-репетиций, четыре новые пьесы – российская, польская, две немецкие. Одна – памятная по прошлым показам **Ульриха Хуба**. Российскую драматургию представляла новая пьеса **Ярославы Пулинович**, тоже запомнившейся с прежних показов. Среди приглашенных режиссеров – **Георг Жено**, немецкий режиссер, осуществивший у нас во многом неожиданную постановку Ремарка. Все авторы и постановщики – моло-

дые, дерзкие, амбициозные. Так что ждать можно было... чего угодно.

Дождались! Начнем с того, что вербальный текст «**Влюбленные люди**» **Лауры де Векк**, актрисы и драматурга, признанной в Германии «самой остроумной и одаренной дебютан-

ткой», поставлен петербургским режиссером **Иваном Осиповым**... языком пластики. Ни единого слова не произносят молодые артисты в постановке актера «самого» Валерия Фокина. Считается, что первые 10 минут – кто-то называет цифру побольше – на сцене могут тихо заниматься чем угодно. Зритель все равно будет следить за происходящим с любопытством. И первая сцена завораживает: то ли хирурги священнодействуют в масках без прорезей, то ли тайно вкушают пищу апостолы. Но вот миновали «критические» 10, и 15, и 20 минут, а артисты продолжают хранить молчание, двигаясь в стилистике, напоминающей угловатость модерна в танце, но без его нервно-обивчивого ритма и скрытой энергии. Нелепые, будто кособокие и косоногие (да и косоногие) Он и Она с трудом приближаются друг к другу, приглядываются и как бы принохиваются. Это вызывает смех, повторяется и с другими парами, без чувства быстройтекущего сценического времени (музыка существует как бы



Георг Жено. Фото Ирины Крайновой

сама по себе). К середине действия мы увидим, «откуда ноги растут»: герои всего лишь куклы. Уместно вспомнить здесь именно гумилевский вариант старинного афоризма: «Все мы, святые и воры, // Из алтаря и острога, // Все мы – смешные актеры! // В театре Господа Бога». Кого-то пути крепко держат за ноги, кому-то опутали туловище, тех двоих удавка ухватила за шею. Отсюда – скованность и неловкость движений.

Мизансцена с «длинным поводком» Создателя очень выразительна по пластике. Забавна сценка с героиней, пытающейся ходить на одном каблуке-морковке, будто на сильно завышенной шпильке. Загадочен финал, когда над обнаженным телом героя производятся странные действия. По уровню сценки не равноценны, и в конце этого совсем небольшого спектакля сильно утомляешься – уже от всего. Без внутренней энергетике «телефонную книгу» не сыграешь. С текстом я познакомилась позже, быстро устав от «птичьего языка» его эсэмэсок, вконец за-

пугавшись во взаимоотношениях шести студентов. Текст, несмотря на все лестные эпитеты, которыми его наградили на родине автора, достаточно клишированный и довольно невнятный. Один из героев кончает с собой, но как-то так неубедительно, понарошку, как с мобилником играет в «игрушку». Не идет пьесе Век и ее название – «Влюбленные люди». У этой шестерки студентов любви немного. «Я хотела набраться опыта, – признается одна из героинь. – Я думала, что чем больше опыта, тем больше у тебя есть, тем больше тебя самой. Филипп тоже набирался опыта». Набрался – вколлот себе что-то в вены.

Вот образчик их туманных диалогов: «19:06.ЯПолностьюВыдохласьИОтдыхаюВсегоТебеТоже.21:03.BlueNoteСоСвеномКакТамВГлссхс?22:04.Шарахаюсь у дариуса. Может позже пойдём в ригур 23:34.Тыговно, немножко» (сохранена авторская пунктуация. – И.К.).

Крепкие выражения, видимо, немножко подействовали на режиссера, и он решился перевести продукт драматургический в пластический. Исполнители передали поступки и слова своих героев на языке жеста. Как они их сами увидели, это что-то вроде актерских этюдов. Получилось оригинальное, порой даже увлекательное зрелище. Словом, эксперимент. Но школьники заснут уже на второй минуте, задумай театр оставить нынешнюю версию. Вариант авторский – текстовой – греет еще меньше. На проекте Лоевского есть набор «голосовальных» бумажек, но отсутствует резюме «Не ставить спектакль». (Пришлось кидать в урну «экстремистскую»

зеленую в формулировке едкого Олега Семеновича: «Забить, как кошмарный сон».

Детдомовки возвращаются

Озлобленные «воспитками» детдомовки – тема **Ярославы Пулинович**. Как-то она рассказала нам, что слушает их беседы на остановке на заводской окраине. У нас в ТЮЗе уже идет такая ее пьеса – «Наташина мечта», взятая в работу после очередной лаборатории Лоевского. В новой пьесе «**Я не вернусь**» две воспитанницы детдома – успешная, в гору идущая аспирантка (актриса **Юлия Василенко**) и затравленная, готовая ножом отбиваться от мира людей девчонка (**Анна Карельских**). Призрачно все в этом мире бушующем, и все завоевания золотомедалистки и краснодипломницы Ани Морозовой рушатся в одночасье. Был человек, на которого она молилась, была любимая филология, были свои студенты и «светлый путь» – грядущая поездка на конференцию в Штаты. Одноклассник подставил, спрятав у нее наркотики, «человек»

предал, поклонник струсил. Бегство в мир иной, вымышленный, как в землю обетованную, соединяет таких разных героинь. Ане удалось сохраниться и в детдомовских «застенках», теперь она спасает Кристину, с трудом продираясь сквозь ужасный сленг, уличные манеры и ожесточенную недоверчивость маленькой подруги. Как профессор Хиггинс, несостоявшаяся ученая дама лепит из своей Элизы нечто адекватное, открывая для себя существо чистое, привязчивое, самобытное. Кристина сочиняет сказки. Они то напоминают детские страшилки с воспиткой-колдуньей и с ножом, «который всех убивал, если к нему прикоснуться». То это вполне лиричные истории про мальчика, который «грустил все время, хотя ему мама инопланетянина все покупала. А потом он взял, разбежался и прыгнул с этой звезды, а девочка ему все простила, потому что она его больше всех любила». Аня расскажет сказки после случайной гибели подруги дальнобойщику, что повезет ее во Владивосток, к бабушке Крис-



Иван Осипов и Олег Лоевский. Фото Ирины Крайновой

тины. Счастливо похожая на подростка, она все начнет с белого листа – выдаст себя за полого листа, снова пойдет в девятый класс. Но ум не сожжешь, как па-спорт или метрику, и у Ани снова отличный аттестат.

В финале пьесы Аня-Кристина идет по шоссе, не замечая, как встречные машины окатывают грязью ее нарядное платье, идет, порвав и с этой благополучной, но чужой, украденной у мертвой девочки жизнью. Хрупкая, маленькая девушка, при-выкшая доверять только собственным силам. Ассоциации, связанные с темой дороги, напрашивались сами собой. В сценической версии, представленной на проекте московским режиссером **Маратом Гацаловым**, появляется сентиментальный надрыв. Аня звонит и говорит бывшему любовнику три слова – как бы в оправдание названия пьесы, бабушка Кристи встречает ее у порога «тюзовскими» слезами и просьбами о прощении. И – никакого бегства от себя. Или к самой себе?

Несколько ослабила эмоциональное воздействие и компьютерная скороговорка в начале спектакля. Постановщики теперь охотно прибегают к техническим средствам. Всю Анину жизнь до побега во Владивосток режиссер видео **Наталья Наумова** представила с помощью ноутбука, электронной почты и экранных изображений. А это – добрая половина пьесы, где немалая роль отведена любовным страданиям героини. Банальную, в общем-то, женскую историю режиссеры сумели подать кратко, остроумно, но, увы, пусто. Отсекли ее ради главного – рассказа о девочках и дороге.

Дороге как субстанции, где взро-слеют, умнеют или гибнут.

Пьеса «Я не вернусь» написана в форме киносценария при участии **Олега Лоевского** и **Оле-га Газе**. Кинематограф вторга-ется в действие движущимся пол-лотном шоссе, меняющимися на экране физиономиями шоферов (ловко лицедействует **Андрей Гудим**). Но держится спектакль не на видеоряде, пусть и симпатичном – на внутренней сцепке двух актрис, их несуетной игре. После просмотра критики обеих столиц и зрители вынесли пьесе вердикт: «Работу продолжить». Возможно, ТЮЗ увидит в репертуаре еще одну пьесу Пулинович. Детдомовки возвращаются.

Натан и его семейство

От **Ульриха Хуба** я ждала много-го: его прошлая пьеса про потоп, ковчег и троицу пингинов была смешной, простой и мудрой. В но-вой пьесе немецкого драматурга «**Дети Натана**» нет и следа легкости «Ковчега», а есть, увы, пря-молинейность моралите: все рели-гии одинаково хороши. Раз-ве не ясно изначально, что «Бог един» и делить нам особенно не-чего? И спорят, и делят, и сра-жаются между собой, прикрыва-ясь именем Господним. Каждый – своим.

Первооснова драматургического материала – бесконечная поэти-ческая драма XVIII века Готхоль-да-Ффрайма Лессинга «Натан мудрый». Актер, режиссер и дра-матург Хуб переработал ее в нра-воучительную пьесу для детей, получив премию театрального фестиваля в Мюльхайме. Полу-чился компактный, динамичный, полный скрытого юмора текст. А морализация – что ж, от нее труд-но уйти, имея дело с пьесой бо-

лее чем двухсотлетней давности. Ученик Льва Додина **Семен Александровский** (Петербург) провел читку-показ, где уда-лось «нейтрализовать» дидакти-ку чисто театральными средст-вами. Так, рассказ о пожаре в до-ме Натана и героическом поступ-ке крестоносца, занявший нема-ло страниц у Хуба (а еще больше у Лессинга), показан в режиме мультяшюу. Герои движутся и об-щаются, как дурашливые персо-нажи мультяшек. В финале, ког-да все представители конфес-сий мирно беседуют, режиссер придумал презабавную сцену у стола (жаль, за колоннами ско-рее угадывается, что там проис-ходит).

«Бог желает, чтобы я не покидал этот стол. Не каждый день слу-чается, что христианин, еврей и мусульманин вместе мирно си-дят за одним столом. Ну а боль-ные есть всегда», – замечает хи-трец епископ, мастерски испол-ненный **Александром Федо-ровым**. Немного переживает в показе еврейского юмора **Илья Володарский**. Но во взгляде его Натана сквозит горечь и му-дрость древнего народа. «Исто-рический спор» религий (султа-на со смешной важностью изо-бражает **Артем Кузин**) выглядит и живо, и смешно.

Обаятельна молодая пара Курт (**Виталий Егоров**) и Рэха (**Оль-га Лисенко**). Девушка от приро-ды умна и серьезна. Крестоносец – парень честный, но недалекий. Только любовь позволяет ему разглядеть многоцветье жизни. Лессинг лишил влюбленных бу-дущего, сообщая, что они брат и сестра. Этому предшествовали такие запутанные разборки – да-леко до них мексиканским сери-алам. У Хуба родство Рэхи и Курт-

та гипотетично. Так что хеппи-энд с поклонами в мультяшном духе вполне оправдан. Некоторые сокращения могут сделать текст доступным и детям. Участники лаборатории проголосовали за продолжение работы над пьесой.

Бред против стрелки

Вот уж не думала, что настоящий катарсис испытаю не на какой-нибудь премьере, а на читке-показе. Мы поднялись на большую сцену ТЮЗа, уселись на поворотный круг и... поехали. Все уже было в мировой практике: колосники открывали, арьерсцену обнажали, зрителя на сцену сажали. И в действие вовлекали – разными способами. **Георг Жено** не бьет на эффект. Взрывает стереотипы изнутри сама пьеса молодого польского драматурга **Дороты Масловской «У нас все хорошо»**, режиссер только ищет адекватную ей сценическую форму. И находит попутно форму существования зрителей в спектакле. Следуя по кругу, как по стрелке часов (порой и против стрелки), мы заглядываем в разные комнаты, видим разных людей – актеров театра абсурда по имени Жизнь. Чтобы превратить ее в кошмарную абракадабру, достаточно произносить фразы с заложенным в них отрицанием. Это невероятно смешно: «Бабушка, ты сегодня куда уже не выходила? – Я нигде сегодня с ней не выходила. – Вот и хорошо, значит, мне не нужно куда с ней не выходить, чего бы я и так не сделала». «Не желая им мешать, я пошла к себе в комнату, которой нет, и до вечера сидела тут вместе с вами перед телевизором». А если еще и безвылазно «посидеть вместе» несколько лет перед экраном, глядя без разбору



Марат Гацалов

Фото предоставлено ТЮЗом Киселева

всю тележвачку: «горячие» новости, агрессивную рекламу, тупоумные сериалы... Можно стать «металлической девочкой», попугаино повторяющей убогий сленг телегероев (жестковатая точность игры **Анастасии Бескровной**), или ее свихнувшейся на «женской» рекламе мамой с улыбкой Эллочки-людоедки (**Елена Вовненко**). Сияя все той же улыбкой, она грациозно варит в кастрюльке грязные носки, подзрительного вида целлофан и

все, что под руку подворачивается. Или: толстая Божена. Эта «сдвинулась» на почве предлагающих шикарные поездки турагентств.

«Помнишь, как я не была во Франции, и моя нога туда уже никогда не ступит. Все хотят как-то не жить», – мечтательно, с неподражаемым юмором произносит «фразы наоборот» Божена **Татьяны Чупиковой**.

Все актеры играют с упоением. Такой текст зарядит кого угодно. Дивно трио на диване – Мать, Дочь, Соседка – и рядом бормочущая о чем-то уж совсем своем Бабушка в каталке (**Любовь Кочнева**). Автор пьесы тоже играет: виртуозно – в слова, блистательно – в темы, остро – в символы общества потребления. Не забудем, что драматург – полька, ирония и самоирония у этого чересчур гордого народа в крови. Именно он подарил миру королеву иронического детектива Хмелевскую. С ухмылкой Чеширского кота Божена сообщает, что ей завтра рано вставать, гораздо раньше, чем ложиться. Абсурд вовсю несет со сцены, и сначала он, в общем-то, узнаваем, в духе английских считалок и стих-



«Влюбленные люди». Фото предоставлено ТЮЗом Киселева



«Я не вернусь». Фото предоставлено ТЮЗом Киселева

ков. Кто не помнит мистера и миссис Бокли, которые совсем промокли, так как кололи орехи тайно, ночью, на крыше?

Явив нам еще пару комнат, где живут такие же телевизионные идиоты, искренне ревущие над сериальной судьбой героев или стряпающие всю эту душно пахнущую телеахиною (все образы прописаны актерами гуашью – цветно и точно), постановщик демонстрирует самого «виновника торжества» – Телик (в пьесе было Радио). Влеза в его пустую башку, Режиссер – герой **Алексей Чернышева** вещает уже на весь честной мир. И в своей тронной речи ностальгически сообщает: «Польша была в те времена прекрасной страной, у нас были чудесные моря, острова, океаны, флот, который по ним плавал и открывал все новые, также относящиеся к Польше континенты, одним из известнейших польских открывателей был Кшиштоф Колумб, которого потом, естественно, переделали на Кристофера. Мы были великой империей, оазисом терпимости и многонационального мира».

«Все знают, что Польша – глупая страна, бедная и страшная.

Архитектура уродливая, погода темная, температура холодная. Телевидение ужасное, шутки несмешные», – спорит с ним Девочка. О, как надо любить свою маленькую страну, болеть ее болезнями, чтобы написать такой обнаженный, по-настоящему сильный текст – с чистотой польской иронией. Полноте, о Польше ли тут речь? Не так ли и мы заблудились на своем постсоветском пространстве? У нас тоже ведь «все хорошо». И ничто уже не в силах удерживать нас, «как крепкою вожжей, от жалкой тошноты по стороне чужой».

На последней «Золотой Маске» в Москве показ этой польской пьесы вызвал шок. В Саратове «телерекламный бред» польский поставил режиссер немецкий и сыграли актеры российские. Искрометная легкость стиля Масловской плюс очаровательная серьезность Жено, плюс психологические глубины тюзовцев (порой излишние) вкупе произ-

вели эффект театральной бомбы. Неожидан финал, где с колосников к девочке обращается режиссер, и она вдруг понимает, что не все на свете «умещается» в телик. Вторая мировая война была настоящая, и дом их взорвался по-настоящему. Бабушка ее, скорей всего, там и погибла. Если в постановке поляков героиню пугает сама мысль, что она могла не родиться, у нас нагнетание нелепицы жизни так велико, что и родиться-то боязно. Непонятным образом абсурд и фантазмагория сомкнулись здесь с философией. Какой «показ», это уже готовый сценический «продукт!» Большинство из нас кинули в урну желтую бумажку («Оставить все, как есть»). Обсуждение спектакля шло вяло – все еще находились «под впечатлением».

За два дня мы увидели четыре пьесы. Как минимум три были интересны. Цель проекта – поиск новых пьес для театра. Это результат.

Ирина Крайнова
Саратов



«Все хорошо». Фото Ирины Крайновой

10 лет назад Ростовский академический театр им. М.Горького привез к нам, в Шахты, спектакль Михаила Изюмского «Вниз с горы Морган». В нем я впервые увидела **Елизавету Добринскую**. Она поразила какой-то своей внутренней мощью, темпераментом. И я задумалась над тем, что профессия актера – это не только цветы и овации, а прежде всего – тяжелый, кропотливый труд, и силы для него можно найти только в себе. В большей степени на выбор профессии Елизаветы Владимировны повлияли родители. Полина Николаевна и Владимир Николаевич не просто профессиональные актеры, а люди, беззаветно отдающие себя театру, весь смысл жизни которых в служении любимому делу. Родители так любили театр и свою профессию, что непременно хотели видеть дочь драматической актрисой. Они с детства приобщали ее к искусству. Елизавета Владимировна помнит, как в пять лет она попала в Большой театр на балет «Конек-Горбунук». Через музыку, пластику мастера Владимир Васильев, Майя Плисецкая открыли ей мир сказки. Эти детские впечатления зафиксировались на всю жизнь и помогли почувствовать, что театр – это таинство.



Больше, чем драматическое искусство, ее притягивал сначала танец. Она даже окончила балетную студию при Дворце пионеров и готовилась стать балериной. Но, как говорит сама Елизавета Владимировна, каждый должен быть там, где ему предназначено. Она поступила в Ярославское театральное училище.

Служба в театре началась с Ростовского академического. Здесь актриса проработала 22 года. Первое время приходилось ждать ролей, выживать в сложных условиях постоянной конкуренции, доказывать свое право на существование в уже сложившейся труппе. Это была сильная труппа, у которой можно было учиться мастерству, профессии. Десять лет назад, придя в **Шахтинский театр драмы** уже сложившейся актрисой, Елизавета Добринская органично вписалась в творческий ансамбль нового коллектива.

Роли, сыгранные актрисой, приносят успех не только ей самой, но и спектаклям, в которых она принимает участие. Аркадина («Чайка» А.П.Чехова), Дульская («Мораль пани Дульской» Г.Запольской), Лидия («Французские страсти на подмосковной даче» Л.Разумовской), леди Трухлуд («Двойная игра» У.Конгрива), Полина («Плачу вперед» Н.Птушкиной), Габе («Восемь любящих женщин» Р.Тома), мать («Гость» И.Михеичевой), Черепаха Тортилла («Приключения Буратино» А.Толстого) – целая галерея образов, понятных зрителю любого возраста...

А родители и сегодня в курсе творческой деятельности дочери, не пропускают ни одной премьеры. И конечно же, они самые строгие судьи.

Вместе с М.В.Изюмским они воспитали курс при Шахтинском театре, выпускницей которого посчастливилось быть и мне. Сегодня молодые артисты активно заняты в репертуаре театра, играют главные роли в спектаклях, участвуют в областных фестивалях. А мастера до сих пор помогают нам осваивать премудрости актерской профессии. Иначе нельзя, ведь каждому из нас они отдали частичку себя. Нас учили: «Каждый спектакль – как исповедь, он должен вызывать зрителя на диалог, откровение. Иначе для чего нужны мы, актеры?». И еще Елизавета Владимировна не перестает повторять: «Надо просто любить свое дело и трудиться в нем».

Коллектив Шахтинского драматического театра поздравляет Елизавету Владимировну Добринскую с присвоением звания «Заслуженная артистка России».

Татьяна Цуркан
Шахты

НЕИЗБЕЖНО ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ ЖИЗНИ

В прошлом сезоне кабинет критики СТД РФ, возглавляемый Э.Г.Макаровой, возобновил проведение заседаний своего Клуба. Режиссеры, театроведы, члены Чеховской комиссии, студенты собрались поговорить на тему «Чехов сегодня». Хотя чеховский юбилей миновал, тема эта кажется нам по-прежнему актуальной. Всегда актуальной. Поэтому мы публикуем фрагмент этой встречи.

Элеонора МАКАРОВА. Сегодня мы возобновляем работу Клуба, заседания которого когда-то проводили очень успешно, вместе с критиками, режиссерами, драматургами и т.д. Мы долго совещались, с чего начать, и решили поговорить о Чехове. Слово предоставляется главному чеховеду Москвы, Московской области, России и зарубежья Татьяне Константиновне Шах-Азизовой.



Т.Шах-Азизова

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА. Давайте для начала уточним нашу тему: «Чехов сегодня». Вроде бы все просто. Но, во-первых, что значит сегодня? В нынешнем сезоне? В нынешнем, XXI веке? В обозримом пространстве – после XX века? Принято считать, что Чехов, который начал XX век, мог с ним и уйти. Но не ушел. Как он выглядит сегодня?

Элеонора Германовна просила вас напомнить, что происходило в последнее время, связанное с Чеховым. Это не поддается описанию. Это как с Пушкиным – вот такое «наше все». Но если Пушкин был сконцентрирован, то Чехов идет вразброс. Мы иногда даже не знаем, что происходит рядом, в соседнем доме. Знаете ли вы, что прошло собрание под названием «Чехов-мыслитель»? А другое – «Настоящий Чехов». Любимая газета «Экран и сцена» задала вопрос нескольким людям, которые просто отвечали, что такое для них Антон Павлович. Чрезвычайно интересные ответы именно потому, что они исключительно разнообразны. Если раньше мы искали генеральную линию, то сейчас поняли, что Чехов, в общем-то, должен адресоваться каждому отдельному человеку. И каждый имеет право на свое впечатление, свое ощущение Чехова.

Юбилей Чехова стали встречать загодя. Чуть ли не за год до него в Петербурге и фестиваль провели, и конференции, и все, что надо. Прошел огромный Чеховский телефестиваль, финал ко-

торого состоялся здесь, в Центральном Центре. Кинофестиваль «Кинематографический Чехов» роскошно был выстроен, со всеми возможными фильмами, циклами, встречами в библиотеке киноискусств Эйзенштейна. Еще до юбилея в МХТ состоялась встреча «Наш Чехов». Этот вечер многих затронул по-настоящему. Потом начали открываться выставки одна за другой.

Чеховский фестиваль провел «Слово о Чехове», потом пошли спектакли – как проекты фестивалей, так и просто московские премьеры. Была огромная конференция в МГУ «Чехов. Взгляд из XXI века» в течение нескольких дней с разными секциями, выступлениями и театральными людьми, и сугубо филологических, и даже медиков. Но все это проходило отдельно. Кино – отдельно, МГУ – отдельно, театр – отдельно. Совершенно нигде не соприкасался. Был бы у нас такой центр, чтобы собрать все, потому что пересекались темы, одни и те же люди участвовали. В МГУ можно было увидеть Бартошевича или Смелянского, например. А рядом какого-то знаменитого доктора, который объяснял, почему Чехов не защитил диссертацию как врач. Что касается журналов и газет, они Чеховым были полны: и «Станиславский», и питерская «Нева», и «Современная драматургия». Таким образом, весь год был чеховский, и мероприятия будут продолжаться. Каждый раз появляется какая-то театральная про-

вокация, которая опять подымает волну интереса. На моей памяти в 90-х появился далеко не всеми любимый спектакль Леонида Трушкина, который пробил брешь в стене. В начале этого века это был спектакль Някрошюса «Вишневы сад», о котором тоже были разные мнения. И этот чеховский сезон лично для меня начался в сентябре со спектакля в Вахтанговском театре «Дядя Ваня». Этот спектакль, по-моему, тоже великая провокация, которая возбудила интерес к Чехову.

Мне стало казаться, что Чехов как таковой, натуральный Чехов со всеми своими пьесами, уже не может так интересовать и питать театральный мир, как раньше. Поэтому обращаются к прозе, к вариациям на чеховские темы, композициям и т. д. Мне жалко, что здесь нет Владислава Иванова, который очень интересно нам объяснил, как чеховские пьесы перешли в разряд мифологии и что режиссеры имеют право с ними свободно поступать. Эта версия давно витает в воздухе, ее почему-то боятся, а режиссеры ее просто используют. И последнее. Есть ли у вас ощущения, что сейчас интерес к Чехову смещается со сферы театра к Чехову-человеку, его личной жизни? Теперь хочу предоставить слово Леониду Ефимовичу Хейфецу, который более сорока лет уже действует в Чеховском театре. Те, кто ездил в Мелихово, могли видеть его спектакль «Дядя Ваня». Сегодня для вас Чехов такой же, как сорок лет назад?

Леонид ХЕЙФЕЦ. Когда Элеонора Макарова позвонила мне и сказала, что намечается разговор о Чехове, первое, что я по-



Л.Хейфец

думал: это чересчур. И это ощущение во мне существует, несмотря на прелесть Татьяны Константиновны. Я могу здесь говорить как самый старый человек, могу быть интересен только тем, что я видел «Три сестры» Немировича-Данченко и могу рассказать впечатления девятиклассника. Я сидел на галерке, смотрел «Три сестры» с первым составом. И будучи, как мне казалось, очень мужественным человеком, я начал плакать к середине второго акта. Вначале был в ужасе от своих слез, а потом уже плакал непрерывно. Проплакал весь спектакль. Мне было очень жалко этих людей. И себя бесконечно. Я абсолютно в это время не понимал ничего ни про социализм, ни про Сталина, ни про лагеря. Я даже не знал, что они существуют. И девушки, которые там ходили, тоже не говорили на эту тему и не были одеты в ватники, но почему я плакал, почему мне было так жалко этих людей? Чувство жалости к этим людям я сохраняю до сих пор. Не смог в этом смысле перестроиться. Не смог на-

чать презирать Гаева, как презирает его, например, Яша. И Петю Трофимова, который так видоизменяется, сейчас особенно. Все равно я знаю, что он больной человек, что он плохо питается, что он скоро умрет. И мне его тоже очень жалко. Не жалко Яшу. Это нужно быть совсем не человеком, чтобы сочувствовать Яше. Я видел много и сам ставил много Чехова в разных странах, и скажу так: изменения идут не в ту сторону, это не тот Чехов, о котором мечтал мой учитель Алексей Дмитриевич Попов. Попов и Кнебель находились в пределах понимания Чехова, как его понимала интеллигенция в XIX веке. А жизнь двигалась совсем в другую сторону. Мария Осиповна мне часто говорила в конце жизни, что она очень не хочет жить, потому что она не хочет быть свидетелем того, что происходит. То, что все видоизменяется в сторону **ужесточения**. Каждое новое поколение, как выясняется, жестче предыдущего. Работа уважаемого Римаса не укладывается в эти рамки. Я не сразу привык к тому, что было предложено, но по мере движения спектакля он захватывает, однако тоже несет в себе черты определенного ужесточения, поскольку жизнь как будто совершенно не допускает ничего другого, как будто все, что связано с лирическим началом, глубоко затапывается. Когда я впервые поставил «Дядю Ваню» в 1969 году, я был очень молод, конечно, я рисковал, и в Театре Армии подавляющее большинство было против этой постановки, особенно начальство. Я поставила с группой очень известных артистов: Любовь Ивановна Добжанская, Андрей Алексеевич

Попов, Наталья Вилькина, Николай Пастухов, Геннадий Крынкин и т.д. Спектакль шел лет 9. Пришел на спектакль Алперс, который произвел на нас особое впечатление. Он был всегда в накрахмаленной белоснежной рубашке, европеец, пострадавший от Мейерхольда. Мы его очень уважали. Был тогда и Марков. Но со мной побеседовал Алперс и сказал: «Вы знаете, я вас очень уважаю, но принять ваш спектакль не могу». Я спросил, почему. И он сказал: «Жестко». Для уха Алперса мой скромный опыт 69-го года был жесткий. Для уха Грибова, Степановой, Тарасовой и группы изумительных артистов Художественного театра жесткими были «Три сестры» Анатолия Эфроса, они ими отторгались. И не потому, что их подкупило КГБ. Они искренне не могли своими ушами и душами слышать эту музыку. Она уже была другой. На спектакль «Васса Железнова» Анатолия Васильева, который на поколение младше меня, я пришел с мамой. Впервые, во время первого действия моя мама несколько раз порывалась выйти из зала – она не могла видеть эту жестокость. Но самое интересное, что я тоже с огромным трудом досмотрел спектакль. И когда мы говорили с Толей, я ему слово в слово повторил Алперса. И он посмотрел на меня как на человека из прошлого. Я убежден, что кто-то может сказать Римасу, что нельзя совкупляться на верстаке, в такой позе, в момент, когда ближайший друг пошел за цветами – за осенними, прекрасными, грустными розами. Что ты, Римас, вытворяешь? Я уже ему этого не говорю, потому что я за эти годы поумнел и понимаю, что

это неизбежно вечное движение жизни, и трудно себе представить, каким будет Чехов лет через десять. И он должен быть совершенно другим. Единственно, что омерзительно видеть в любое время – это спектакль по Чехову, в котором отсутствует художественное оправдание происходящего. В данном случае, у Римаса в «Дяде Ване» Театра им. Е.Вахтангова все очень художественно и образно оправданно.

Т.Ш.-А. Вы дважды ставили «Дядю Ваню» с огромным временным промежутком. Другой московский режиссер, Андрей Кончаловский, сделал то же: в 1970-м поставил в кино, сейчас – в театре. Но он публично откестился от прежней постановки, даже от гениального исполнителя. Дал совершенно другую трактовку, показал совершенно другого героя. Вы поставили спектакль в Одессе. У вас возникло другое, перпендикулярное отношение к этой пьесе?

Л.Х. Да, но, признаться, не до такой степени, как у Андрея Сергеевича. Я могу об этом сказать, потому что в его спектакле роль дяди Вани играет мой любимый ученик Паша Деревянко, и я воспринял его работу как очень печальное и грустное дело. Я сказал ему прямо, что это нехорошо. А что касается собственных мыслей, я понял, что промахи Ивана Петровича сегодня (я не добрался до тех замечательных глубин, до которых добрался Маковецкий у Туминаса, – Одесса совершенно другой город и там совершенно другие артисты) – это немножечко смешно. Опять мимо и будет мимо всегда. В России дядя Ваня никогда не попадет в Серебрякова. Он обречен на непопада-

ние. И мы искали с актером более иронические и комедийные черты. Но не до такой степени, как у Паши Деревянко. Про Соню можно много говорить. Я Римасу говорил, что в 69-м году последний монолог Сони абсолютно совпал с общественно-социальной жизнью. Уже не было Хрущева, уже шли заморозки. Уже мы понимали, что все. Никаких надежд. Но смиряться мы не хотели. И поэтому Соня – покойная изумительная актриса Наталья Вилькина понимала, что мы должны все равно прорваться, несмотря ни на что, выражаясь фигурально, мы должны увидеть небо в алмазах. И актриса выражала это всецело и больше всех. Сейчас мне показалось, что это бессмысленно и смешно – на что-либо надеяться вообще. И вообще протестовать. И я делал совершенно другой финал. Но пришел в Вахтанговский театр и увидел девочку, которая, в общем-то, как мне кажется, не сдается, хоть и умирает. И зал, и я сам ей поверили. И я подумал, что не надо сдаваться.

Елена СТРЕЛЬЦОВА. Мне хочется продолжить некоторые темы, которые мы так или иначе обсуждаем на Чеховской комиссии, на каких-то конферен-



Е.Стрельцова

циях, после просмотра фестивальных спектаклей в Мелихове и т.д. Вот уже всем как будто стало ясно, что без Чехова невозможно. В разные годы на первый план выходят разные пьесы, но он присутствует всегда. Почему? На этот вопрос отвечают по-разному. Почему Чехов в принципе присутствует всегда в жизни? И мне хотелось бы предложить два ответа на вопрос, почему и пьесы, и проза его настолько притягательны. Важны две вещи. Во-первых, это драматургия шока, но шока, вызванного не техническими средствами, а внутреннего шока, когда человек вдруг осознает свою вину. Мы часто, осознавая свою вину, начинаем себя оправдывать. У него как раз дается этот момент, когда вина не отпускает. Наконец-то человек отвечает себе на вопрос, что же с ним произошло. И это чувство вины его начинает корезить, ему становится невыносимо больно – поэтому Платонов болеет, Иванов болеет. Во многих спектаклях Серебряков болеет. Вот это внутренний шок. И об этом очень многие спектакли современных режиссеров, не только по драматургии, но и по прозе. Например, что такое «Три года» у Женовача? Это попытка разобраться, что такое странное, мистическое чувство любви. Как оно тоже превращается в чувство вины. Мужчина любил – женщина не любила. Потом что-то происходит, и все меняется. Почему? Это первый момент. Каждый человек так или иначе переживает это чувство вины в своем глубочайшем внутреннем пространстве, когда начинает говорить совесть. Глубина бо-

ли – один из тех магнитов, который все осколки всех трактовок собирает. Мне так кажется. И второй момент. В конце 1880-х Чехов с Сувориным задумали пьесу, это было первое приближение к «Лешему». В одном из писем Чехов пишет Суворину, как какого героя будет писать. Там есть один герой – Онучин (наброски). Старик вполне счастлив, сыновья устроены, дочь выдал замуж благополучно, никогда не лечился. Не судился, о смерти он думать не умеет. И вдруг так случилось, что на каком-то земском собрании этот Онучин попросил прощения у всех. И почувствовал себя совершенно свободным и счастливым. Ему захотелось поесть. И он понял, что эта абсолютная искренность и есть внутренняя свобода. Эта абсолютная искренность и есть лекарьство от всего. Эта та энергия, которая пронизывает и все чеховские пьесы, и каждое чеховское слово – в прозе, записных книжках и т.д. И Чехов пишет в письме, что абсолютная искренность когда-то была всенародным покаянием, очищением. Эта энергия сейчас влияет на всех. Мы забыли о ней, мы заигрались. Это опять к тезису о жесткости и жестокости. И может быть, это – еще один из магнитов, которые притягивают нас.

Нина ШАЛИМОВА. Сейчас я очень рискованно выступлю, поскольку в последние годы меня из всех сторон театрального спектакля интересует только одна: как работает актер. Вопрос трактовки, сценографии мне кажется вторичным. Первый раз я себе в этом отдала отчет, когда читала и слышала по-



Н.Шалимова

всюду о постановке «Щелкунчика» в Мариинке. Со всех сторон говорили: ах, Шемякин, ах, Шемякин. Наконец, я не выдержала и воскликнула: да скажите мне, танцуют там как? Говорят о балетном спектакле, а толкуют только о сценографии. Так и здесь. Когда мы говорим про Чехова, про то или иное толкование, когда анализируем – играют-то как? Давно не было такого множества молодых актеров, так сильно и остро работающих, как в «Вишневом саде» Марка Захарова. Спектакль, в котором есть актерская работа, уже не может считаться не получившимся. Второе, что было для меня неожиданным в одном спектакле, выраженным с меньшей определенностью, но все равно выраженным – это сближение лакея Яши с другим лакеем – Смердяковым, когда Яша сидит и говорит, как он ненавидит Россию и хочет в Париж – это же смердяковщина чистойшей воды. Что, кстати, заострено и подчеркнуто режиссером и с очень большой точностью выполнено актером. И третье. Может быть, и не особо разнообразный и цветной актерский диапазон у актрисы Александры Захаровой, но, честное слово, она не хуже многих играет Раневскую. А я их видела очень много, начиная с Алисы Фрейн-

длих и заканчивая Ренатой Литвиновой. Это толковая, грамотная, зрелая актерская работа. Что касается того, какое это отношение имеет к Чехову, я вообще этого вопроса не поднимаю, потому что главный вопрос – какое мы к нему имеем отношение. Размышляя, что для театра может дать Чехов, нам бы хорошо подумать, а что мы ему можем дать. И с этой точки зрения, может быть, как человека, который большую часть жизни провел в провинции, меня очень заинтересовало в спектакле Вахтанговского театра то, что Серебряков здесь – столица, а все остальные – провинциалы. Как они заглядывают ему в лицо, как они ждут, что он их не то что услышит, а просто запомнит. Мне кажется, что этот момент очень точно сделан в спектакле, и он смыслово очень правильный. Раньше я в «Дяде Ване» никогда не видела так остро поставленной этой проблемы. Я даже подумала, что, наверное, Войницкий до появления Серебрякова был вполне молодец. Но появился столичный персонаж, которого можно назвать образом успешного человека, и сразу дядя Ваня почувствовал свою второсортность. Мне кажется, здесь дело в том, что подмечена черта современной психологии, когда критерий состоятельности человека подменен. И довольно давно. Если вообще можно как-то измерить человека. Раньше были категории образованности, интеллекта, деловой хватки, таланта. Сейчас все эти категории отменены и заменены в бытовом, обыденном, массовом сознании одной-единственной категорией успеха. Почему этот спектакль выз-

вал у меня отторжение в мировоззренческом плане – потому что здесь герои измерены категорией успеха. Дядя Ваня – неудачник, Астров – кандидат в неудачники и без двух минут он там, только еще дергается в отличие от Войницкого-Маковецкого, и у него это лучше получается. Может быть, он и прорвется. И абсолютно успешный Серебряков, который потерпел временное поражение, но вовсе не сдался. Возникновение так называемого альтернативного Чехова на наших сценах мне кажется вполне закономерным выражением той социокультурной ситуации, в которой мы сегодня существуем.

Т.Ш-А. Мы коснулись одной всегда очень болезненной темы для Чехова. Предположим, он писал о неудачниках. А как к ним должны относиться мы? Предположим, в спектакле Кончаловского над дядей Ваней смеются. Откровенно. А в другом московском спектакле, мне кажется, его любят. Кто прав? И вообще, можно ли честно и жестко написать о неудачниках, сохраняя при этом чеховское странное отношение с иронией? В американском лексиконе неудачник – самое грубое оскорбление, которое только можно придумать. А в русской культуре неудачник – это не показатель недоброкачества человека. Удача – дело случая. Здесь от человека мало что зависит. Если жизнь к тебе не повернулась лицом, и ты оказался в неудачниках, то дальше возникает вопрос – а за что? Что сделал дядя Ваня? Он отдал все свое состояние сестре, чтобы она нормально вышла замуж. Он поскользнулся на собствен-

ной человечности, на собственном братском поступке в полном смысле этого слова. Другое дело, он рожден только для того, чтобы быть управляющим. Он не может любить это дело, но должен его делать. Это его жизненный выбор. И он это делает. Но ему мало того, что он успешно ведет хозяйство и именные свободно от долгов. Кстати, ни один чеховский герой больше не находится в подобной ситуации. Они все по уши в долгах. Но он не может этим гордиться, потому что его призвание лежит в другом. Он не реализовался по очень простой причине – поскользнулся на очень человеческом поступке. Почему я и говорю о мировоззренческих несовпадениях. В реальной жизни я таких примеров не нахожу, чтобы отказаться от собственной карьеры ради сестры. Иногда я бываю очень благодарна, когда мне что-то удается разгадать в Чехове благодаря театру. У меня вопрос: почему из пьесы «Леший» выросла пьеса «Дядя Ваня» с другим жанром и другим героем? Это разгадать мне удалось совсем недавно благодаря соседу справа – Римасу Туминасу.

Римас ТУМИНАС. Не знаю, что и говорить. Хочется правду сказать, потому что Чехов махнул на русских рукой. Потому что странно, потому и удивительно, потому и влечет. Потому что он отдалился, потому что он отошел, отбросил, мне кажется. А не решал он, наверное, проблему удачник – неудачник. Все сводил к случаю. Господин случай – это самое главное для него. Исходил из случая, возвращался к случаю, анализировал его. Эта

**Р.Туминас**

форма немножко сказки, в которую мы вкладываем свой опыт, вносим информацию. И потом я уже пользуюсь информацией не Чехова, но той, что сложили люди десятилетиями. И мы находим близкую каждому из нас информацию. Мы находим себя, удивляемся, а думаем, что это Чехов. Мне хотелось одну сцену сделать или попробовать. Практически попробовать ее, проанализировать конфликт. Спровоцировало высказывание Чехова. Посмотрев «Дядю Ваню» он спросил, почему в сцене Вани и Серебрякова они кричат? Почему Чехов так спросил? И это совпало с моим давним ощущением – нельзя пользоваться, особенно в театре, конфликтом. Мы обманываем себя и актеров, когда ищем и находим конфликт. Но и рады тому, что мы природу конфликта угадали или думаем, что угадали. Мы это возносим как основу драматургии, как основу театрального действия. Но это ошибочно. В чеховской драматургии нет конфликта, есть случай. А мы случай превращаем в конфликт.

Все равно мы делаем свое дело. А он предупредил, что это случай: кто-то кого-то не понял, они стрелялись и т.д., но тут включается наше невежество, или теряем слух, включается механизм понятия драматургии, понятия театрального дела, и режиссеру, и актеру тут поле для работы безграничное: можно сыграть «пропала жизнь», можно высказать всю боль – это механизм драматургический, театральный. Но это бессмысленное занятие, когда дело не в конфликте. Мы думаем, что создаем конфликт, руководствуемся им, властвуем им. Но все это не так. Попробуйте без конфликта прожить день, наверное, не получится. Надо вставать на лекцию – уже конфликт с собой, с часами и т.д. Есть парадокс. У дяди Вани все равно речь идет о таланте, о художнике. Все талантливы, но предать себе ситуацию, что человек уговаривает другого: ты признайся, что ты не талантлив, и все будет хорошо. Я тебя все равно люблю, но ты не талантлив. То, что мы стремимся к Чехову, связано с кодом счастья, который там заложен. И читаешь, и идет зритель. Там предложено, что есть счастье. Если вспомнить слова Вершинина в «Трех сестрах» о том, что счастье нам не дано и мы не можем быть счастливыми, становится ясно и другое: счастье существует, но не для нас. Стремление и жажда счастья – натуральный человеческий порыв, но отсюда все беды, все грубости и невежества, все пороки и вся жестокость человеческая. Но чтобы приватизировать счастье, чтобы оно было со мной – это большой эгоизм. Понять, что оно есть –

это уже христианство. Это религия уже. Чехов это понимал. Здесь кроется его жанр комедии. Все хотят счастья, верят, добиваются. Не надо этого делать! Но все добиваются. Надо с улыбкой смотреть, как люди хотят любить и быть счастливыми. Но там никто никого не любит. Речь о любви не идет. Я никогда не репетирую как конфликт, так и любовь. Исследовать надо само время. Мы подвластны чему-то, например, судьбе. Можно провести параллель с Богом. Но мы не можем требовать, чтобы он пришел к нам. Мы просим обратить на нас внимание. Так и со счастьем надо. Тогда и не будем совершать ошибок. Это уже религия. У меня в Вильнюсе три постановки Чехова идут. 18 лет «Вишневый сад» не могу снять. Меняется только Аня. Уже третья. Через какой-то образ, как и в «Дяде Ване», как в «Трех сестрах», как в «Вишневом саду» – этот шкаф, который падает с потолка. Смысл – дому сто лет, наверное, прогнулись балки и становится опасно жить под этим шкафом. Репетируешь, создаешь сверху опасность, актеры внизу и двигаются очень красиво. А в России – не действует эта тревога. Вообще очень трудно над русскими актерами повесить какую-то тревогу. Или чашка кофе, которую просил Тузенбах. Чехов не написал ремарку, что принесли кофе. Но кофе все-таки сварили, няня принесла, поставила. И он еще горячий и дымит. Вот про такую чашечку кофе иногда надо ставить.

*Текст подготовили
Анастасия Ефремова,
Ассоль Овсянникова*

МАРАФОН: МЕТАФОРА И ФОН

В Выставочном зале «Новый Манеж» состоялась 46-я Ежегодная выставка произведений московских театральных художников «Итоги сезона». В едином пространстве «лавровые деревья» дружелюбно взирали на первые «зеленые ростки». Ведь начиная с первой выставки (1964), сохранены главные условия участия – реализация проекта в театральном сезоне и участие всех «весовых категорий» художников, как титулованных, так и недавних выпускников.

Театр предстает как общий Дом, который беспристрастно объединяет классические формы и формотворческие тенденции. По сравнению с прошлым годом выставка показалась лаконичной, благодаря компактному пространству, хотя количество экспонентов было примерно такое же (**80 участников**). Московские художники выпустили спектакли почти в **30 городах** России и за рубежом (в Канаде, Польше, Латвии, Украине и Беларуси). Среди работ всегда интересны те, где предъявлены целостные, концептуальные образы-метафоры: и постоянно трансформирующийся образ, и даже тот, каковой остается постоянным на протяжении всего спектакля, но обладает притягательной выразительностью.

В этом ряду – и одновременно один из самых заметных на выставке – макет **Станислава Бенедиктова** к спектаклю «**Алые паруса**» (РАМТ; реж. А.Бородин), где парус фрегата протянут над сценой, словно алое романтическое небо мечты. Одновременно натянутый парус – это всего лишь непрочный тент. Художник своим емким решением как бы говорит: миру грез: миру грез в духе Грина угрожают циничные реалии земли. Ведь как тень алого взбегает накатывающей волной заржавленная поверхность вздыбленного острого гребня. Пожалуй, в словах из спектакля: «Счастье к тебе летит на гребне волны...» – весь концептуальный ряд сценографического видения. Где на сапфировом фоне сценического пространства красное пятнышко платья Ассоль на самом краю высоты становится в темноте огоньком маяка, притягивающим желаемое.

Так же лапидарно сделан макет декорации художника к балету «**Снегурочка**» на музыку П.Чайковского (Кремлевский балет. Москва, 2009; балетмейстер А.Петров) – холст и пара деревянных идолов по краям сцены. Перед нами архаика, мир дохристианской Руси, мир языческий, где было мало вещей, только самое необходимое – рукодельная одежда и рукотворное дерево.

У **Сергея Бархина** эскиз декорации к «**Медее**» (МТЮЗ, 2009; реж. К.Гинкас) подан как раздумье-аппликация – обугленный силуэт героини на застывшей лаве вулканической страсти, канувшей в Лету (затопленное жилище). Образ античной трагедии среди быта кренился, рождая асимметрию, которая внушает нам подспудную тревогу.

Перед зрителем наглядная взвинченность тяжелых эмоций, изнеможение, адски рушащая все вокруг сила женщины. Медея – это всегда приговор, терзание всех. А мужчины – заложники страсти. Неистовость чувств всегда рано или поздно утомляет, становится опасной. Диагональю по сцене оплыла и застыла лава, принявшая форму ступеней, на которых беспорядочно, но маниакально настойчиво развешены носки, расставлена обувь, выставлены батарея бутылок, ко-



С.Бенедиктов. «Алые паруса» (РАМТ). Фото Ольги Юргиной

ляска. Здесь газовая плита – как погасший очаг. А голубые кафельные стены, отражающие блики воды (безостановочно льющейся из раковины) – словно наложение берега моря с дном, где вода, как течение жизни, гасит буйство огня, оставляя лишь угли.

Сверкнет снятая скульптурная «личина» Креонта, похожая на маску «Уста истины», озвучив законы, да финально заблестит улетающая Медя в костюме некоей птицы, доказывающая, что и в небе нет никаких богов. Богов нет, а нам надо жить, вторит художник замыслу режиссера и духу текстов Сенеки и Ануя....

Достигает эффекта яркой театральности и свободное парение метафоры душевного смятения в макете **Эмиля Капелюша** к «**Вертеру**» Ж.Массне (МГАМТ им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко; реж. М.Бычков), рожденное в духе супрематических линий Малевича. Обращение к раннему роману Гете, повествующему о гибели романтизма в душе каждого, кто был молод, требует от художника абсолютной точности попадания. Что ж... перед нами в театре скелетная линия перрона Veziar – легкая транспортная архитектура, фонари, часы, вокзальный сквер... Передано чувство тревоги: нависшие рейки скорее усиливают тревожность, иглами пронизывая атмосферу фона ли, дома ли, а возможно, это движение ветра, следы сквозняка, воздушные потоки в пространстве, где все открыто, где пересечение двух прямых – словно рельсы скрестились и дальше разминулись, разошлись в разные стороны. Косые линии – царапины душевной непогоды, знак неустойчивости, нетвердости, которой может быть пронизана душа любого человека.

В реальном сценическом пространстве замысел **Владимира Арефьева** чуть иначе работает, нежели его прочтываешь в макетах. Так сценография спектакля «**Как поссорились...**» интереснее на сцене, а оформление оперетты «**Бандиты**» намного любопытнее в макетной миниатюре (хотя уточним: спектакль привозили на «Золотую Маску», и сцена была «чужая»).

Фактура стен в спектакле «Как поссорились...» (Московский театр им. В.Маяковского; реж. С.Арцибашев) – обычный плетень, сломанный посередине сцены, а в каждом отдельном пространстве – по дивану с абсолютно одинаковым рисунком только разного цвета (размытые зеленые и малиновые тона). Тут же обильно разложены зеленые кабачки, оранжевые тыквы, желтые груши. Сътость малороссийского раздора поначалу умиляет. По центру авансцены, в зеркальной поверхности то ли краешка пруда, то ли лужи Миргорода, затянутой тиной, отражаются герои. «Заводь» утонувшей дружбы. Эту символику раздора подчеркивают два яблока в воде: с одной стороны красное, с другой – зеленое. «Но как могут поссориться два отражения?» – словно говорит нам сценограф. В отличие от МТЮЗа здесь обыгрывают симметрию. Однако равновесие тоже трагично.

На макете Арефьева к оперетте «Бандиты» Ж.Оффенбаха (Саратовский академический театр оперы и балета) в глубине, среди облупленных мраморных колонн – лишь одна гигантская голова-маска да весь пол в цветных обрывках. Свободное пространство для многофигурных сцен. Сценография вторит опереточному ритму ... «Посадили за что? – За взятку. – А выпустили за что? – За взятку». В сочетании реального плана и плана мистического возникает сюрреалистический эффект. Если это решение обладает легкой магией сыгранной «аферы века» на саратовской сцене, где превалирует лаконизм, то в работе к гоголевской постановке мощно работает раблезианская избыточность.

К этому ряду звучных образов примыкают по духу и более компактные, сдержанные решения. Вот изучаешь на фотографиях графо- и цветосемантику грима героев «**Фауста**» И.-В.Гете («Школа драматического искусства»). Москва, 2009; реж. Б.Юхананов) у **Юрия Харикова**, с интересом следишь за мутацией глины, лицевыми метаморфозами в его «тератологических» рисунках к «**Голему**» («Школа драматического искусства»). Москва, 2009; реж. Б.Юхананов). Однако эти прекрасные графические работы – скорее этапы эволюции Голема мифологического, но только не персонажа постановки Юхананова, где мысль заблудилась в словесной переизбыточности.

Когда наблюдаешь за действием «Фауста», порой приходит мысль, что текст сопротивляется навязанным извне смыслам. Юхананов создает свою фантазмагорию, Хариков – свою фаустиану, а питомцы Театра кошек Куклачева исполняют свое – кошачье. Параллельное существование сценографии – яркой, насыщенной и очень зрелищной – с буйством остальных стихий не рождает цельности, текст и сценография живут сами по себе. Проблема в том, что каждое слагаемое – как водопад красок, мыслей и чувств. Здесь и черный куб, клоун в шапочке, похожей на черную настурцию, а жеманно передвигающаяся черепашка



Ю.Хариков. «Фауст» (ШДИ) . Фото Наталии Чебан

оказывается костюмом ростовой куклы... Все критерии оценки «сбиты» участниками действия. Особенно кошками...

Живая лошадь – участница другой постановки, графически лаконичной и зрелищно выверенной. В макете рижского гостя выставки **Андриаса Фрейбергса** к опере **«Лючия ди Ламмермур»** Г.Доницетти (МГАМТ им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, 2009; реж.-пост. А.Шагиро) одинокая конная статуя с рыцарем в пространстве сцены подчеркивает холод и пустоту, согреваемую лишь «седым» меховым покрытием.

Сценограф демонстрирует своеобразный живописный минимализм в духе Роберта Уилсона. Через огромную раму-проем открывается вид на задник-экран, на котором то пляшет светопись летящих чашек, то рябит водная гладь, то пламенеет марево романтического пейзажа, то в торжественном духе возникают роскошные залы. В музыкальном пространстве продуманы цветовые акценты – черная линия монашеских фигур, женский хор в белом, бордово-красные ко-

стумы придворных. Работает прием контраста: живая белая лошадь Эдгара (возлюбленного Лючии) на фоне зелено-молочной дымки клубящегося тумана и железная конная статуя с рыцарем, выкатывающаяся в сцене с нелюбимым Артуро. Перед нами образ романтического ритуала, сковавший латами чувственность, став надгробием несчастной любви погибших героев.

В макете декорации, рисунках **Алексея Кондратьева** к спектаклю **«Вишневый сад»** А.Чехова (Театр Лен-



Ю.Хариков. «Голем» (ШДИ). Фото Наталии Чебан

ком. Москва, 2009; реж. М.Захаров) край водной глади словно затопил дом Раневской, и вишневые деревья, превращаясь в камыш, иглами пронизывают помещения – перед нами словно метафора малого библейского потопа. Этого не замечают обитатели дома – свиклись.

Рисунки передают пластические решения и настроение спектакля: вот пластика жестов, рядом конструкции рухнувших надежд, тут и наклоненные подпоры, словно сдвинутый скошенный крест. Во всем усталость. Только финал приобретает черты драмы – где все движется, озабоченно пританцовывая, с холодно-отстраненными воспоминаниями, завершаясь легкомысленным бегством из проданного имения. Раньше было – в Москву, в Москву. Теперь – в Париж, в Париж... забыв Фирса – отринув память и оставив «любимый» шкаф среди падающих стен.

Каллиграфическое мастерство эскизов декораций и кукол **Сергея Алимова** к «Путешествиям Гулливера»

на темы Дж.Свифта (ГАЦК им. С.В.Образцова. Москва, 2008; реж.-пост. Е.Образцова), пожалуй, больше принадлежит искусству книжной графики, чем театру. Но как живописная деталь выставки они, безусловно, украшают ее. Эскиз, вместивший только огромную опустившуюся между колоссальных ног голову – на всю сцену, можно считать прологом к трагикомическому финалу: когда Гулливера станут кормить из ложки. Все разом уменьшилось, вчерашний великан дилигипутов в стране подлинных великанов стал пигмеем. Власть величины может быть страшной властью ребенка, который в тапочках с помпончиками и панталончиках с кружавчиками нянчит вчерашнего великана как куклу. Вспоминается изречение Гераклита о том, что власть над миром принадлежит ребенку, и ребенку капризному... Алимов сумел передать эту горькую мысль.

«Почерк» детской книжной графики и анимационного рисунка всегда характерен и для **Марины Зотовой**. Всегда издали видна размашистость кисти **Бориса Бланка** («Женитьба»). Драматический театр им. А.В.Луначарского; Севастополь), легко узнаваема «каллиграфия» пера **Виктора Архипова** («Судьба Барабанщика»). Театр «Эрмитаж»). Притягивает взгляд насыщенная живописность **Юрия Устинова**, декоративная изысканность **Максима Обрезкова**, заостренность линий в эскизах декорации **Еле-**



Алексей Кондратьев. «Вишневый сад» (Ленком)



ны Качелаевой. Ключом решения спектакля «**Ночь перед рождеством**» Н.Гоголя (Театр им. Н.В.Гоголя. Москва, 2009; реж. С.Яшин) художница выбрала контраст между графикой бесовщины Гоголя и зимней украинской ночи с яркой цветастой атмосферой народного лубка. Причем мастер оживляет конфликт этих двух стихий, не отдавая предпочтения ни чубатым хлопцам и дивчинам, ни гео-

метрии астрологической карты неба, ни парадным панорамам Зимнего дворца Екатерины. Герои прекрасно существуют во всех стихиях.

Для героини спектакля «**Олеся**» А.Куприна (Театр п/р О.Табакова; реж. О.Невмержицкая) жизнь – в лесной стихии. Художник **Максим Обрезков** создает ощущение бурелома, чащи из упавших вековых деревьев и прочего растительного хаоса. Мир дикий, но вольный и священный. Костюмы художника вторят этой идее, они одновременно мастерская вариация и стилизация народного, колдовского, архаичного... Фольклорная былина и лубочная картинка с русскими персонажами, где лестница на шее превращена в оглобли, а наброшенная на рогожу овчина становится саями, но за этой примитивной простотой стоит уровень элитной фантазии.

Мир Олеси – мир леса и топи. Весеннее половодье, стук непогоды, хруст деревьев, языческий ритуал, ощущение нарастающей шаткости досок – тропинки, зыбь, трясина. Бусинки-яхонты как капли крови и рябиновый дождь; камнепад становится рябиновым (и рубиновым) дождем с пламенеющими рассыпанными бусами. В этой красочной россыпи душа лесной наяды. Но попробуй собрать ее из этих пригоршней...

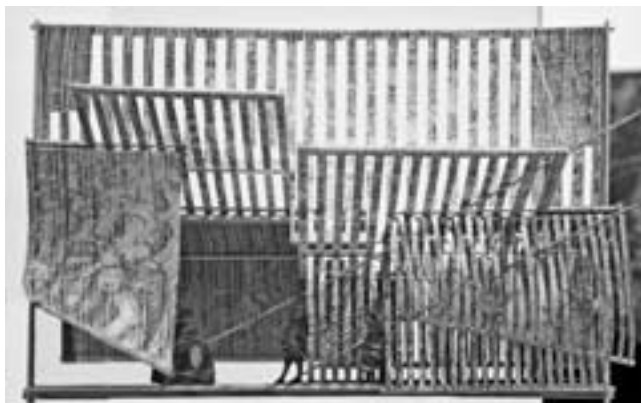
Гораздо скромнее у этого же художника оказались другие работы. Сценография «**Безымянной звезды**»

М.Себастиана (La' Театр, Москва, 2009; реж. О.Анохина) – статичная декорация, построенная на контрасте между банальностью и мечтой. Скупность румынского полустанка, забытого богом, жиденький ряд растений, теснота вещей и выше – карта небесной сферы. Перрон, скамья, шкаф, кладовая, балкончик – все только добавление к маршруту звезды в космических далах.



В.Ковальчук. «Собачее сердце» («PROSPERO»). Монреаль, Канада)

Неужели в эскизе спектакля **«Территория любви»** М.Кристофера (Театральное агентство Арт-партнер XXI, Москва; реж. В.Панков) присутствовал некий надрыв? На сцене среди статичной мебелировка цвела роза – увеличенный фрагмент с ковра или с вышивки крестиком. Под аккомпанемент кларнета в темно-зеленом пространстве в напрасных поисках любви она выглядывала из-за шкафа, оживала на разных частях одежды.



В.Шилькрот. «Кавалер-призрак» (МТЮЗ)

Но из антрепризных постановок, пожалуй, интереснее оказался макет декорации **Бориса Лысикова** к спектаклю **«Дамочка, или Превратности любви»** по произведениям А.Аверченко (Театральное агентство Арт-партнер XXI, Москва, 2008; реж. И.Войтулевич). Хотя сам спектакль состоял аж из четырех независимых составляющих – текста, сценографии, костюмов и невнятно играющих актеров. Модерн интерьера, линий, складок оказался наиболее удачен среди всей разногласицы.

Концептуально доходчивы коллажи **Андрея Климова**. Запомнился эскиз декорации **Владимира Ковальчука** к спектаклю **«Собачье сердце»** М.Булгакова («PROSPERO», Монреаль, Канада, 2009; реж. Г.Гладий). Рисунки как иллюстрация к социальному эксперименту, к политической вивисекции над всеми Шариковыми... тут любой наклон и разрез работают на образ насилия над живой материей, передан сам дух эксперимента над плотью. К этому аппетиту переделывать человека в угоду политической доктрине удачно добавлены другие мистические детали из подтекста романа, например, в операции Преображенского видны черты египетских мумификаций. И не случайно в спектакле присутствует черный силуэт бога Анубиса (покровитель царства мертвых) с головой собаки и телом человека, а затем появляется проем его силуэта как место перехода души в иное царство в стерильной живодерне профессора.

Иллюзии рождает макет декорации **Виктора Шилькрота** к спектаклю **«Кавалер-призрак»** П.Кальдерона (МТЮЗ, 2008; реж. Р.Самгин). На все пространство сцены один эффектный сквозной парус с бортами/стена-



Л.Ломакина. «Крейцерова соната» (Театр им. А.С.Пушкина)



**Л. Ломакина. «Безумный день, или Женидьба Фигаро»
(Театр п/р О. Табакова)**

ми гобеленовых рисунков. В нем чувствуется привкус сновидения. Призрак. Фактура решения конструкции – рейки/полоски – придает подмосткам черты миража. Художник передает пограничные состояния атмосферы испанской истории Кальдерона, где драма чаще всего слегка приподнята, а любовь или смерть чуть-чуть на котурнах. Пожалуй, такой сценографии нужен элемент даже некоего позерства, обилие акцентов, которые не нарушат гармонии.

В эскизах «Крейцеровой сонаты» (Театр им. А.С.Пушкина, Москва; реж. А.Назаров) **Лариса Ломакина** выделяет лучом прожектора чувственные очертания тел. Бифронтальное размещение зрителей на 4-х рядах (там, где лежали подушечки для сидения, можно было устраиваться, что напоминало расстановку фишек-бочоночков лото). Перепады настроений героев, взведенность их чувств или боль пустоты (скорее, сама гулкость пустоты), обманутые надежды – и вот уже ложе оказывается эшафотом с брошенным серым плащом, и как продолжение метафорически становится погостом.

Рядом – «акварельная» тонкость ее же эскизов роскошной декорации к спектаклю «**Безумный день, или Женидьба Фигаро**» Бомарше (Театр п/р О. Табакова, Москва; реж. К. Богомолов). И тут же монохромность, умение в тесноте небольшой сцены добиться ощущения пространства целого дома («Старший сын». Театр п/р О. Табакова), развернуть большой объем: здесь и лестничная клетка, и квартира, и кухня... пространство вставлено одно в другое.

У **Владимира Солдато**ва «сферическое» пространство «**Человека из СССР**» по В. Набокову (Драматический театр «Сфера». Москва, 2009; реж. Е. Еланская) на эскизе декорации разворачивается «плоским» миром революционного плаката, осыпающихся храмовых фресок и акрилом прилипчивой западной рекламы.

А вот **Николай Симонов** либо «уходит» от социальности в эскизах к «**Трехгрошовой опере**» (МХТ



В. Солдатов. «Человек из СССР» (театр «Сфера»)

им. А.П.Чехова) в сторону онтологии (где социум лишь маска, а на дне – архаика, скелеты), либо «обживает» холод кинозала и пустоту экранов в рисунках к «Бедной Лизе» (Театр Наций).

Жесткая структура спектакля «Кто» по А.Дорфману (Другой театр. Москва, 2009; реж. М.Виторган) уже была заметна в раскадровках сценографии **Александра Горенштейна**. Прямо перед зрителями вход на сцену перетянут красной ленточкой, черный тюль, красное полотнище, серый текстиль, сквозь который проступают рельефы масок. На красном ковровом покрытии устроились герои общественно-политического ток-шоу «Кто». Двигающийся черный экран с красной окантовкой трансформирует стены в разные помещения, напоминая геометрикой конструкций киноработы Винченцо Натали, а постоянный акцент красного цвета, психологическая насыщенность многозначительностью и недосказанностью отсылают к киностилистике Дарио Ардженто.

Эскизы декораций **Анны Федоровой** «Под давлением 1-3» Р.Шиммельпфеннига (РАМТ. Москва, 2009; реж. Е.Перегудов) прочитываются легко, настолько она понятна, выразительна и лаконична. Ее интерес – тоталитарная система отношений (любых). Работа в офисе прочитана как боксерский ринг, опутанный белыми узкими лентами – символами любого ристалища, а над сценой огромные электронные часы. В спектакле звучит короткая рубленая речь; контакты – только как очередная ступенька по служебной лестнице; стереотипность желаний. Художник суммой уверенных штрихов раскрывает лексику офисного языка – эта сухая статика, не предполагающая эмоцию, ее элементы – черное кресло,



Н.Симонов. «Трехгрошовая опера» (МХТ им. А.П.Чехова). Фото Екатерины Цветковой



А.Федорова «Под давлением 1-3» (РАМТ).

Фото Екатерины Цветковой

монитор, работающий принтер, кулер, кофеварка...

Здесь доминирует белый цвет стерильности среди черного. Эта сценография – отчасти далекое эхо зограбяновской «Палаты № 6», где сцена была окружена забором, и зритель смотрел на жизнь героев сквозь щели. Только здесь пространство оплетено проводами, и зритель (за счет пространства зрительного зала) куда более отстранен: возможно, художник не предполагал это созвучие – однако интертекст прочитывается. Что ж, возможность как можно больших трактовок, даже противоречащих друг другу, показатель качества творческой мысли.

Высокое качество творческой мысли продемонстрировала **Валентина Комолова**, создав костюмы к спектаклю **«Мольер»** (Малый театр России. Москва, 2009; реж. В. Драгунов). Роскошное обилие цвета в духе эпохи Короля Солнце: переливы глянца какао и кофе, пудровый оттенок кирпичной крошки, молочно-вишневый, сиреневый, бру-

сничный, зеленые тона. Наконец сам Людовик – легкая пружинистость, язвительная и неуловимая ирония, «перец» в речах, «перец» в костюме и любимые красные каблуки туфель. Рассматривая эскизы, понимаешь: Король потому и принимает Мольера, что сам похож на него, он всегда актерствует.

Уже традиционно выставку украсили костюмы **Ольги Поликарповой**, где ритмы костюмопластики экспонатов рождали эффект воздушных струй.

Почему-то эскизы декорации **Анастасии Глебовой** к спектаклю **«Дыхание жизни»** (МХТ им. А.П.Чехова,



М.Утробина. «Кроткая» (МТЮЗ)

2009; реж. Е.Невежина) оказались менее загружены, нежели в самом спектакле. Фоном для роскошной полемики героинь (и двух прекрасных актрис) стал подробный переизбыточный интерьер. Актрисы царят в игровом пространстве, но в тисках мебелировки: диван, накрытый покрывалом в стиле пэчворк, добрый десяток подушек, торшер, вешалка, обильная мелочь – налицо необязательность деталей, но это скорее дань реалистической традиции МХАТа. Еще более необязательным стало включение в ткань спектакля видеоарта: рынок, улицы, карусели, голуби, чистящий перышки гусь... «Кислородом» была насыщена вся актерская игра, а вот сценография бездыханно застыла, пропитавшись скукой.



М.Утробина. «Кот, который гулял сам по себе» (РАМТ)

Эскизы декорации и костюмов **Марии Утробинной** к спектаклю «Кроткая» (МТЮЗ, 2009; реж. И.Керученко) – скорее портретные рисунки. Счеты, голая кровать без матраса, которая может стать и чугунной решеткой ворот, а лампы с вешалкой – фонарем, на сцене Белой комнаты вывернутые ящики комода, как следы погрома или вывернутой души, ширма, где полутьма пустоты жилых комнат – знак одиночества героя, мрачная косность которого убила самое дорогое, человека, собирающего красные цветы, опавшие с траурного венка. «Насадить рай вокруг» любимых при патологической скупости проявления чувств не удастся никому, глумливое спасение всегда оборачивается гибелью, а исповедаль-

ный бунт бесполезен.

Эскизы костюмов и рисунки к спектаклю «Кот, который гулял сам по себе» Р.Киплинга (РАМТ. Москва, 2009; реж. С.Рейбо) мало рассказали о фантазиях, воплощенных на сцене. На глазах маленьких зрителей лоскутное одеяло превращалось в полог пещеры, в кость/мясо или ворох сена, из кистей рук создавался теневой театр – с лошастью, собакой, диким человеком, а через пластику исполнителей сидящие (и лежащие на полу) малыши унавали образы крота, моллюска или морского тюленя.



П.Бахтина. «Парикмахерша» (Театр Практика)

С легким юмором выполнен макет

декорации дебютантки выставки **Полины Бахтиной** («Парикмахерша» С.Медведева, Театр Практика, Москва, 2008; реж. Р.Маликов). В работе налицо тяготение к книжной графике, чувство картона, своеобразная кукольность образов. Плоское удается лучше объемам, вот почему емко и остроумно использован принцип складной детской книжки. Эта структура точно передает «плоский» мир парикмахерши и комичность ее примитивных лубочных страстей...

Итоги ИТОГОВ

Что ж, «сценографическое» лицо Москвы многолико – от минималистических решений на небольших площадках до сложнейших технических конструкций, на которые способны преимущественно ведущие театры. Художники традиционно демонстрируют высокий профессиональный уровень решения задач. Перед нами ровная динамика процесса, включающая не только факторы художественного творчества сценографа, но и режиссерскую позицию, техническую оснащенность, экономические возможности самого театра и смету конкретного спектакля.

Оглядываясь на сумму впечатлений от выставки под № 46, видишь, что характер исканий чаще сосредоточен в подаче материала, чем в поиске новых смыслов, понимаешь, что единства поисков в современной сценографии скорее нет, чем есть – перед нами пестрое броуновское движение. Требуется время, чтобы хаос приобрел структурное единство.

Если говорить о попутных моментах, то на выставке обнаружилось, что большинство сценографов творят вне общего контекста. Хотя определить основное направление времени очень непросто, на наш взгляд, идет негласное противостояние между двумя подходами к сценографии. Акцент в работе на идею фона, когда форма отступает на второй план перед комфортом, важнее, чтобы сценография была удобной обстановкой действия, стильным обрамлением игры, мебелью, наконец, мебелью и немного пейзажем. И второй подход – поиски не фона, а смысла. Скорее всего, ни одна из тенденций не отменит другую.

Фон останется фоном, метафора – метафорой, а вечный марафон искусства будет продолжен.

Но об одной проблеме стоит все же сказать отдельно – это подача выставки, дизайн экспозиции. Непременная деталь сегодняшних арт-дефиле – фоновое видеосопровождение главных персон выставки и узловых решений экспозиции. Увы, на «Итогах» экран/монитор просто отсутствовал. И потому, например, непонятным стал посыл **Марии Трегубовой** с «беспорядочностью» расстановки зрительских кресел в макете к спектаклю «Дом» Е.Гришкова (Театр «Школа современной пьесы». Москва, 2009; реж. И.Райхельгауз).

Вот почему, на мой взгляд, для рядового (не профессионального) зрителя не прочитывался и замысел художницы **Веры Мартыновой** в спектакле коллективного сочинения «Смерть жирафа» (Театр «Школа драматического искусства». Москва, 2009; реж. Д.Крымов), хотя сам экспонат – трогательный жираф – стоял в самом центре зала.

Спектакль начинается так просто... Актеры составили столик, расстилают салфетки, ставят чашки, каждый участник из своего кармана вытаскивает пакетик чая, вдруг барабанная дробь, как в цирке перед опасным номером!

Столик начинает расти... Столешница поднимается, ножки из кубиков растут все выше и выше; теперь это тело жирафа, вот приставляется шея с шариком вместо головы, вот приклеивается хвостик. Зритель, затаив дыхание, следит за тем, как на его глазах рождается хруп-



В.Мартынова. «Смерть жирафа» (ШДИ).

Фото Ивана Мурзина

кое создание. Жираф, собранный на наших глазах из подручного материала, конечно же, неустойчив и закономерно рушится.

Отсутствие видеоряда на выставке стало досадным упущением. На экране зритель смог бы сам увидеть, как воздвигается шаткая конструкция, он пережил бы драматизм упорства, с каким актеры строят этот «карточный домик» судьбы.

Плач по жирафу в семи разных монологах приобретает черты фантазмагии, описать которую практически невозможно, столько тут всего намешано – от рыбы на экране до человека, который только что был барабаном, а теперь превратился в оркестр... Из этого рога избылиция запоминается финальный переход действия из объема в плоскость, в круг/шар, на котором пытаются удержать равновесие девочка. Кто она? Гимнастка? Душа Жирафика? А может быть – она та, что застыла на шаре у Пабло Пикассо в картине голубого периода... Девочка на шаре, хрупкая веточка, символ равновесия... грациозная смерть существа, которое не смогло удержать равновесия.

К сожалению, динамическая суть этого зрелища осталась за рамками выставки, без элементарной визуальной поддержки (хватило бы несколько минут сценической записи) произошло «вычитание современности», и яркий формотворческий спектакль был представлен всего лишь элементом выставочного антуража (не как «живой» сценографический персонаж, а как статический арт-объект), т.е. невольно оказался в другом эстетическом ряду.

А ведь перед нами удача именно новой формы.

«Новый Манеж» находится в самом центре столицы и открыт для всех. И здесь со всей очевидностью высвечивается проблема, которая отсутствовала в те далекие 1960-е, когда ИТОГИ проводились в фойе Дома актера на Тверской, где размещалось ВТО, и не были доступны широким массам. Теперь же данной выставке просто необходимо расширять аудиторию, надо стараться вовлечь ее в свой круг интересов. Уровень мысли ИТОГОВ СЕЗОНА очень высокий, творческие решения порой поражают совершенством, и вопрос подачи экспозиции становится актуальным. Качество восприятия не совпадает с качеством предмета.

Специализированная выставка вполне может совмещать профессиональные интересы сценографического цеха и самую зрелищность экспозиции – природа театрального искусства способна диктовать игровую модель выставочного пространства. К тому же корпус российских театральных художников сегодня мощнее режиссерского цеха (это стоит признать, совершенно не умаляя заслуг постановщиков). Здесь возможны все компоненты выставочного дизайна, мультимедийные презентации, все формы физической и электронной интерактивности театра и танца вплоть до «встраивания» публики в диалог и создания многоуровневой коммуникации.

Заметим, что речь идет о ТЕАТРАЛЬНОЙ выставке, экспозиции, которая может быть не равной, но равноценной ЗРЕЛИЩУ. Выставочная привлекательность для широкой публики колоссальна. Например, сегодня фотохудожники, а не модельеры (!) начинают диктовать свои правила в индустрии моды, где уже фотоискусство доминирует над костюмом (и это без прикрас отразила выставка «Christian Dior – 60 лет истории в фотографиях», показанная в Музее современного искусства). Не говоря уж об автовыставках (около 850 тысяч человек посетили международный автосалон во Франкфурте-на-Майне (IAA) в 2009 году) или авиасалонах (например, тот же авиационно-космический салон МАКС-2009 посетило свыше 550 тысяч человек).

Агрессивно-яркий интернет в сочетании с новыми технологиями экранных искусств уже «оплел» мир. Новый зритель – дитя медийной купели, видеть пространство без визуальной игры ему становится малоинтересно. Не учитывать это, конечно, можно, но потери уже неизбежны.

Ирина Решетникова

Фотоматериалы представлены театрами РАМТ и «Школа Драматического искусства», сценографами А.Кондратьевым, В.Ковальчуком, В.Солдатовым, В.Шилькромом, Л.Ломакиной, М.Угробинной

ГЕРОИНЯ С ХАРАКТЕРОМ

21 июля 2010 года исполнилось 95 лет со дня рождения актрисы **Национального театра РК**, заслуженной артистки Карелии **Санни Федоровны Бочарниковой** (1915–2000).

Санни Бочарникова – одна из старейших актрис театра, прослужила в театре почти сорок лет, исполнила более шестидесяти ролей в спектаклях национального, классического и советского репертуара. Родилась она на территории Финляндии, в младенчестве лишилась родителей и была перевезена в Карелию, где воспитывалась в деревне Юшкозеро Калевальского района. Уже в 15 лет прекрасные внешние данные, эмоциональная натура и артистизм Санни проявились в самостоятельности, и в 1930 году сельская комсомольская ячейка дала ей направление на учебу на национальное отделение Ленинградского драматического техникума. Санни сдала экзамены, поступила и начала учиться на актрису. Правда, полностью окончить она успела лишь один курс.

В 1932 году национальное отделение Ленинградского драматического техникума перевели в Петрозаводск. Это было время, когда культуру несли в массы, «смычка города с деревней» происходила не только в производстве, делалась попытка включить деревню в культурную жизнь страны. Театральное искусство находилось тогда в Карелии на небывалой высоте: помимо стационарных театров в городах, на территории респуб-

ки было создано несколько передвижных колхозно-совхозных театров. Нехватка актерских кадров в районах республики ощущалась очень остро, и Управление зрелищных мероприятий направило Санни Бочарникову на двухгодичную практику в Ухтинский колхозно-совхозный театр. Здесь, в своем родном районе, она сыграла первые значимые драматические роли. Сцена манила, но стремящаяся к совершенству и успевшая получить опыт обучения у превосходной ленинградской профессуры Бочарникова хотела продолжить учебу. Осенью 1934 года она стала студенткой второго курса Карельского драматического техникума. Во время учебы одним из первых выходов на петрозаводскую сцену стала работа в сатирической комедии Я.Виртанена и Л.Луото «Мальбрук в поход собрался», высмеивающей поход лахтарей в 1919 году. Музыка к спектаклю написали К.Раутио и Л.Иоусинен. Это была масштабная постановка с большим количеством исполнителей, в ней участвовали хор, оркестр и танцевальная группа. Студенты техникума Санни Бочарникова, Вилья Веса и Нина Николаева принимали участие в массовых сценах.

После окончания учебы в 1937 году Санни Бочарникова была принята в труппу Карельского национального драматического театра. Ее дарование и фактура давали ей возможность играть как лирико-драматические, так и характерные роли. В 40–50-е годы она была одной из ведущих актрис в амплуа героини. Среди ее работ тех лет были Катерина в



Аксуша. «Лесе».

«Грозе» А.Н. Островского, Катри – «На сплавной реке» Т.Пакакала, Лида в «Платоне Кречете» А.Корнейчука, Хильда в «Ветре с юга» Э.Грина, Райли в «Новых друзьях» У.Викстрёма, Аксуша в «Лесе» А.Н.Островского, Павла в «Зыковых» М.Горького, Гьярта в этапной постановке театра «Люди с Дангора» М.Андерсена-Нексе и многие другие. В 1959 году Санни Бочарниковой было присвоено звание заслуженной артистки КАССР. С годами ей стали поручать характерные роли, и в них – помимо острой характерности – она привнесла арсенал выразительных средств, присутствующих бывшей героине: осанку, стать, некоторую нервозность исполнения. Особенно удавались ей «комические старухи». Она не была «адвокатом» своих сатирических персонажей и пользовалась едкими и острыми красками. На долгие годы запомнилась зрителям ее последняя работа – бесконечно смешная старая дева Абрахамша в комедии М.Лассила «Мудрая дева».

*Наталья Крылова
Петрозаводск*



Михаил Михайлович Рошин прожил жизнь долгую, яркую, плодотворную. В основном – счастливую, когда бы не тяжкая болезнь, омрачившая последние годы. В этой жизни было много любви, дружбы, путешествий, было счастье творчества, творчества признанного. Его великолепная проза сразу находила читателя и переиздается постоянно. Трудно представить театр на всем огромном пространстве нашей страны, где не ставились бы его пьесы. Эти умные, добрые, трогательные, но и разножанровые истории стали при его жизни «нео-классикой». Они идут и сегодня, привлекая режиссеров и зрителей совершенством композиции, языка, безупречностью стиля, «живостью» персонажей. Думается, и следующие поколения будут соперничать Валентине и Валентину, веселиться и раздражаться с героями на встрече Старого Нового года, размышлять о последнем подвиге

Геракла, спешить делать добро и разглядывать радугу зимой. Рошин ушел из жизни 1 октября, в день рождения своего друга Олега Ефремова, которого уже десять лет нет с нами. Они успели при жизни замечательно творчески поработать, не менее замечательно весело дружески пообщаться. Возможно, о чем-то и не договорили. Спасибо, дорогой Михаил Михайлович, зато, что вы были, за то, что так щедро одарили нас.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

25 сентября после тяжелой болезни ушел из жизни артист **Театра им. В.Ф.Комиссаржевской**, заслуженный артист России **Владимир Дюков**.

Владимир Иванович Дюков-Самарский родился в 1946 г., окончил Школу-студию МХАТ в 1972-м и год проработал на сцене Государственного русского драматического театра (Белоруссия). В 1973 г. артист был принят в труппу Театра им. В.Ф.Комиссаржевской, на сцене которого прослужил без малого 40 лет. Отличная выучка помогла Дюкову легко войти в коллектив, которым руководил адепт системы Станиславского, режиссер Рубен Агамирзян. За годы плодотворной работы на сцене, ставшей для В.И.Дюкова, как и для многих артистов, родным домом, им было сыграно более 60 разноплановых ролей.

Благодаря яркой внешности, красивому, хорошо поставленному голосу и героической стати артист был особенно хорош в классике, но и характерные роли ему удавались. Особенно запомнились его Ганя Иволгин («Идиот»), Шервинский («Дни Турбиных»), барон Варвиль («Дама с камелиями»), капитан Кру («Маленькая принцесса»), валяжный Губернатор («Чичиков»).

Последней сценической работой В.Дюкова была роль, бесспорно, овеянная поэтичностью и особым теплым лиризмом, – Сэм из спектакля «С тобой и без тебя». Поэзия была спутником его жизни. Всем известна его тонкая восприимчивость к художественному слову. Разносторонняя одаренность В.И.Дюкова раскрылась еще и в поэтическом даре. В печати вышли сборники его стихов «Яблоко Париса», «Половодье любви», «Неутоленная жажда». Театр и поэзия гармонично сосуществовали в этом благородном человеке. Театр был родным домом, а поэзия – стихией чувств, которые он выражал не только в стихах, но и в ролях.

В.И.Дюков рано стал сниматься в кино. Зрители запомнили роль «легендарного» Ленки Пантелеева в кинофильме «Рожденная революцией». Однако настоящим домом для актера оставался театр, в котором коллеги и партнеры по сцене его любили и ценили.

Светлая ему память.

Коллектив Театра им. В.Ф.Комиссаржевской





В июле умер один из самых замечательных артистов нашего города – **Виктор Шубин**. 30 сентября ему бы исполнилось 65 лет. Он был однолюбом и не смог пережить смерть жены. Он был «грустным клоуном», «маленьким человеком» нашего времени, в ролях которого сквозили подлинные, искренние чувства, эмоции каждого из нас, внутренние порывы, желания «не на показ», детские мечты и взрослое осознание их невозможности...

Из интервью с Виктором Шубиным: В последние годы все меньше и меньше веришь в чудеса... Каждый, кто ни приходит, обещает чудо, а оно оборачивается все большей и большей трагедией. С волшебниками плохо. А в сказках с волшебниками все в порядке: они как-то вовремя появляются, знают точно, чего хотят. Но даже в сказочных историях случались осечки, как в «Обыкновенном чуде»... Пушкинские сказки мне читала мама: я их запоминал замечательно. У Андерсена очень грустные сказки. Я больше предпочитал,

в силу своего характера, русские народные, где Царевичи и добро всегда побеждают...

В Театре на Васильевском, где он служил последние 20 лет (почти с основания театра), Виктор Шубин сыграл множество ролей – и про каждую можно писать отдельные статьи, потому что от него всегда ждали «чуда» – чего-нибудь эдакого, не того, что вчера. Он был известным мастером капустников и одним из основателей «Театрального марафона» в нашем городе.

Виктор Шубин – тот самый сержант Егоров из знаменитого «Сына полка», Дедушка из сериала «Вовочка», дядя Гриша из «Русских страшилок», Майор милиции из «Золушки в сапогах», актер, сыгравший множество других запомнившихся ролей в кино.

Заслуженный артист России Виктор Шубин родился в Ленинграде, учился в судостроительном техникуме, играл в пионерском театре им.Павлика Морозова у знаменитого педагога Владимира Поболя, где и познакомился со своими будущими коллегами Владимиром Особиком, Еленой Рахленко, Вячеславом Пази, Юрием Овсянко, и др. Работал слесарем, чертежником, служил в армии, учился в ЛГИТМиКе, ГИТИСе, Кемеровском институте культуры, с 1964 года служил актером в разных театрах: в Красноярске, Ижевске, Кемерове, Омске, Пскове... За роль Теркина был выдвинут на соискание Государственной премии.

Когда, устав от разъездов, в 1980 г. он вернулся в Ленинград, то был принят в труппу Молодежного театра на Фонтанке, работал с Мальшицким и Падве. Спустя 10 лет, в 1990-м, он пришел в новообразованный Театр на Васильевском, где одним из первых его спектаклей стал водевиль «Любовь втроем!». Их дуэт с Сергеем Лысовым в этом спектакле стал легендой, многие последующие исполнители их ролей слушали бесчисленные рассказы очевидцев про то, «как это было!».

В городе и Театре на Васильевском хорошо помнят капустники, феерические детские спектакли, где Виктор Шубин, маленький и юркий Мышонок или забавный Снеговичок, был любимцем ребятишек и их главным проводником по дорогам добра...

Он сыграл множество главных «взрослых» ролей в разных городах: это были и социальные герои, и маленькие люди нашего времени. В Театре на Васильевском легендой останется его дядя Ваня в знаменитой «Тане-Тане», Дергачев в «Последней жертве», Авенир Николаевич в «Моем загляденье», Базиль в «Женильбе Фигаро», Лейзер в «Еврейском сватовстве», Голова в «Ночи перед Рождеством»... Его Король в «Голом короле» оказался на удивление растерянным, жалким несмышлынышем в том мире, который ему был предложен...

В волшебном, удивительном спектакле «Таня-Таня» каждый вел свою партию, каждый рассказывал свою историю любви-нелюби. Нелепый и трогательный в своей нелепости дядя Ваня постоянно, как заклинивание, рассказывал историю про какую-то женщину, которая нашла пьяного мужчину, помыла, обогрела – и родилась любовь. Дядя Ваня встречал гостей у входа, осторожно вводя зрителей «внутрь» спектакля. Он держал на руках старый патефон, и с виниловой пластинки звучали голоса птиц. И каждый раз, когда дядя Ваня – Шубин пристально смотрел в зал, покачивал головой, казалось, что улыбался он именно тебе: мол, не простая штука – любовь, еще намаешься... А потом, когда все уходило и бросали

его одного, он с детской горечью смотрел на всех нас, глаза наполнялись слезами, хотелось выбежать, обнять, успокоить, сказать, что они обязательно вернутся – за ним, что его тоже – любят и помнят....

Любят и помнят... Маленькие человеки, которых играл Виктор Павлович, веселые и философствующие, жалкие и трогательные, наивные и хитрые, кочевали из спектакля в спектакль. Везде своя особая красота, везде – изюминка. Думается, что эта самая изюминка – в смешении таланта и любви, иногда безответной любви к этому миру, который был суров к замечательному артисту. Одна из последних его работ – господин Йович в спектакле «Саранча» – практически бессловесная роль, от которой сжималось сердце у каждого в зале, а после спектакля многие звонили своим родителям просто узнать, как у них дела... Можно пойти на Смоленское кладбище и снова поговорить с ним, потому что иначе не отпускает чувство вины, что многое не сказано, не «договорено», не успели проститься...

*Светлана Володина
Санкт-Петербург*

После продолжительной болезни на 88-м году жизни скончался **Никита Владимирович Охочинский**, старейший кукольник России, персональный член UNIMA (Международной организации кукольников), почетный член Российской секции UNIMA, актер и режиссер **Санкт-Петербургского театра марионеток им. Е.С.Деммени**. В театре он работал с 1945 года, сыграв за это время около 200 ролей в 85 постановках, поставив ряд спектаклей, в том числе по собственным пьесам, в течение года (1996-1997) исполнял обязанности главного режиссера театра.



В последнее десятилетие Н.В.Охочинский работал над сохранением и развитием традиций кукольного театра и творческого наследия Е.С.Деммени. В 2001 г. выступил в качестве режиссера-консультанта при возобновлении знаменитого спектакля Деммени «Гулливер в стране лилипутов». Благодаря информации, скрупулезно собранной Охочинским, его воспоминаниям и советам, авторам спектакля удалось воссоздать классическую постановку. Этот спектакль получил широкое зрительское признание и был удостоен Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой Софит» (2002).

Кукольные цирковые представления, в разных версиях поставленные Охочинским за последние годы, продемонстрировали не только высочайшее мастерство актеров, их владение марионеткой, но и наглядно показали практически всю историю циркового кукольного жанра. В 2004 году была издана книга Охочинского «Цирк Театра Деммени», рассказывающая об истоках этого жанра и включающая оригинальную пьесу, которая содержит подробнейшую запись сложнейших цирковых номеров, входящих в репертуар театра с начала 20-х годов прошлого века.

Н.В.Охочинский на протяжении многих лет вел работу по подготовке иллюстрированного каталога кукол, хранящихся в Театре марионеток им. Е.С.Деммени. Им было атрибутировано более 850 кукол, подготовлено их полное описание, которое в 2004 г. было издано в виде отдельной книги. Наиболее полно эта работа реализовалась в издании альбома «Большая труппа маленького театра» (2008). Продолжением этой важной работы явилась подготовленная Охочинским хронология Театра марионеток, охватывающая период от момента выхода декрета о создании театра в 1918 г. до конца 2000 г. В хронологию включена информация обо всех спектаклях, наиболее важные события истории, выдержки из критических статей и отзывов, фотографии и рисунки. Хронология выпущена в 2004 г. в свет и на сегодняшний день является наиболее полным источником информации об истории Театра марионеток.

Охочинский регулярно публиковал статьи, посвященные теории кукольного театра и истории Театра марионеток, несколько десятилетий вел в Театральной академии спецкурс «Марионетка». В 1999 г. Н.В.Охочинскому была присуждена Высшая театральная премия Санкт – Петербурга «Золотой Софит» «За верность историческим и художественным традициям искусства театра марионеток».

Санкт-Петербургский театр марионеток им. Е.С.Деммени

ПРАВИЛА ВЕДЕНИЯ ТРУДОВЫХ КНИЖЕК РАБОТОДАТЕЛЕМ

Правила ведения и хранения трудовых книжек, изготовления бланков трудовой книжки и обеспечения ими работодателей утверждены Постановлением Правительства РФ от 16.04.2003 № 225.

На работодателя возлагается обязанность по учету и хранению трудовых книжек как бланков строгой отчетности, которые должны храниться в сейфах, металлических шкафах или специальных помещениях, позволяющих обеспечить их сохранность (п. 6.2 Положения о документах и документообороте в бухгалтерском учете, утвержденного Минфином СССР от 29.07.1983 № 105).

Для учета бланков трудовых книжек и вкладышей в них гл. VI Правил ведения и хранения трудовых книжек предусмотрено ведение:

– приходно-расходной книги по учету бланков трудовой книжки и вкладыша в нее;

– книги учета движения трудовых книжек и вкладышей в них.

Формы данных книг утверждены Постановлением Минтруда РФ от 10.10.2003 № 69 «Об утверждении Инструкции по заполнению трудовых книжек».

Язык, на котором ведется трудовая книжка, – государственный язык Российской Федерации (русский язык, ст. 68 Конституции Российской Федерации). Если в республике установлен свой государственный язык, то трудовая книжка может вестись на двух языках одновременно.

Трудовым кодексом РФ и Правилами ведения и хранения трудовых книжек предусмотрен перечень сведений, вносимых в трудовую книжку работника.

К ним относятся следующие сведения:

- о работнике;
- о выполняемой работе;
- о переводе на другую постоянную работу;
- об увольнении работника с основанием прекращения трудового договора;
- о награждении за успехи в работе;
- о квалификации;
- о разряде (класс, категория);
- о времени обучения на курсах и в школах по повышению квалификации, переквалификации;
- о времени военной и иной службы;
- о периодах, не включаемых в непрерывный трудовой стаж;
- о восстановлении непрерывного трудового стажа;
- о работе по совместительству (по желанию работника).

Не вносятся в трудовую книжку сведения о взысканиях, применяемых к работнику, за исключением дисциплинарного взыскания в виде увольнения.

Каждая внесенная запись в трудовую книжку должна быть продублирована в личной карточке работника по унифицированной форме № Т-2 (утв. Постановлением Госкомстата России от 05.01.2004 № 1 «Об утверждении унифицированных форм первичной учетной документации по учету труда и его оплаты»). С каждой такой записью работодатель обязан ознакомить работника под роспись.

Трудовые книжки заполняются в соответствии с Инструкцией по заполнению трудовых книжек (Приложение № 1 к Постановлению Минтруда РФ от 10.10.2003 № 69 «Об утверждении Инструкции по заполнению трудовых книжек»).

На работника, работающего по совместительству (внешнему или внутреннему), ведение трудовой книжки не предусмотрено. Запись о такой работе может быть внесена только по основному месту работы (ч. 5 ст. 66 ТК РФ).

Трудовым законодательством РФ установлен перечень сведений, относящийся к награждению (поощрению) в организации, которые также подлежат внесению в трудовую книжку работника. Исключения составляют премии, выплачиваемые на регулярной основе или предусмотренные системой оплаты труда.

Правилами ведения и хранения трудовых книжек установлен порядок внесения исправлений в трудовую книжку работника. Подробно порядок внесения исправлений в трудовую книжку мы описали в выпуске №1-121/2009.

В случае прекращения трудового договора запись об увольнении работника должна точно соответствовать формулировкам Трудового кодекса РФ или иного федерального закона. После внесения записи об увольнении ее необходимо заверить подписью, печатью работодателя, а также подписью самого работника. Надлежащим образом заполненная трудовая книжка выдается работнику в последний день работы (ч. 4 ст. 84.1 ТК РФ).

Николай Жуков, начальник юридического отдела ЦА СТД РФ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

№ 3-133/2010

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 / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность: 10 выпусков в год / Отпечатано в типографии ООО «СВ-принт» / Тираж: 1000 экз.



При поддержке:

Министерства культуры Российской Федерации
Правительства Москвы
Департамента культуры города Москвы
Союза театральных деятелей России

VII Московский
международный
фестиваль
студенческих
спектаклей

шанс

Театральный центр СТД РФ
«На Страстном»

2011



www.nastrastnom.ru

Информация: **694 46 80**

**ТВ
СИ**

**ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

ФЕСТИВАЛИ

II Театральный фестиваль ПостЕфремовское пространство
(Москва)

XI Международный Волковский фестиваль (Ярославль)

VII Фестиваль театров малых городов (Вышний Волочек)

VI Всероссийский фестиваль спектаклей для подростков
«На пороге юности» (Рязань)

МОНОЛОГ

Актриса Озерского театра кукол Татьяна Белка

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Актер и режиссер Александр Баргман (Санкт-Петербург)

СОДРУЖЕСТВО

V Международный фестиваль русских драмтеатров
«Встречи в Одессе» (Украина)

XV Международный театральный фестиваль
«Белая Вежа» (Брест, Республика Беларусь)

ВСПОМИНАЯ

Георгий Банников, художественный руководитель
Саратовской областной оперетты

Ирья Такала, актриса Национального театра
Республики Карелия

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Бурятский государственный республиканский театр
кукол «Ульгэр»

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru