

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-137/2011



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



СЛОВО РЕДАКТОРА

Когда в Японии разразилось стихийное бедствие, усиленное техногенной катастрофой, когда Фукусима срифмовалась с Хиросимой, автор «Страстного» из Саратова Ира Крайнова прислала мне ролик: умиротворенные лица девушек – современных, но в кимоно, дивной красоты пейзажи, облака сиреневых, розовых, красных цветов сакуры, спускающиеся с холмов пенными волнами. Вишневые сады в цветении, признанные национальным символом Японии.

С 11 по 31 марта – несколько сотен землетрясений, десятки тысяч погибших, обездоленных соединились в сознании с погубшей красотой этих садов. В этом свете совсем иначе ста-

ла восприниматься любовь японцев к русскому театру, к Чехову. В том числе, недавно сыгранные в Центре Мейерхольда в Москве «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» Японского театра «Читэн» (о них – в рубрике «Гости Москвы»). И только теперь замкнулось, ощутилось, стало понятно: ведь сакура – вишня. Время ее цветения недолго, как жизнь мотылька. А культ ее связан не только с красотой, но и с мужественной готовностью принять скорую смерть, ведь смерть уготована каждому. Потому японцы ассоциируют цветы сакуры с самураями, которые считали своим предназначением уподобиться опадающим лепесткам сакуры – погибнуть в бою. Восточное мировоззрение кардинально отличается от западного: нет трагедии в смерти, если за ней наступает возрождение. Никакого изначального трагизма бытия. Отцветшая сакура следующей весной зацветет вновь. Если сад, конечно, не срубили или он не сгорел под лавой. Но нет представления об окончательной смерти, все перетекает во все. Может, нам этого и не понять. Но глядя на сосредоточенные, полные решимости лица японцев, потерявших своих близких, дома, сады, стыдно ныть и жаловаться на свои проблемы. Надо жить. Работать надо.

«Все круче поднимаются ступени, ни на одной нам не найти покоя. Мы вылеплены Божьею рукою для долгих странствий, не для косной лени».

Об этом – во многих рецензиях и фестивальных обзорах. Об этом же – интервью режиссера Леонида Хейфеца, об этом же – книга А.П.Шульпина «Свой театр» (и недаром один из театров, про которые он пишет, называется «Сад»), представленная в «Книжной полке».

Трудный выдался март, прямо-таки апокалиптический. Рубрики «Скорбная весть» и «Вспоминая» заняли втрое больше места, чем обычно, и не вошли все присланные нам тексты в этот номер.

Почему такие испытания обрушились на стоический японский народ, полный достоинства? У каждого своя Япония, свой круг ассоциаций. Кто-то, в первую очередь, вспомнит театр кабуки, а кто-то преданного Масу, слугу Фандорина.

А вот я с детства при слове «Япония» сразу вспоминаю хокку Басе, любимого моим отцом. Тогда трудно было купить книжечки японской поэзии, и отец аккуратно переписал откуда-то Басе от руки. Поэтому помню не просто стихотворение, но выцветшие строчки, выведенные его старой, еще перьевой ручкой.

О, проснись, проснись!

Стань товарищем моим,

Спящий мотылек!

Ролик с сакурой в Саратов, оказывается, был прислан откуда-то еще, я, в свою очередь, отправила его своим друзьям в разные города. Такое получилось «письмо счастья». И поразительным образом смерти театральных людей, близких и родных для многих, тоже вызвали волну переписки и перезвонов. Мы писали друг другу про них и были вместе.

Впрочем, чему же удивляться? Ведь в марте – наши праздники: День кукольника, День театра.

С праздниками вас! Надо жить. Надо работать.

*Александра Лаврова,
главный редактор журнала*

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-137/2011

Лауреат Премии Москвы / Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 1 0 - 2 0 1 1

СОДЕРЖАНИЕ



Японский театр «Читэн».
«Вишневый сад»

103

ХРОНИКА 2

СОБЫТИЕ

Премия СТД РФ
«Гвоздь сезона» 3

В РОССИИ

Белгород. Н.Старосельская 4
Златоуст. В.Еремин 8
Киров. Ю.Ионушайте 9
Майкоп. Е.Ильина 11
Оскол. А.Ефремова 13
Прокопьевск. А.Новашов 15
Санкт-Петербург. Н.Потапова,
Г.Коваленко 19
Смоленск. С.Романенко 24
Улан-Удэ. Г.Бирюков 26
Уфа. А.Иняхин 28

ФЕСТИВАЛИ

XVII Национальный театральный
фестиваль «Золотая Маска»
(Москва). Е.Артемова 33
XVIII Пушкинский театральный
фестиваль (Псков). В.Яковлев 37
VIII Международный фестиваль
моноспектаклей «Монокль»
(Санкт-Петербург). Г.Коваленко 43
V Фестиваль школьных и
семейных вертепов
«Старый Новый год» (Москва).
Е.Леонидова 47
Республиканский театральный
фестиваль башкирской
драматургии, посвященный
Году Республики (Стерлитамак).
А.Иняхин 50
I Театральный фестиваль Северо-
Кавказского федерального
округа «Южная сцена» (Нальчик).
С.Шхалахова 53
I Международный фестиваль
«Круг друзей» (Губаха).
А.Никитина 60
Международный фестиваль
NET (Новый Европейский театр)
(Москва). И.Решетникова 69
VI Международный фестиваль
русских театров России и
зарубежных стран «Мост Дружбы»
(Йошкар-Ола). А.Лаврова 76

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«На свой необычный манер»
(Театр музыки и поэзии п/р
Е.Камбуровой). Н.Старосельская 83
«Записные книжки»
(Студия театрального искусства).
М.Оболенская 85
«Три треугольника»
(«Time of dance»). Е.Артемова 88
«Сны Евгении» (Центр
драматургии и режиссуры
А.Казанцева и М.Рощина).
В.Анзиев 90

ГОСТИ МОСКВЫ

Татарский академический театр
им. Г.Камала. А.Степанова 94
Японский театр «Читэн».
Д.Хованский 103

КНИЖНАЯ ПОЛКА

А.Шульпин. «Свой театр».
А.Лапина 106

ГОСТ РЕДАКЦИИ

Леонид Хейфец (Москва).
М.Оболенская 108

ЛИЦА

Елена Блохина (Саратов).
И.Крайнова 112
Екатерина Мокиенко
(Красноярск). Е.Коновалова 115
Вячеслав Теплов (Вологда).
С.Шатровская 118

РЕПЛИКА

Звуковая партитура театрального
текста. Р.Туминас, П.Любимцев,
А.Левинский 122
Спектакли Пермского театра
«У Моста». Н.Карпова 124

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

История здания Елецкого театра
«Бенефис». М.Володина 128

ВЗГЛЯД

Классика на сценах берлинских
театров. Ю.Савиковская 130
«Буря» в Театре «Et Cetera».
М.Копылова 142

ВЫСТАВКА

Театральные эскизы на выставке
«Золотой век архитектурной
графики» (ГМИИ
им. А.С.Пушкина).
И.Решетникова 148

ВСПОМИНАЯ

Изяслав Борисов (Новосибирск).
А.Лаврова 153
Владимир Сисикин (Воронеж).
В.Межевитин 154
Татьяна Шмыга (Москва).
А.Иняхин 156

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Дементий Паротиков (Барнаул) 157
Георгий Тураев
(Санкт-Петербург) 158
Виталий Вульф (Москва),
Лариса Лелянова
(Ростов-на-Дону) 159
Юрий Скороходов
(Санкт-Петербург) 160

КОЛОНКА ЮРИСТА

Минимальный возраст и условия
приема на работу 160

ЮБИЛЕЙ

Евгений Слепых (Воронеж) 7
Сергей Стасюк (Новокузнецк) 36
Анатолий Горин
(Санкт-Петербург) 42
Валерий Никитин (Нижний
Новгород) 49
Александр и Юрий Дроздовы
(Новосибирск) 89
Александр Михайлов (Орел) 107
Елена Амосова (Новокузнецк) 111
Ия Саввина (Москва) 127
Владимир Богатырев
(Москва) 147

IN BRIEF

Москва 52
Новокузнецк 82
Новосибирск 84
Рига 121

Кабинет драматических театров

2-5 марта в Москве прошли очередные занятия лаборатории под руководством Римаса Туминаса. Занятия были посвящены теме «Игровая природа актера во взаимодействии с драматургией» и проходили на базе Театра им. Евг. Вахтангова.

В рамках лаборатории прошли встречи с актерами Малого драматического театра Литвы и режиссером Владимиром Мирзоевым.

Молодые режиссеры из Владивостока, Новосибирска, Барнаула, Чебоксар, Уфы, Йошкар-Олы, Заречного, Санкт-Петербурга, Москвы побывали на спектаклях Театра им. Евг. Вахтангова «Ветер шумит в тополях» Р.Туминаса и «Ивонна – принцесса Бургундская» В.Мирзоева, спектакле Малого Драматического театра Литвы под руководством Р.Туминаса «MISTRESS (МАСТЕР)», на спектакле РАМТа «Будденброки» М.Карбаускаиса. Помимо спектаклей участники лаборатории побывали на выставках «Итоги сезона», «Коллективное бессознательное. Гравюры Рене Магрита и других сюрреалистов», «Иконы Андрея Рублева».

16-20 марта в Санкт-Петербурге состоялись занятия очередной лаборатории под руководством Льва Додина. Занятия были посвящены спектаклю «Три сестры» и теме «Как добиться, чтобы долго идущий спектакль оставался живым» и проходили на базе Малого Драматического театра – Театра Европы.

В рамках лаборатории состоялись встречи с Валерием Галендевым и Андреем Могучим.

Режиссеры из Челябинска, Орла, Дзержинска, Омска, Перми,

Верхнего Уфалея, Лысьвы, городов Башкирии побывали на спектаклях «Три сестры», «Звезды на утреннем небе», «Братья и сестры» Льва Додина, «Русалочка» Григория Дятковского и «Лорензаччо» Клаудии Ставически (Франция), а также на репетиции спектакля Андрея Могучего «Синяя птица» в Александринском театре, на выставках «Театральные легенды Петербурга» и «Градо» в Эрмитаже.

4-8 марта в Шадринске под руководством доцента кафедры сценической речи РАТИ Ларисы Кайдаловой в рамках подготовки спектакля «Буря» Шекспира прошел семинар по сценической речи для актеров Шадринского государственного драматического театра.

21-26 марта в Красноярске в рамках проекта «Спецрейс» прошел семинар по сценической речи под руководством Ирины Автушенко – доцента кафедры сценической речи РАТИ для актеров театров Красноярского края.

22-27 марта в Якутске в рамках фестиваля «Желанный берег» прошел семинар для молодых театральных критиков республики Саха-Якутия под руководством Натальи Пивоваровой, кандидата искусствоведения, декана театрального факультета РАТИ. В программу семинара входил также просмотр и обсуждение спектаклей фестиваля. В работе семинара приняли участие 15 критиков, пишущих о театре.

Кабинет критики

4-9 февраля руководитель кабинета Элеонора Макарова работала членом жюри на Международном фестивале моноспектаклей «Монокль» в Санкт-Петербурге.

Кабинет любительских театров

11-16 января принял участие в организации и проведении в Сочи Международного фестиваля детских любительских театров «Волшебство театра». 17 коллективов из различных городов России, Казахстана и Украины показали свои работы. В жюри работали театральные критик Т.Тихоновец (Пермь), доцент РАТИ О.Волынцев (Москва), директор фестиваля детских театров «Театральный перекресток» Е.Крайзель (Екатеринбург) и ведущую работу кабинета любительских театров СТД РФ А.Зорина. Как всегда, кроме просмотра и обсуждения спектаклей, состоялись мастер-классы, работало независимое детское жюри.

Кабинет театров для детей и театров кукол

8-10 января принимал участие в XIII Рождественском фестивале народной музыки и театра «Вертеп» в Коломне;

14-15 января – в V фестивале школьных и семейных вертепов «Старый Новый год» в Москве;

10-13 февраля – в VI фестивале спектаклей для детей малых форм в Лобне.

Кабинет музыкальных театров

2-7 марта под эгидой СТД РФ делегация представителей российских оперных и музыкальных театров принимала участие в международной научно-практической конференции «Опера – взгляд в будущее», которая проходила в Лондоне на базе Королевского оперного театра Ковент-Гарден.

Продолжая интеграцию российских музыкальных театров в европейский и мировой художест-

венный процесс, СТД РФ сформировал делегацию, в состав которой вошли руководители оперных театров Новосибирска, Красноярска, Якутска, Перми, Екатеринбурга, Саратова, Ростова, Санкт-Петербурга и Москвы.

Данная конференция организована давним партнером СТД РФ, Международной ассоциацией «Опера Европа» (штаб-квартира в Брюсселе) при содействии Лондонского Королевского театра Ковент-Гарден и Английской Национальной оперы, и посвящена осмыслению культурных процессов в Европе и в мире, роли и месту музыкального театра в культурном пространстве каждого государства. Начало XXI века поставило перед музыкальным театром особые задачи. Изменения общепринятой модели опер-

ного театра сделало его центром культуры каждого региона, привело к выполнению новых функций в искусстве, связанных с образованием, воспитанием и объединением народов.

Участниками конференции стали представители более пятидесяти театров из Европы, Америки, Австралии, а также бывшего Советского Союза.

К этому форуму свои премьеры показали ведущие английские театры: Шекспировский театр «Дон Жуана» В.А.Моцарта, Английская Национальная Опера «Лукрецию Борджиа» Г.Доницетти и «Парсифаль» Р.Вагнера. Гвоздем программы стала мировая премьера оперы «Анна Николь...» Марка-Энтони Тернэджема и Ричарда Томаса в Английской Королевской Опере Ковент-Гарден.

Комиссия по хореографии

8 февраля провела Юбилейные торжества, посвященные 80-летию со дня рождения народного артиста России, художественного руководителя Государственного академического театра «Классический балет» В.Ю.Василева.

15-21 февраля приняла участие в организации и проведении Хабаровского краевого театрального фестиваля-конкурса.

16 февраля и 11 марта участвовала в Цикле вечеров «Магия танца» в Московском международном доме музыки.

25-27 марта – в XXIV Межрегиональном фестивале современного танца «Черный кот» (Рязань).

СОБЫТИЕ

Награждение премией **Союза театральных деятелей России «Гвоздь сезона»** состоялось 14 марта в **Театральном центре «На Страстном»**. Эта «профессиональная» награда (работу столичных театров оценивают коллеги по цеху) была вручена в девятый раз. Впервые вместо пяти номинантов было выбрано семь. «Малые хрустальные гвозди» получили спектакли **«Дворянское гнездо»** (МХТ им. А.П.Чехова, режиссер Марина Брусникина); **«Медя»** (МТЮЗ, Кама Гинкас); **«Ничья длится мгновение»** (РАМТ, Миндаугас Карбаускис); **«Триптих»** (Мастерская П.Фоменко, Петр Фоменко); **«Wonderland-80»** (Театр-студия Олега Табакова, Константин Богомо-

лов); **«Хелло, Долли!»** (Московская оперетта, Сергей Голомазов). Главная премия – «Большой хрустальный гвоздь» – была вручена спектаклю **Театра им. Е.Вахтанова «Дядя Ваня»**, режиссер **Римас Туминас**.

Вечер прошел под девизом «От сердца к сердцу». Режиссером церемонии снова выступил Константин Богомолов, он же вместе с артистом Сергеем Епишевым был ведущим.



«Дворянское гнездо». МХТ им. А.П.Чехова



Р.Туминас

«Ничья длится мгновение» (РАМТ)



БЕЛГОРОД. Без маленькой Антигоны

Сколько уже минуло десятилетий, а не могу забыть свою первую встречу с «Антигоной» Ануя – спектаклем Бориса Львова-Анохина в Московском театре им. К.С.Станиславского с Антигоной – Елизаветой Никищихиной и Креоном – Евгением Леоновым. Это было мощнейшее потрясение, шок – древнегреческий миф предстал не просто в современной оболочке, но был налитан, наполнен живой, невымышленной современностью. Казалось, что от споров Креона с Антигоной зависит и наша собственная жизнь, во всяком случае избранный путь – смирение, потому что так заведено, положено; или – бунт, потому что без утверждения своей, собственной, выстраданной истины невозможно никакое дальнейшее бытие.

Конечно же, нам были глубоко чужды разумные доводы Креона, его страдание, его потери – все наши чувства, все помыслы были с этой хрупкой девочкой Антигоной, бросившей вызов государству с его устоявшейся политикой, этикой, с его законами и обычаями. Конечно же, мы все считали себя Антигонами, готовыми восстать против несправедливости, точнее, несправедности. В это время чрезвычайно популярной была песня Александра Галича о декабристах с ее припевом:

*Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь
В тот назначенный час?..*

Спорили над песней ночи напролет на своих кухнях, убежденные



в том, что сможем и посмеем, но почему-то оставались на своих кухнях, предпочитая споры в узком кругу публичным поступкам. Таким было время. Такой, как говорил в одном из своих романов завороживший нас примерно тогда же американский писатель Курт Воннегут, «была структура момента»...

С той давней поры я видела «**Антигону**» **Ануя** по крайней мере несколько раз, но никогда спектакль не производил столь же сильного, жгучего впечатления. А вот теперь, увиденный в **Белгородском драматическом театре им. М.С.Щелкина** в постановке совсем молодого режиссера **Урсулы Макаровой**, не только напомнил о давнем впечатлении, но удивительно точно и горько срифмовался с днем нынешним.

Нет, совсем не потому, что мы снова попали в «застойные» времена – просто те, в которых оказались, во многом жестче, отчаяннее, горше; хлебнувшие демократии, надывшавшиеся воздухом перемен, потерявшие страх перед смертью, которая стала обыденностью, мы обрели страх перед жизнью, ибо это в ней потерялись, заблудились лучшие из лучших. И сегодня «Антигона» звучит остро и современно благодаря тому, что молодой и талантливый режиссер находит ключ к дверцам, размыкающим времена: Урсула Макарова отчетливо осознает, что в трагедии **Ануя** запечатлены, по крайней мере, три времени – античности, послевоенной европейской действительности и сегодняшнего дня. И соединяет эти далекие друг от друга времена то, что всегда было для русского театра превыше всего – че-

ловек, совершающий поступок, четко определяющий границы собственной этики, гражданственности, собственной личности, в конце концов. Потому что именно личность способна изменить если и не весь окружающий мир, то нечто очень важное в мировоззрении других людей.

Спектакль поставлен на малой сцене театра, представляющей собой большую комнату с вытянутой по горизонтали площадкой без возвышения, с двумя всего зрительскими рядами – артисты находятся от зрителя на расстоянии вытянутой руки, ни одно движение, ни одна интонация, ни одно мимическое изменение не могут пройти мимо внимания, и мы оказываемся втянутыми в самую сердцевину этой истории. Втянутыми не только содержанием трагедии, не только выразительной и тщательнейшим образом осмысленной игрой артистов, но и физически – ощущением этой невероятной близости, когда, кажется, скрип стула или громкий вздох могут разрушить атмосферу происходящего. И здесь, на камерной сцене, ставится важнейший для **Ануя** вопрос о взаимоотношениях государства и личности, ставший очень острым именно сегодня.

Сценограф **Максим Обрезков** оставил для артистов подобие довольно узкого подиума, остальная часть сцены скрыта за стеной с дверями – они будут изредка открываться, и за ними возникнет море, солнце, простор, которых нет и не может быть здесь, в комнате **Антигоны**, где словно собраны осколки ее недолгой жизни: следы постепенного взросления маленькой девочки – кукла, сидящая в углу

на толстой книге, лошадка-чалка, патефон, кораблик, связанная стопка книг, какие-то чемоданы, уютное кресло... Здесь, в этих стенах, она мечтала, росла, страдала от потери отца, царя **Эдипа**, жадно ловила минуты общения со старшими братьями, мало обращавшими внимания на маленькую девочку, переживала наедине с собой первую любовь, предчувствуя, что она – единственная в ее короткой жизни. И сюда, в эту комнату, сходятся все: Креон (очень интересно сыгранный **Андреем Зотовым**), Кормилица (**Татьяна Дюжикова** играет свою роль, кажется, на пределе сил, так глубоко спрятаны ее переживания), броская красавица Исмена (**Нина Кранцевич** к финалу раскрывается неожиданно и ярко), Гемон (**Дмитрий Гарнов** находит новые и любопытные краски для своего героя), Стражник (**Михаил Новичихин** создает очень масштабный образ) – шесть персонажей в поисках смысла жизни, в поисках ответа на важнейшие, первостепенные вопросы бытия. И – в предчувствии смерти, потому что она незримо присутствует на всем протяжении спектакля как физическая или моральная категория, которая никого не обойдет.

Антигону играет **Вероника Васильева**, актриса яркая, сильная, с отчетливо выраженным собственным взглядом на персонажа и ситуацию, который она всегда обретает в работе с интересными режиссерами – Борисом Морозовым, Александром Огаревым, Юрием Иоффе, теперь вот с Урсулой Макаровой. Ее **Антигона** – полурепенок, полуженщина, в которой упрямство подпитывается гордостью,



обостренное чувство долга и справедливости временами тоже начинает казаться подростковым упорством настоять непременно на своем, но ее цельность, ее стремление принести себя в жертву может вызвать истинную боль в душе. Ведь она хочет жить, она совсем не стремится умирать, она любит Гемона (удивительной красоты любовная сцена Антигоны и Гемона, идущая на французском языке, заставляет сердце биться учащенно!), она смутно надеется на то, что Креон, когда-то подаривший ей первую куклу (может быть, это именно она и сидит в углу комнаты?), поймет смысл ее поступка: каким бы ни был брат, он был ей братом, он той же царской крови – и нельзя позволить диким животным разорвать его тело, он должен быть погребен своей маленькой сестрой!.. В этом – вызов Антигоны устоям государства, которым правит Креон; в этом – ее вызов жестокому миру, в котором люди слишком быстро забывают свой человеческий долг. И так велика эта сила убеждения, что и легкомысленная красавица Исмена решается помочь сестре – пусть ее решение сродни тем нашим

решениям на кухне десятилетия назад, но все же... все же...

Но сегодня – и режиссер подчеркивает, акцентирует этот момент – нам внятна и другая правда: правда Креона, который хочет всеми силами удержать не просто власть, а порядок, государственный порядок, что сложился, укрепился и не должен быть хоть в чем-то изменен. Потому что Креон знает: эти изменения чреватy новой кровью, беспорядками, которые приведут к страданиям и мукам. Свой монолог Андрей Зотов произносит так, что ему начинаешь не просто верить, но понимаешь силу его боли, когда царь теряет единственного сына. Он словно умирает вместе с ним. «Я не могу приговорить ее к жизни», – говорит Креон об Антигоне, и в этих словах сегодня слышится совсем иной смысл, чем прежде. Не приговорены ли к этой жизни и мы, сидящие в зрительном зале?.. А значит – не должны ли попытаться хоть в чем-то изменить ее?..

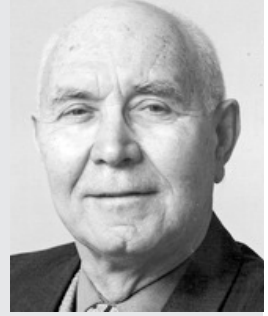
Когда Антигона диктует Стражнику письмо к Гемону (это одна из самых сильных сцен спектакля, потому что на наших глазах происходит перерождение

Стражника, равнодушного слугаки, внезапно осознавшего, что и он втянут в подлинную трагедию), пронзают слова: «Я не знаю уже, за что я умираю... Мне страшно... Прости, любимый! Без маленькой Антигоны вам всем было бы куда спокойнее». Эти слова обращены к нам, чьей совести было бы тоже куда спокойнее, не будь в этом мире маленькой Антигоны!..

Урсула Макарова еще совсем молодой режиссер, всего несколько лет назад она закончила курс Сергея Женовача, но почерк ее сильный, уверенный, вызывающий у меня большой интерес – как сложится судьба режиссера дальше? То, что Белгородский театр со своей сильной труппой и умением хранить традиции русского психологического театра не боится доверять молодым, замечательно! И дай Бог, чтобы в этих стенах появилось больше молодых и талантливых режиссеров, потому что работа с ними многое дает артистам, раскрывая в них новые, до сей поры неизвестные черты.

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены
Белгородским театром драмы*

Профессора **Воронежской академии искусств Евгения Федоровича Слепых**, отмечающего свое **75-летие**, называют рыцарем сцены. И это определение точно отражает суть его творческой и человеческой натуры. Чтецкие программы Евгения Слепых, спектакли и передачи на радио неизменно привлекают ценителей театрального искусства, художественного слова, ибо выступления эти, вдохновенные и пронзительные, надолго остаются в зрительских сердцах. Они волнуют и радуют нас вот уже почти полвека, а без малого 40 лет он руководит театральным факультетом воронежского вуза мудро и честно, без фанаберии и самодовольства. Его искренне любят студенты и преподаватели, для которых он – настоящий товарищ, готовый всегда прийти на помощь, понять и выручить в трудную минуту, подставить плечо и в жизни, и в профессии.



Творческий путь его начинался в Новосибирске, где выпускник Ленинградской высшей школы культуры Евгений Слепых сумел организовать в 1964 году поэтический театр, слава о котором распространилась далеко за пределы знаменитого города науки. В Доме культуры, который возглавлял Евгений Федорович, и в его поэтическом театре побывали многие известнейшие люди нашей страны: писатели и поэты, артисты, музыканты, ученые. Их письма и фотографии, книги с признательными автографами хранятся сегодня в архиве и в уникальной домашней библиотеке Евгения Слепых.

В начале 70-х его пригласили в открывшийся в Воронеже институт искусств, где он стал ведущим педагогом по сценической речи и бессменным деканом театрального факультета.

Он поставил целый ряд замечательных литературных спектаклей по произведениям Андрея Вознесенского, Михаила Светлова, Василия Шукшина, Светланы Алексиевич, Юрия Левитанского. На программы Евгения Федоровича по стихам Ахматовой, Пастернака, Есенина, Евтушенко, Солоухина, Рождественского, Жигулина собираются залы неравнодушных и искусственных зрителей. Свыше 20 передач по произведениям Бунина, Набокова, Бабеля, Платонова, Паустовского, Астафьева, Маркеса прозвучало по радио в его исполнении. Ученики Евгения Федоровича постоянно становились лауреатами Всероссийского конкурса чтецов имени Владимира Яхонтова в Петербурге. Во многих театрах Петербурга и Москвы работают сегодня выпускники воронежской школы, снимаются в кино и на телевидении, получают почетные звания и престижные призы.

В последние годы мы, к сожалению, не часто слышим художественное слово из уст истинных профессионалов декламации, незаметно привыкая к актерам-недоучкам, дикторам-дилетантам, к разухабистым ведущим многочисленных радиостанций. Поэзия, настоящая глубокая литература, театр в каком-то смысле противостоят этой шелухе, оберегая нас (хотя бы отчасти) от экспансии пошлости и пустословия. «Говорить – значит действовать», – утверждал когда-то К.С.Станиславский. Будучи ведущим преподавателем театрального вуза, заслуженный артист России Евгений Слепых хорошо понимает, что имел в виду великий деятель театра, требуя, чтобы актер видел за каждым произносимым словом не отвлеченные, а конкретные понятия, волновал и убеждал партнеров и зрителей искренними чувствами, переживаниями, образами и соответствующей человеку разумному культуре речи.

Разработанную Станиславским методику воплощали и продолжали педагоги и чтецы-артисты: Саричева и Закушняк, Яхонтов и Журавлев, Царев, Юрский, Козаков, В.Никулин... Их творчество хорошо знакомо Евгению Слепых, поскольку изучение подобного опыта, творческое развитие его – часть работы, которую воронежский артист и педагог делает блистательно. Недавно Евгению Федоровичу Слепых вручили премию театральных критиков и журналистов «За честь и достоинство». Рыцарь сцены награжден ею по праву своего удивительного таланта и беззаветного служения Слову и Театру.

*Владимир МЕЖЕВИТИН
Воронеж*

ЗЛАТОУСТ. Адюльтер... с трупом



В златоустовском театре драмы «Омнибус» с аншлагами идет комедия «Люкс № 13» Рея Куни. Мажорный спектакль очень старались сделать без пошлости и надуманного трюкачества, присущих постановкам иных театров. По словам главного режиссера «Омнибуса» **Бориса Горбачевского**, дали публике заряд жизнелюбия, зажигательного, но не бессмысленного смеха, а также некоторые уроки добропорядочности и любви.

В своей новой работе постановщики (включая художника из Москвы **Бориса Лысикова**) не отступили от принципов авторского театра, которых коллектив придерживается.

Жанровые приоритеты Бориса Горбачевского – трагикомедии и современные притчи с философским подтекстом. И ставя комедии, Борис Сергеевич не задается целью только развлекать. Он стремится побудить зрите-

ля к размышлению, критическому взгляду на себя. Юмор, считает он, должен быть не сконструированным, а мотивированным ходом действия, связанным с замыслом постановки. То есть смысловым компонентом, в том числе средством обличения.

Сюжет «Люкса №13» хорошо известен: неудавшийся адюльтер, обнаруженное в гостиничном номере бесчувственное тело, попытка избавиться от него, спровоцировавшая цепочку курьезных эпизодов. Вместе с тем в них прорывается понятная многим горчинка.

Неисчерпаемая фантазия Ричарда (его вдохновенно играет **Максим Фаустов**) заставляет его помощника Джорджа Пигдена, «симпатягу, скромнягу, честнягу», все более и более входить в чуждую ему роль лгуна, интригана, соблазнителя женщин. Играющий Джорджа **Игорь Вершинин** достоверно передает весь спектр трагикомиче-

ских переживаний своего персонажа. Вопреки ужасному положению, порядочный человек не изменяет себе. А в момент максимального напряжения душевных сил даже становится смелым и решительным, чего прежде так не доставало «маленькому сынку». Внутренняя борьба, происходящая во всегда исполнительном клерке, неожиданный переворот в его душе подспудно становятся смысловым центром комедийно раскручиваемого сюжета. Джордж противопоставляется Ричарду, главному герою, для которого самое важное – обелить себя, спасти свою карьеру.

Другое противопоставление, также нашедшее место в постановке, – адюльтер и настоящие чувства.

Тема женского кокетства и увлечения в спектакле представлена и в комедийном, и в драматическом ракурсе. Красивая, изящная игра опытных актрис при-

дает взаимоотношению их героинь с мужчинами драматический оттенок. И жена Ричарда Памелла (**Оксана Заславская**), и Глэдис (**Наталья Фаустова**) давно жаждут пылкой страсти, настоящих чувств. Джейн, попадающая по вине несостоявшегося любовника в нелепые ситуации, начинает по-новому оценивать своего мужа, прежде не соответствовавшего ее интимным мечтаниям.

Три персонажа (управляющий гостиницей, официант и горничная) подливают «масло» в «огонь» комедийно-драматиче-

ской напряженности действия. Роль первого виртуозно исполняет **Вячеслав Борисов**. Кажется, уже никак не остановить набирающее обороты помрачение умов действующих лиц. Но это становится возможным, когда наигранность и фальшь уступают место искренности, любви и честности.

В этом сезоне в составе златоустовской труппы начали работать пятеро молодых актеров, вчерашних выпускников Челябинской академии искусств и культуры. Все они заняты в спектакле «Люкс № 13». Рядом с

мастерами, в том числе **Русланом Серебренниковым** (официант), **Валерией Шакировой** (Джейн), **Игорем Дьяковым** и **Алексеем Шляниным** (тело, он же детектив) их молодые «сменщики» и напарники **Алексей Урбанович**, **Екатерина Девятова**, **Кристина Короткова**, **Алексей Зайцев**, **Дмитрий Сидорин** от спектакля к спектаклю сглаживают шероховатости своей игры, взрослеют как актеры.

*Валерий ЕРЕМИН
Златоуст*

Фото Николая Заботина

КИРОВ. Все просто: вы зрители, мы – актеры...

С этих слов начинается «Муми-опера» – новый спектакль кировского «Театра на Спасской», премьера которого прошла в начале этого театрального сезона. Но на самом деле, все не так уж просто. Во-первых, это первая постановка «Муми-оперы» в России (написана она в 1974 году, композитор – **Илкка Куусисто**, либретто – **Туве Янсон** и **Эско Элстеля**). Во-вторых, на ее постановку театр выиграл два гранта – от Союза театральных деятелей России и от Финского театрального информационного центра, спектакль идет при поддержке Министерства культуры РФ и Евросоюза. И, в-третьих, театр пригласил для работы над новым спектаклем московского режиссера **Полину Стружкову**, которая приехала вместе с художником **Марией Кривцовой** (у них уже был опыт совместной работы).



Сложим все это вместе, приплюсую работу актеров (кажется, здесь каждая роль – удача, которая вполне может обернуться и «Удачей года»), театральной премией Кировского отделения СТД РФ и наградами всероссийских театральных фестивалей и форумов, ведь спектакль этот может и, надеемся, будет иметь

счастливую и долгую фестивальную жизнь), умножим на любовь, с которой – и это видно – делался спектакль, и получим в итоге яркую, волшебную сказку. В которую действительно, по-настоящему, «без поддавок», веришь. Даже если ты давно не ребенок. С первых же минут зрителей подкупает очень простая и лег-

кая интонация спектакля. Наверное, только так – без театрального нажима и надрыва, без притворства и нравочений, какие, к сожалению, до сих пор случаются в детских постановках, и не только, а искренне и от всего сердца можно говорить со зрителем. Это разговор с детьми на равных. А потому они принимают правила игры и начинают верить всему, что видят на сцене. «Муми-опера» – спектакль-приключение, спектакль-путешествие. Опасное, но не очень, если верить Муми-папе (**Александр Королевский**).

Когда звук тарелок – это грозное море, а стол, за которым вечером пили чай, превращается в плот, теряющийся в открытом море вместе с Муми-троллем (**Алексей Хорев**) и Фрекен Снорк (**Дарья Сосновская**), – это театр. Все превращения, трансформации, происходящие на сцене, с одной стороны очень простые (тот же перевернутый стол, использование театрального круга, которым, казалось, давно никого не удивить), но опять-таки очень настоящие. Художник максимально заполняет пространство сцены, здесь все функционально и прозрачно, но и требует от зрителя включить, вслед за художником, воображение, и тогда – вот она Муми-даллен, открытое море, вот он – театр со всеми цехами и «внутренностями».

Одним из героев спектакля можно смело считать и сам театр. Герои «Муми-оперы», попав в результате наводнения в настоящий театр, который находится в свободном плавании (никак, похоже, не получится избавиться от ассоциаций с нашей порой весьма печальной действитель-



ностью, даже когда смотришь сказку), узнают о том, что такое «ария» и «примадонна», «фiasco» и «реквизит». Эмма, театральная крыса (**Марина Карпичева**), проводит «ликбез» семье муми-троллей («У вас нет ни малейшего представления о театре!»). А вместе с героями и дети знакомятся с «закулисьем», смотрят, смеются и пугаются, глядя на оперу «Невеста льва», поставленную героями спектакля. Эффект «театра в театре» – старый, но до сих пор актуальный, как пьесы Шекспира, прием – вызывает в зале бурю эмоций. И, кажется, все зрители еще долго после спектакля напевают: «О, роковая ночь, роковая ночь!». Рассказывая зрителям о театре, режиссер, кроме всего прочего, не обходится без улыбки и самоиронии. Новая драма и революция в театре, трагическое заламывание рук и аврал перед премьерой – Полина Стружкова вместе с актерами, показывая со сцены актерскую «кухню» и теа-

тральные приметы, иронизируя по поводу театральных условностей и нелепостей, привнесет в «Муми-оперу» элемент постмодерна.

В новом спектакле «Театра на Спасской» много музыки – еще бы, все-таки опера! Артисты поют и играют на музыкальных инструментах – от пианино и электрогитары (Филюфонка – известная кировская пианистка **Надежда Рязанцева**, которую пригласили в театр для работы в этой постановке) до губной гармошки (Снусмумрик – артист **Александр Трясцин**). Но, кроме всего, здесь присутствует и полифония не музыкальных, а общечеловеческих тем, которые тонкими нитями вплетает режиссер в ткань спектакля. Это и тема терпимости к близким: все герои настолько разные, что им порой трудно понимать друг друга. Каждый из них по-разному смотрит на вещи, даже плавающий театр, который они издали увидели в на-

чале спектакля, каждый из них видит по-своему. Но вечно страдающая Миса (**Наталья Сидорова**) и задиристая Малышка Мю (**Анастасия Егорова**), которая по признанию маленьких зрителей, здесь «самая клевая», заботливая и временами суетливая Муми-мама (**Елена Васильева**) и все остальные герои все-таки пытаются понять и принять друг друга. Это и тема семьи, которая, кстати, получает отдельно музыкальное воплощение – начиная с самой первой песенки про мамыны кастрюли, которую сначала поет одна Муми-мама, а потом присоединяются и Муми-папа, и Муми-тролль... «В каждом доме есть секрет – мамой сваренный обед», – поют герои Туве Янсон и уже после благополучного возвращения домой.

Зрители – и взрослые, и дети – уходят из зрительного зала с

ощущением восторга, эйфории. Это действительно необыкновенный спектакль о необыкновенных существах, которых когда-то придумала Туве Янсон, и о чуде, которое называется театр и которым театр должен быть. И не только в детстве. В театр люди приходят, чтобы всем вместе смеяться и плакать, говорит Хомса (**Михаил Андрианов**) в начале спектакля. Все действительно очень просто: есть зрители и есть актеры, которые рассказывают истории. История о муми-троллях, рассказанная в «Театре на Спасской», нравится и тем, и другим. И это очень важно: чтобы не только зрители, но и сами актеры любили свой театр. Наверное, только так и получают настоящие спектакли.

*Юлия ИОНУШАЙТЕ
Киров*

Фото Сергея Бровка

Полина Стружкова – выпускница режиссерского факультета РАТИ (ГИТИС), мастеровская О.Л.Кудряшова.

Среди постановок: «Король Дроздобород», по мотивам сказки Братьев Гримм, Русский Театр (Таллин, Эстония); «Поход в Угри-Ла-Брек» Т.Тидхольма, «Ночные пляски» (**ТЮЗ, Нижний Новгород**).

Спектакли и читки принимали участие в фестивалях: Московский международный фестиваль «Большая перемена» (Москва); «VISIONI DI FUTURO, VISIONI DI TEATRO...» (Италия, Болонья), III Московский международный открытый Книжный фестиваль (ЦДХ, Москва), VIII Всероссийский фестиваль искусств для детей и молодежи «Золотая репка» (Самара), VI Всероссийский фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин» (Санкт-Петербург).

МАЙКОП. По-русски перечесть «Женитьбу Фигаро»

Эти страсти кажутся нам донельзя наивными, старомодными. Но так ли это? Ведь странным кажется и то, что провинциальные театры ударяются либо в слишком серьезную драматургию, либо в авангардный эксперимент. А зрителю подчас нужно совсем другое.

В **Русском государственном драматическом театре им. А.С.Пушкина Республики Адыгея** решили обратиться к водевилю. Режиссер из Санкт-Петербурга **Андрей Шаронов** предложил поставить здесь свою версию музыкальной

пьесы **Д.Ленского «Барская спесь, или Анютины глазки»**. И заискрилась, забурлила на сцене давно забытая жизнь. В белом, под ампир, павильоне замелькали лица и высветились нравы русского общества середины XIX века. Эти отношения не вдруг можно и раскодировать. Да и кто сейчас доподлинно может осмыслить все хитросплетения во взаимоотношениях барина и крепостного? Но ведь театр и должен переносить нас в другую жизнь, рассказывать нам о ней. И тогда режиссер, художник, композитор, а в конечном итоге и цеха театра ведут иссле-

довательскую работу. Отбирают наиболее емкие детали, на которые опирается сюжетная канва. И вот на первый план выходит барыня Юлия Петровна, в исполнении **Ларисы Денисовой** – женщина-кукла, как диктует стилистика тех лет. Ее облик – смесь хрупкости и жеманства. Отсюда следует сюжетный ход, который в другом решении казался бы надуманным. А так – перед нами изящная куклолка, которой позволено быть нелогичной и глупенькой. На самом деле она, может, и не глупа вовсе, а просто носит такую удобную маску, позволяющую най-



Иван - Д.Филиппов, Юлия Петровна - Л.Денисова



Анюта - Т.Виноградова, Чухлымов - В.Иванов



Мотыльков - А.Конюхов

ти лазейку в местном моральном кодексе и счесть возможным вести длинные и даже фривольные беседы с незнакомцем «из мужиков».

Иван в исполнении **Дмитрия Филиппова** мало похож на традиционного героя-любовника, хотя молод и недурен собой. Мы видим бывалого парня, пожившего в городе, где он работал в трактире. Чувствуется – немало в его жизни было соблазнов и наверняка он им уступал. А теперь вот в деревне нашел подходящую невесту Анюту, молодую, свежую, неиспорченную.

Анюта **Татьяны Виноградовой** являет собой образ цельный, чистый, волевой. Она единственная из всех, кто имеет четкие представления о настоящей любви и способна на искренний и сильный поступок. Иван же, высоко ценя качества Анюты, кажется, и в отношениях с барыней не исключает возможности легкого флирта.

Куда же в этой ситуации смотрит муж Юлии, помещик Чухлымов? А его взгляд как раз и устремлен на Анюту. У **Владимира Иванова** это крепкий, уверенный в себе мужчина, полнокровно ощу-

щающий жизнь. И при этом он также не отягчен моралью. Как тут не вспомнить графа Альмавиву из «Женитьбы Фигаро» Бомарше? Короче, всем весело в этом милом поместье, за исключением, пожалуй, одного персонажа.

Мотыльков, сосед Чухлымовых, прибыл из дальних странствий. **Александр Конюхов** играет бывшего вертопраха, превратившегося в «облезлого барина». Перед зрителями предстает драма человека, не успевшего примириться со своим возрастом. Вначале он еще хорохорится, а потом вдруг как-то неожиданно снижает и ломается на наших глазах.

Грустная интонация дает понять, что перед зрителями не классический водевиль, а его современное осмысление.

Незыблемо здесь только одно – музыкальная основа. Она простодушна, но очень внятна и определена. Драматические актеры прекрасно танцуют и вживую поют, обеспечивая майкопской публике веселое настроение без сбоев.

*Елена ИЛЬИНА
Майкоп*

Фото Аркадия Криноса

СТАРЫЙ ОСКОЛ. общее дыхание

Старооскольский театр для детей и молодежи достаточно молод. Хорошо расположен – прямо напротив городского управления, обладает несколькими симпатичными рабочими площадками, в смысле, сценами, под одной крышей. Приятен глазу со стороны. Публики много, публики активной и доброжелательной. Есть ощущение Жизни и Работы. Художественный руководитель **Семен Лосев**, возглавив театр, поставил задачу непростую, трудо-энергоемкую, благородную и вместе с тем – благодарную: воспитание грамотного театрального зрителя. Дети и молодежь, вы не читаете книг, черпаете информацию из телевизора и интернета, не научились получать удовольствие от настоящих произведений искусства? Что ж, будем учиться. Простым примером такого обучения является спектакль-концерт по песням на стихи **Евгения Евтушенко «Женя, а вы знаете...»**. Форма спектакля-концерта очень хороша для учебы, в смысле простоты восприятия. Хотя, разумеется, совсем не проста в воплощении. Песен на стихи нашего практически последнего из «великих могикан» написано великое множество прекрасными композиторами. Старший и средний возраст воспринимает мгновенно и ностальгически умиляется. Есть, что вспомнить под «Чертовое колесо», «Как страшно, если вдруг тебя разлюбят», «Бежит река», «Весенней ночью думай обо мне», «Вальс устарел» и т.д. Исполнено было несколько малоизвестных песен. Стал песней даже



знаменитый вальс из кинофильма «Берегись автомобиля». Но мы в молодежном театре, где в зале и на сцене – молодые, не имеющие этих коридоров памяти, ведущих в то время, когда эти песни звучали повсеместно. Что и почему трогает их? А трогает несомненно, и увлеченно играющих и благодарно аплодирующих. Прежде всего, простите за суховатый термин, элементарно проверенное временем качество. Прекрасные мелодии, прекрасные тексты. Не знаю, будут ли через тридцать лет слушать, например, группу «Мумий Тролль» – время покажет, но эти песни, если и не для дискотек, то для театра хороши и сегодня. Про любовь, про одиночество, про жизнь. Хороши еще с того времени, когда в Москве на площади Маяковского и в Политехническом читали стихи, а потом без опаски гуляли по ночным улицам, где не взрывали и не убивали массово и безнаказанно. В учебниках это названо эпохой застоя. Но, как «у природы нет плохой погоды», так и в

любом прошлом есть хорошее. В нашем случае – прекрасное. На сцене – чугунная ограда, скамеечки, подobia деревьев и – красочный задник – он же – экран. Прием экрана все чаще используется в последнее время. Иногда органично, иногда ужасно, иногда так себе просто не от хорошей жизни. Семен Лосев выложил на экран не только своей собственный, эксклюзивный, кропотливо и долговременно собранный кино-фотоархив, но, кажется, и душу тоже. Как внимательно смотрят девушки и юноши в зале на прекрасные вдохновенные экранные лица, слушают голоса! Наши «шестидесятники» – святые и грешные, прозорливые и наивные, упоенные надеждой и разочарованные обманом. «Современник», «Таганка», БДТ, Вознесенский, Рождественский, Окуджава, Ахмадулина. Редчайшие кадры с Бродским, сопровождающие изумительно сыгранную и спетую двумя юношами песню «Сизый брат». Смотрите, смотрите, ребята, они все уже ушли. С кем



теперь поболтать и поспорить Евгению Александровичу, проживая в Оклахоме? Как хорошо, что он увидел этот спектакль. Как хорошо, что был в России в первую очередь все-таки поэтом. Да и надо ли больше?

Меняются кадры, идет спектакль. Вот уже и просится клише, что не все номера равнозначны. Разумеется, неравнозначны. Ведь это еще и картина

эстрады тех лет. Иногда отчасти пародийная. Вот, например, ну чисто Анна Герман – трогает. А Эдуарда Хилиа и тогда терпеть не могла, и сегодня не восприму. Песня «Бежит река» (это, где «нет любви хорошей у меня») сделана целым маленьким водевилем с характерами и отношениями. И ведь научились играть на гармонии – молодцы! «Чертово колесо» «прокру-

тили» пластически очень изящно и изобретательно. Работали в целом бережно-лирично, с юмором, иногда с патетикой, а то и с пафосом – песни-то разные. Не обойтись без «Хотят ли русские войны», а как ее сыграть? Конечно, не все так шоколадно. Возможны претензии и к костюмам, и к отдельным мизансценам, к не совсем порой внятной хореографии. Все это преодолимо, потому что случилось главное: понимание и проживание материала артистами и такое же понимание зрительного зала. Общее дыхание – это бывает не так часто. И, кстати, после нескольких премьерных спектаклей в книжных магазинах Старого Оскола раскупили все книжки Евтушенко. Как же я рада и за поэта, и за горожан, и за театр.

Несколько по-другому Лосев поставил спектакль с тем же названием для своих студентов, которые объединились в Новый русский театр в Латвии, в Риге. Спектакль принимал участие в фестивалях «Соотечественники» в Саранске и «ПостЕфремовское пространство» в Москве и был принят очень тепло. Я знаю, что режиссеру предлагали повторить постановку в других театрах в качестве легкого выездного варианта. Он отклонил эти предложения, рассматривая свою работу прежде всего как педагогическую, требующую немало времени не только для постановки вокала и движения, но и для воспитания в молодых артистах вкуса и чувства поэзии. В оскольском спектакле это время потрачено не зря.

Анастасия ЕФРЕМОВА
 Фото предоставлены
 Старооскольским театром

ПРОКОПЬЕВСК. Новая драма как мелодрама

Спектакль «**Парикмахерша**» открыл «Год современной драматургии», объявленный в этом сезоне **Прокопьевским драматическим театром**. Вплотную взяться за новую драму решил **Марат Гацалов** (Москва) – новый главный режиссер прокопьевского театра. Еще не будучи главрежем в прошлом сезоне, Гацалов поставил в Прокопьевске новодрамовскую пьесу «Экспонатъ». Этот спектакль взял «Гран-При» пермского фестиваля «Текстура. Театр и кино о современности», выдвинут на «Золотую Маску» сразу в трех номинациях. Так что начало «романа» Прокопьевской драмы с современной драматургией можно считать удачным.

В рамках «Года современной драматургии» в театре будут работать единомышленники Гацалова, известные своими постановками в «Практике», «Театре.doc», «Сцене-Молот» – в частности, режиссеры Руслан Маликов и Георг Жено.

«**Парикмахерша**» запомнится не только тем, что открывает названный выше проект. Это первый в истории Прокопьевского драматического спектакль, где широко использованы технологии мультимедиа. Пьеса – лауреат фестиваля «Новая драма-2007». Автор текста **Сергей Медведев** (Ростов-на-Дону), режиссер-постановщик **Семен Александровский** (Санкт-Петербург), художник-постановщик **Константин Соловьев** и режиссер мультимедиа **Наталья Наумова** (Москва).



Ирина - С.Пожникова, Алексей Николаевич - В.Марченко

Главная героиня пьесы Ирина, наша современница, работает в небольшой парикмахерской провинциального города – примерно такого, как Прокопьевск. У нее роман по переписке с Евгением, находящимся в местах не столь отдаленных. Когда до возвращения избранника, которого Ирина никогда даже не видела, остается сто дней, она знакомится с Виктором – пожарным, который приезжает в парикмахерскую по ложному вызову. Случайная встреча, кажется, вот-вот перерастет в роман, однако у Ирины хватает сил сохранить верность Евгению, которого она, по сути, придумала и который мало соответствует образу, обрисованному им самим в письмах. Он обыкновенный уголовник, пожелавший разбогатеть за счет легкой провинциалки, а затем избавиться от «заочниц».

«Парикмахершу», что вообще характерно для новой драмы, отличают документализм и публицистичность. Подобные истории

печатаются в газетах, специализирующихся на «житейских историях». В то же время пьеса – очередное подтверждение тезиса: «Новая драма движется от «театра жестокости» к мелодраме». Ирина (вся история рассказана от ее имени) из тех людей, которые живут как будто не в своем времени – слишком мечтательна и романтична. Если говорить о пресловутой «жести» – ее в тексте не так уж и много. Местами пьеса даже сентиментальна.

Этот камерный спектакль идет на главной сцене (стулья для зрителей поставлены прямо на ней). Авторы спектакля соорудили на подмостках практически настоящую парикмахерскую на два рабочих места, где с советских времен мало что изменилось. Узнаваемые старые кресла с колпаками для сушки волос (они, кстати, установлены не только в игровом пространстве, но и среди зрительских мест), зеркала, «болванки» для



Виктор - Г.Болонев



Виктор - Г.Болонев, Ирина - С.Пожникова



Ирина - С. Пожникова



Евгений - А.Иванов



Татьяна - С.Полова

париков, массивная металлическая вешалка, даже радиоприемник в форме шестигульника (кажется, таких уже лет двадцать не выпускают). И, разумеется, на стене черно-белые фотопортреты мужчин доглянцевой эпохи с «идеальными прическами».

В этом пространстве есть островок, коробка, состоящая из раздвижных стеклянных ширм, – своего рода символ обособленного мира грез Ирины. Ширмы образуют замкнутое пространство, когда главная героиня говорит, ни к ко-

му не обращаясь. Ирине кажется, что в эти моменты она абсолютно надежно защищена от мира. Но такая защита призрачна, даже когда Ирина дополнительно закрывает жалюзи стеклянные стены. Для публики, а также для других действующих лиц, все мысли главной героини не составляют тайны.

В роли Ирины **Светлана Пожникова**. Как и прописано в пьесе, она играет женщину, возраст которой трудно определить. Конечно, ее Ирина не девочка-подросток, но и на «женщину, обремененную опытом» (которой

она, по сути, и является) совсем не похожа. Носит простенькое желтое платье. Светлые волосы с легкими завитушками распущены. Героиня Пожниковой не умеет кокетничать, всерьез сердиться. Абсолютно открыта миру. У нее чистый и беззлобный смех, почти как у ребенка. Движения плавные, голос мелодичный, речь спокойная и негромкая. Эта роль вызывает ассоциации с некоторыми советскими кинокартинами 60-х, например, с персонажем Инны Гулая в фильме «Когда деревья были большими». Даже название парикмахерской, где работает Ирина – «Весна», – переключается со стилистикой «оттепели». Пожарный Виктор в исполнении **Георгия Болонева** современной «кислотной» музыке предпочитает рок-н-ролл, носит джинсы и потертый вязаный свитер. Болонев играет самоироничного и в то же время уверенного в себе мужчину, сангвиника с чуть хриловатым голосом. Когда Болонев от лица своего персонажа исполнил под гитару бардовскую песню про свободный день и несвободное сердце (разумеется, пел для Ирины), он, кажется, окончательно покорила всех зрительниц. Согласно пьесе, Виктор то зовет Ирину посмотреть, как полизывает многоэтажный дом, будто речь идет о визите в парк аттракционов. А то и вовсе приносит в парикмахерскую обгоревший, но работающий телевизор, уцелевший после пожара. Читая текст, задаешься вопросом: все ли у него в порядке с головой? Но Болонев играет вполне нормального, более того – надежного человека. Ухаживает несколько нелепо и робко, но это только добав-

ляет ему обаяния. Почему столь харизматичный персонаж легко уступает избранницу другому? Болонев-Виктор brutalен, но не нахалист. Он ни за что бы не ушел, если бы об этом не просила Ирина.

Напарница главной героини Татьяна, которую играет **Светлана Попова**, – полная противоположность Ирины. «Выжженные» пережженные волосы, модная прическа, слишком облегающая футболка, короткая джинсовая юбка, черные сапоги, подчеркивающие стройные ноги. Эдакая «sexу girl». Эта женщина является (во всяком случае, хочет казаться) ультрасовременной и крайне независимой. Персонаж получился немного смешным, но не вульгарным. Такая манера поведения – только маска. На самом деле мечтает Татьяна-Попова о том же, о чем и Ирина, – найти единственного, любимого. Несмотря на все старания Татьяны, мужчины, заходящие в парикмахерскую, тянутся к Ирине. Пытаясь привлечь к себе внимание, Татьяна в одном из эпизодов даже надевает нелепый рыжий парик и «стильные» очки в черной оправе. Но тщетно... Напарницы общаются как подруги. Однако чувствуется, что Татьяна завидует «простушке», пользующейся вниманием мужчин. Ирина решает принять приглашение Виктора и отправиться на дискотеку. Татьяна пытается «помочь»: почти против воли подруги красит ей губы, размазывая помаду по лицу так, что Ирина становится похожа на клоуна. У главной героини есть еще один ухажер – судья Алексей Николаевич. **Владимир Марченко** играет семейного, внешне благопристойного мужчину: строгий

костюм, очки в массивной оправе, в руках портфель. Но эта «положительность» обманчива. Он пытается быть степенным, но иногда становится излишне суеверным. Судья-Марченко говорит «правильные вещи» неприятным голосом (типичная черта многих «руководящих работников»). Объясняет Ирине, как вести бизнес, но за «дельными» советами легко читается угроза: «Лучше соглашайся по-хорошему...». В устах персонажа, сыгранного Марченко, самые безобидные слова звучат хуже сальностей.

В роли рецидивиста Евгения **Анатолий Иванов**. На полузатемненной сцене он появляется внезапно, как зловещая черная тень. Невысок ростом. Одет в куртку и штаны из черной кожи, на ногах армейские берцы. Темные волосы зачесаны назад. Типичный «боец» из криминальной «бригады». Правда, для такого «амплуа» ему недостает жесткости. Он скорее излишне самоуверен, чем смел. Слишком развязан и самовлюблен. Конечно, иллюзии могут иметь над человеком огромную власть. И все-таки из спектакля не вполне понятно, почему Ирина предпочла Виктору такого мужчину. Последний совсем не обаятелен. Кажется, даже такая мечтательная особа, как Ирина, легко должна была «раскусить» его сущность. Режиссер Александровский несколько сократил пьесу. Особенно пострадала роль Евгения. Вероятно, поэтому образ, созданный Ивановым, выглядит не вполне законченным.

Мультимедийные технологии в этом спектакле почти всегда используются неожиданно (в хоро-

шем смысле этого слова) и неиллюстративно. Благодаря мультимедиа, удалось выявить «небытовой» пласт, который есть в пьесе. В самом начале спектакля стены парикмахерской раскрашиваются в яркие, сказочные цвета, а на скамейке для посетителей появляются два забавных виртуальных человечка. Один из персонажей пьесы – сумасшедший художник Коля, бывший муж Ирины, присутствует в спектакле только как видеопроекция. Планы почти исключительно крупные и сверхкрупные. «Виртуальный» Коля подает свои безумные реплики с экрана телевизора, «проявляется» на стенах, на полу и даже на стеклянных стенах ширмы (стекло покрыто специальной пленкой, отражающей свет). Удачная режиссерская метафора, особенно если учесть, что Коля считает себя не просто живописцем, а художником-авангардистом. В этой роли снялся **Сергей Жуйков**. Напомню, что пьеса построена как рассказ главной героини о том, что с ней произошло. В финале перед глазами зрителей за каких-то полторы минуты снова «промелькнул» весь спектакль – как клиповая «нарезка» (использована технология покадровой съемки, как в камерах скрытого наблюдения).

Эпизод, в котором Евгений пытается убить Ирину, зрители видят как будто глазами главной героини. На плоскостях декорации мелькают кадры места преступления, снятые «ручной» видеокamerой: проселочная дорога, осенние поля, голые деревья. На этом фоне Ирина-Пожникова спокойно, почти буднично рассказывает о трагедии. Кажется, даже в такой момент она сочув-



С.Александровский
Фото из архива режиссера

ствует Евгению и готова оправдать его поступок. От этой отстраненности актрисы становится особенно жутко.

Спасенная Виктором, Ирина опять читает новые «сердобольные» письма от Евгения, который после покушения на убийство отправился туда, откуда не так давно вернулся, – так завершает пьесу драматург Сергей Медведев. Режиссер Александровский вымарал этот эпизод. Спектакль заканчивается, когда Ирина в полубреду слышит, как спасший ее Виктор признается ей в любви. Вместо многоточия получился хеппи-энд.

Режиссер Семен Александровский – выпускник Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Дипломная работа – роль в знаковом спектакле его мастера Льва Додина «Жизнь и судьба». Александровского можно назвать гражданином мира: родился в Перми, окончил школу в Израиле, профессию получил в Петербурге, спектакли ставил в северной столице, в Барнауле, Канске и вот теперь – в Прокопьевске.

Накануне премьеры я задал режиссеру несколько вопросов:

– Прожив 12 лет в Израиле, вы решили вернуться в страну, по сути, незнакомую. Не было страшно возвращаться на Родину?

– Меня всегда увлекало перемещение в пространстве. Много путешествовал «дикарем» по Европе. Я вырос в стране, где идет перманентная война, но нет какой-то запуганности. Никакого страха перед Россией не было. Поехал, потому что знал, что здесь очень сильная театральная школа. Конечно, маме одиноко без меня. Но главное дело жизни не привязано к какому-то одному месту. Кто-то живет в одном городе, ходит на одну работу – и это составляет его счастье. Мне интересно ехать туда, где ждет что-то интересное.

– Вернувшись, чувствовали себя иностранцем?

– Честно говоря, и сейчас везде – и здесь, и в Израиле – чувствую себя иностранцем, эмигрантом. У меня нет ощущения, что я где-то хозяин. Особенно в России ощущать себя хозяином – это как-то абсурдно, по-моему.

– Насколько пьеса «Парикмахерша» созвучна, актуальна для Прокопьевска?

– Уверен, что актуальна. Эта пьеса, если не привязываться к фабуле, к сюжету, о конфликте между мечтой и реальностью. И в нашем сегодняшнем обществе мечта, иллюзия – это какая-то очень мощная составляющая, которая входит даже в подсознание. Потому что телевидение, сериалы предлагают нам какую-то иллюзию вместо настоящей жизни. Это связано и с общей ситуацией в стране. Потому что если всерьез говорить о том, что нас окружает, – неизбежно будет назреть кон-

фликт. Главная героиня пьесы, как и любая женщина, ищет свое счастье. И вот способность увидеть настоящее счастье, которое рядом, затмевается мечтой об идеальном... Я пообщался с молодежью Прокопьевска по интернету через социальную сеть. Очень многие мечтают вырваться отсюда, уехать к другой жизни – в Москву, в Европу или хотя бы в Новосибирск. Не здесь что-то изменить, а уехать... Что бы в этом городе создать что-то прекрасное, требуется гораздо больше усилий. В одиночку этого не сделать. Нужна грамотная государственная политика, чтобы молодежь не покидала такие города, как Прокопьевск.... Весь комплекс проблем спектакля – недовольство настоящим, недовольство реальностью, стремле-

ние к мечте – надеюсь, будет понятен прокопчанам.

– В вашем спектакле широко использованы мультимедийные технологии. Не отодвинет ли это на задний план актеров?

– Все равно в театре главным действующим лицом остается актер, что бы мы ни использовали. Мультимедиа и другие современные технологии – они просто дают нам инструмент для обогащения рассказа, для создания какого-то более богатого изобразительного ряда. Сегодня настолько изощренно, красиво и интересно снимается кино... В этом плане театр не может, да и не должен с кино соревноваться. Но, используя новые технологии, театр может сделать то, чего в кино никогда не получится: живое соединение «здесь и сейчас» актера с мультимедийным из-

образительным пространством. Изображение, проекция, в театре может быть иллюстративной – просто проходить каким-то фоном. Это самый скучный вариант. Мы экспериментируем с возможностями взаимодействия живого актера и мультимедийного пространства. Оно становится еще одним партнером актера. Это пространство какого-то нашего воображения, нашей фантазии... Вот как ввести сны в театральное действие? Просто рассказывать сон – это одно. Каким-то образом этот сон на сцене воплотить – это уже совсем другое... Разумеется, если артисты не будут играть по настоящему, никакие технологии спектаклю не помогут.

Андрей **НОВАШОВ**
Прокопьевск

Фото Егора Чувальского

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. С легкостью в мыслях необыкновенной...

Без «Летучей мыши» в хорошем театре оперетты афиша выглядит неполноценной. **Питерская мюзикомедия**, буквально, кстати, поражающая россыпью редких названий, восполнила, наконец, этот пробел. Режиссером пригласили венгра **Миклоша Габора Кереньи**, уже знакомого нашей публике по ряду постановок, а музыкальную часть подготовил и блистательно продирижировал премьерными спектаклями Главный Приглашенный, австриец **Питер Гут**. И нужно сказать, темпераменты австрийца и венгра здесь сработали адекватно.

За основу театр выбрал оригинальную версию либретто **А.Мельяка** и **Л.Галеви**. Ею теперь увлекаются в России, предавая забвению знаменитую собаку Эмму из текста Н.Эрдмана и М.Вольпина. Но Кереньи испол-

зовал венгерский вариант основной версии, так что чистота эксперимента несколько нарушена. Впрочем, на то она и оперетта с ее драматургической подвижностью и «легкостью в мыслях необыкновенной». Однако все хо-

рошо в пределах здравого действительного смысла и вкуса, о чем речь пойдет ниже.

Самое привлекательное в питерском спектакле – его эпикурейский дух. Употребительная интонация жизнелюбия заложена в произведение самим **Иоганном Штраусом** с истинно венской, бьющей через край мелодической щедростью. Но, как ни стран-



но, это музыкальное эпикурейство редко улавливается постановщиками, создающими спектакли о чем угодно, только не о поэзии наслаждения жизнью. Кереньи и Гут услышали в «Летучей мыши» именно это – музыкальный образ Вены, погруженной в наслаждение весельем, флиртом, легкой авантурой. И придали спектаклю эпиграф-пантомиму на фоне увертюры: некий немолодой, бойкий старожил Вены, ожившая бронзовая статуя Иоганна Штрауса со скрипкой, развеселая компания прохожих и слетающая с колосников маскарадная летучая мышь задают тон азартного при-

ключения, перетекающего непосредственно в действие первого акта.

Наверное, для постановщиков важны были не столько сюжет, интрига, сколько жажда праздника и абсолютная раскованность, в атмосфере которой живут герои. Ее в спектакле не сбивает даже некоторая умозрительность сценографии, слишком уж в лоб, в стиле рекламы гипермаркета демонстрирующей приметы сытого бытия – сулпербутыли, рюмки, ложки и вилки. Но зато – практически никаких душных театральных тряпок, все легко и прозрачно.

К логике развития интриги претензий нет, она изложена вполне внятно. Однако первая половина бала, где граф Орловский переодевается пожилой дамой, явно растянута. В принципе, этого трагического хода вообще могло не быть, он мало что прибавляет, скорее даже тормозит действие. Это к вопросу о венгерской редакции и здравом смысле. К тому же из партии Адели исчезли знаменитые куплеты про «капусту, картошку», однако появился вальс «Весенние голоса», чужеродный в предложенной ситуации. Он – вовсе не один из вставных номеров концерта на балу Орловского, как это принято во многих европейских постановках. Здесь шлягер Штрауса вплетен в интригу, но как-то уж слишком искусственно. Да и актрисы – Адели поют его не с тем блеском, ради которого можно не заметить натяжки.

И все-таки главное украшение спектакля – солисты. Венгерская редакция выводит роль бывшей балерины Иды, сестры Адели, по значимости на равный с главной героиней уровень. Венгры очень ценят настоящих каскадных актрис, в Будапештском театре есть настоящие звезды этого амплуа, и потому блистательный талант **Ольги Лозовой** использован режиссером, что называется, на полную катушку. Конечно, у Иды, в отличие от Розалинды, нет ни знаменитого чардаша, ни чувственно-лукавой сцены с часами, ни красивейших ансамблей первого акта. Зато у Лозовой есть такое послушное, полное неудержимого куража тело, такая актерская отвага в сочетании с цирковой точностью исполнения каждого пластического пассажа, что роль превращается из проходной



Альфред – С. Леонтьев, Розалинда – К. Мацкевич



Генрих – А. Трофимов, Адель – В. Михайлова

в очень значительную составную спектакля. В Иде Ольги Лозовой есть даже определенный драматизм: она отчаянно, очертя голову, летит завоевывать место под солнцем, однако понятно, что никогда его в этой благополучной Вене не завоеует.

Перед Идой-Лозовой слегка пасуют даже ее партнеры – **Иван Корытов** и **Владимир Ярош** в эксцентрической роли князя Орловского, хотя их пластические дуэты с Лозовой безупречны.

Некоторую грустинку режиссер вносит в содержание спектакля с помощью **Александра Байрона** в роли Фалька. Тонкий, обаятельный актер начинает роль со сладострастного предвкушения грядущей мести, которую он «сконструировал». Уверенный в победе, Фальк развивает свою линию и на балу. Интрига закручена, ее действующие лица выпущены на сцену, все идет как по маслу, но Фальк постепенно снижает. Флирт с Розалиндой разрушен Орловским, с которым «венгерская графиня» исчезает в кулуарах, Айзенштайн веселится напропалую, даже лишившись своих волшебных часов, Адель делает карьеру, правда, с директором тюрьмы, а не театра. А Фальк остается одиноким на этом пиршестве веселья. Одиноким и в меру грустным, ровно настолько, чтобы слегка защемило женские сердца в зрительном зале...

А «венгерская графиня» – ну, здесь обе исполнительницы на уровне настоящих героинь. **Карина Чепурнова** чертовски хороша и чувствена, **Катажина Мацкевич** элегантна и аристократична. Пение Мацкевич – в лучших традициях исполнения «Летучей мыши» европейскими оперными театрами, когда примадонны одари-

вают оперетту полновесными голосами.

У обоих по-настоящему красиво, характерно-ритмично, свободно, темпераментно звучит знаменитый чардаш Розалинды. Редкий, нужно сказать, случай. Этот номер – камень преткновения для певиц, и кроме сдержанного «так-кой-то удалось справиться с трудностями чардаша» ничего, обычно, не скажешь.

Обе Розалинды прекрасно взаимодействуют с партнерами, Альфредом и Айзенштайном. Озабоченный больше собой, чем Розалиндой, типичный тенор по профессии и мироощущению, герой **Сергея Гранквиста** спешит самоутвердиться: успеть все пропеть и все выпить. Прекрасная Розалинда для него – лишь повод для повышения самооценки. Он очень забавен – большой, красивый, влюбленный в себя и... нелепый. Альфреду **Станислава Леонтьева** самоутверждаться не требуется – кусочки знаменитых арий вылетают из него сами собой, а Розалинда желанна не менее, чем верхнее «до», что само по себе даму уже изрядно волнует.

С Айзенштайном совсем другие отношения. Избалованный, он живет в спектакле своей, отдельной от Розалинды жизнью, а ей совсем не хочется терять ни его, ни поклонников. Поэтому умная дама играет с мужем по его правилам: легко, нежно и не слишком серьезно, давая волю гневу лишь иногда, да и то в качестве острой приправы к очередному приключению.

В принципе, Айзенштайн и Розалинда в постановке Кереньи очень похожи характерами: они артистичны, капризно-претенциозны и полны желания непре-

менно получить от жизни все самое приятное. Оба Айзенштайна в разных составах легко удерживают зрительское внимание и великолепно чувствуют заданный темпоритм роли. **Александр Трофимов** более раскован в проявлении чувств и чувственности, **Олег Корж** держит своего героя в более строгих рамках буржуазной пристойности, но только до тех пор, пока не выпито достаточно шампанского.

В «Летучей мыши» Кереньи-Гута немало смешного, достаточно и перчика, но в ней абсолютно отсутствует издевка или насмешка над кем-либо или чем-либо. Здесь жизнь приветствуется во всех ее проявлениях, здесь нет положительных и отрицательных героев. Люди, населяющие сцену, привлекают прежде всего тем, что любят и ценят каждую минуту земного существования. Они, все по-разному, обаятельны, темпераментны и жизнелюбивы.

Теория бесконфликтности? Отнюдь. Персонажи спектакля самозабвенно играют роли, которые выбрали для себя, виртуозно выплывают из ситуаций, которые сами же создали, несутся в вихре легкого обмана. И приостанавливаются лишь на короткие минуты осознания, что – и это пройдет... в момент, когда звучит дивный мотив хора «ду и ду», когда на сцене каждый ищет свою пару по цветку в руках, когда оплывают большие рождественские свечи, и душа каждого человека-персонажа откликается на каждую ноту неповторимо прекрасной партитуры Штрауса.

*Нора ПОТАПОВА
Санкт-Петербург*

**Фото предоставлены
Санкт-Петербургским
театром оперетты**

Уюта – нет. Покоя – нет

Чехов жил в эпоху Серебряного века и был старшим современником Белого, Блока, Брюсова и других поэтов-символистов. Станиславский, перечисляя особенности поэтики Чехова, называл его и символистом. Принадлежать к другому классу, вынужденный к тому же содержать семью, Чехов не соприкасался с ними впрямую. Однако монопьеса Треллева, финал которой остался неизвестен, не может не наводить на мысль о символизме. Блок сравнивал пьесу Треллева с одним из монологов символистской пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека».

История сценических интерпретаций Чехова во второй половине XX века и в первом десятилетии XXI века богата открытиями. Пожалуй, в первую очередь можно назвать обильное, плодотворное и неплодотворное использование метафор самого разного свойства – от тончайших до грубых, граничащих с цинизмом. Символистские настроения едва ли можно заметить в современных спектаклях по Чехову.

Со дня премьеры «Трех сестер» в постановке **Льва Додина** (режиссер-ассистент **Елена Солмонова**) в **Малом драматическом театре – театре Европы** прошло полгода. Спектакль очень изменился, что неудивительно. Хорошо поставленные спектакли всегда становятся со временем лучше. У актеров появляется мастерovitость, темпоритмы становятся почти всегда быстрее.

Этого не случилось в спектакле Малого драматического: он стал



«Три сестры»

глубже, тоньше, воздушнее. Заложенные в нем символы стали определеннее, точнее, пронзительнее.

Уже сценография **Александра Боровского** говорит, что «уюта – нет», а купирование реплики Вершинина о том, что он хотел бы, чтобы в его доме были цветы, как в доме Прозоровых, это подтверждает. Действительно, дом неуютен и даже мрачен. Окна глядят, как пустые глазницы. Офицеров притягивает в этот дом не уют, но его обитательницы. Гости не перестают его посещать даже с водворением в нем Наташи. Выразительна мизансцена, когда, объяснившись в любви, Андрей вводит Наташу в дом и она переступает порог как хозяйка. Казалось бы, проходная реплика Маши: «Я в дом не пойду», – становится лейтмотивом. Дом посте-

пенно становится другим не потому, что Наташа (**Екатерина Клеопина**) – злодейка. В ней есть милота, она по-своему любит Андрея. И знаменитый афоризм «жена есть жена» несостоявшийся профессор Андрей Прозоров (**Александр Быковский**) произносит буднично, без раздражения. Протопопов не мешает унылому течению их семейной жизни. В этом и состоит «трагедия повседневности», по определению Метерлинка. Да и сестры, за исключением Маши, вполне ладят с Наташей.

И все же неуютный дом притягивает. Центр притяжения – Ирина (**Елизавета Боярская**), в которой, кроме очарования молодости, есть устремленность к чему-то иному, что она не может сформулировать и называет это стремлением к труду. Но все чув-

ствуют, что за этим скрывается неведомое и прекрасное.

Когда на именинах Ирины Федотик запускает волчок, предлагая насладиться его звуком, ощущается, что в этом сообществе ни у кого нет покоя. Но не звук притягивает собравшихся, всех завораживает верчение волчка.

Невольно вспоминается фронтальная мизансцена спектакля Петера Штайна. На первом плане, отделившись от остальных, стояла Маша (Юта Лампе) и трагически смотрела на огромный вертящийся волчок, испытывая судьбу. В спектакле Льва Додина с замиранием сердца на волчок смотрят все, каждый думая о своем. Но завод кончился, напряжение спадает. Воцаряется привычная атмосфера. Звучат мрачные высказывания Соленого, мечты о будущем Тузенбаха, ощущается неприкаянность Вершинина, Маша повторяет привязавшуюся строку: «У лукоморья дуб зеленый». За всем этим таится тревога – «покоя – нет». Не заезженная цитата: «И вечный бой! Покой нам только снится», но мироощущение другого Блока. Этим мироощущением пронизан спектакль с женственной, мягкой Ольгой (**Ирина Тычинина**), с бросающей вызов судьбе Машей (**Елена Калинина**). И, конечно же, с жаждущим любви Ириной, стремящимся к идеалу романтиком Тузенбахом (**Сергей Курьшев**). Он вносит особую ноту в атмосферу спектакля. С детским упорством доказывая, что он русский, а не немец, он несет истинно романтическую ноту, символом которой навсегда останется «голубой цветок» Новалиса. И оттого столь прекрасна сцена, когда Ирина целует руки Тузенбаху, понимая его, отдавая ему должное,

но не любя. Отправляясь на дуэль, он забывает портсигар, который после его гибели не выпускает из рук Ирина. Из него она вынет и закурит свою первую папиросу. Это пронзительный момент, символизирующий – все кончено.

Соленый (**Игорь Черневич**) с его нелепым, но трогательным подражанием Лермонтову, с неизбывным одиночеством и застенчивостью не антипод Тузенбаха, но другое проявление романтизма – житейского байронизма, о котором уже давно не помнят. Соленый Черневича живет в вымышленном мире, что приводит к катастрофе. Хотя внимание сосредоточено на гибели Тузенбаха, о Соленом не забываешь, представляя его душевные терзания. Это новое прочтение персонажа Чехова, как и трактовка Вершинина (**Петр Семак**), предстающего не красавцем, но замученным жизнью одиноким человеком. Безоговорочно веришь Маше, признающейся, что она его полюбила «с его го-

лосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...». Неисповедимы пути любви. Ведь Вершинин, в сущности, не так уж и отличается от Кулыгина, разве что он военный! Кулыгин (**Сергей Власов**) поражает своей самоотверженной любовью. Так любить и не получать ни малейшего отклика! Эта странная парность, Тузенбах – Соленый, Вершинин – Кулыгин, – парадоксальное совмещение несовместимого, глубинное постижение человеческой психологии: «Друг друга отражают зеркала» (Георгий Иванов). И еще одно необычное отражение – Ольга и Анфиса (**Татьяна Щуко**). Казалось бы, тонкая интеллигентная Ольга, учительница, и скорее всего неграмотная старуха-нянюка, отдавшая жизнь семье Прозоровых. Их общность особенно ощущается в последнем действии, когда переехавшая на казенную квартиру, ставшая против воли начальницей Ольга приходит в дом, бывший и ее домом, вместе с Анфисой. Актрисы как бы составляют одно



Ольга - И.Тычинина, Маша - Е.Калинина, Ирина - Е.Боярская

целое с их жадной любви, стремлением быть нужными и, в сущности, полным одиночеством и неприкаянностью. Страшно подумать, что будет с Ольгой, когда старухи не станет! Актрисы приносят эту грустно-поэтическую ноту в спектакль.

При том, что спектакль ансамблевый, нельзя не выделить работу **Александра Завьялова** (Чебутькин). Образ решен по-новому. В нем прочитывается Иванов, превратившийся в Лебедева, но не утративший гордость и достоинство. Да, разумеется, «среда заела», но острый ироничный ум остался при нем, как и душевная деликатность: когда Маша его спрашивает, любил ли он их мать, он отвечает «очень», но на вопрос, любила ли она его, – с на-

рочитой грубостью: «Этого я уже не помню». За этим стоит его сокровенная тайна. Чебутькин Завьялова – человек неординарный, крайне закрытый, не допускающий в свой внутренний мир и в то же время щедро отдающий всю свою любовь сестрам, дочерям его любимой женщины, которой он по-рыцарски остался верен.

И, наконец, самые молодые в спектакле – подпоручики Федотик (**Данила Шевченко**) и Родэ (**Станислав Никольский**). Оба отчаянно влюблены в Иришу, оба не смеют ей признаться, оба ведут себя по-детски. Родэ от смущения заикается, Федотик застенчиво подносит маленькие подарки. Они так молоды, что в военных шинелях кажутся беззащитными.

Эмоциональное поле спектакля мощное, хотя оно не прибавляет оптимизма.

Тем не менее, прочтение Львом Додиным пьесы Чехова нельзя назвать пессимистичным. Он отразил в зеркале пьесы нашу жизнь без прямых ассоциаций и намеков. Вряд ли кто может возразить против того, что нет уюта и покоя. В 1907 году в статье «О драме» Александр Блок писал: «...есть предел крикам страдания, отчаяния, гнева, тоски, в то время как самому страданию – нет предела. ...Тает воск, но не убывает жизнь». Об этом «Три сестры» в Малом драматическом театре.

*Галина КОВАЛЕНКО
Санкт-Петербург*

Фото Виктора Васильева

СМОЛЕНСК. Звездный час обыкновенного человека

В январе, почти сразу после рождественских каникул, в Смоленске появился **Игорь Войтулевич**. Он прибыл в театр драмы как приглашенный режиссер на постановку необходимой театру кассовой комедии. Падкая на сенсации смоленская пресса едва ли не наперегонки печатала интервью, варьируя фактически один и тот же волнующий околотeatральную общественность вопрос: не останется ли режиссер в нашем городе снова на длительный период. Это и понятно: Войтулевич проработал в **Смоленском театре драмы** почти десять сезонов, хотя поначалу планировал поставить всего два названия, является автором ярких, совершенно новых



для Смоленска по форме и театральному языку спектаклей – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Дон Жуан», «Лев зимой», «Красный шут», «Цианистый калий... с молоком или без?», «Снегурочка», «Играем в кабаре» и других. До сих пор в репертуаре остаются поставленные им «Страсти роковые», «Кармен», «Эдит Пиаф», «Ромео и Джульетта».

Окончательно возвратившись в 2004 году в Москву, режиссер выпустил курс на эстрадном отделении ГИТИСа, поставил несколько спектаклей, в том числе «Дядюшкин сон» Достоевского, и снял семь телесериалов – от «Татьянин день» до «Обручально-го кольца».

И вот, наконец, 24 февраля состоялась премьера его нового смоленского спектакля – заказной кассовой комедии. В качестве драматургической основы режиссер выбрал переведенную на восемь языков и обошедшую многие театры мира пьесу американца **Кена Людвига**, известную под двумя названиями: **«Звездный час»** и **«Одолжите тенора»**. В процессе работы спектакль обрел другое имя: **«Benvenuto, Отелло!»**, что в переводе означает «Добро пожаловать, Отелло!».

Пьеса – классическая комедия положений, смешная, с туго закрученной интригой и неизбежным хеппи-эндом. В ее основу положен реальный случай, произошедший в 30-е годы прошлого столетия в одном из американских оперных театров, куда приезжает на гастроли прославленный итальянский тенор Тито Мерелли. Однако в силу стечения обстоятельств оперная знаменитость выйти на сце-



ну не смогла. Театр полон, все билеты проданы! И тогда главную партию в гастрольном спектакле «Отелло» вместо Мерелли исполнил администратор местного театра – певец-любитель... Положение было спасено, но главное – никто, даже коллеги по сцене, не заметил подмены.

Однако Войтулевич изменил бы себе, если бы, заставляя зрителя в буквальном смысле слова рыдать от смеха, не превратил анекдотичную ситуацию в размышление о людях, о жизни, о театре. Его спектакль о вере в себя, в свои возможности, о том, как это происходит, что в экстремальных обстоятельствах обыкновенный человек вдруг оказывается героем. Или, как в пьесе Кена Людвига, помощник директора Макс, скромный, уступчивый и во всем послушный своему экстравагантному шефу, решается выйти на сцену не только в образе Отелло, но и в образе боготворимого публикой итальянского тенора. И побеждает! В пьесе все объясняется довольно просто: Макс влюблен в дочку директора Мэгги, которая обожает пение Мерелли. Он хочет произвести на девушку впечатление, и, в общем-то, история за-



канчивается ко всеобщему удовольствию.

В спектакле «Benvenuto, Отелло!» финал открыт. Как это чаще всего бывает в жизни, человека со способностями, но без имени в нужный момент используют, а затем бросают за ненадобностью. Или оставляют до следующего раза... Да, действительно, Макс спас от скандала и театр, и приезжую знаменитость, действительно, у него прекрасный голос, что признано самим Мерелли... Но сложится ли в дальнейшем его певческая карьера, как в пиковой ситуации клятвенно обещал ему Сондерс? Это вопрос. Во всяком случае в Кливлендском театре это вряд

ли произойдет, ибо профессиональный продюсер Сондерс отлично знает, что публика – дура, что она валом валит только от известных, раскрученных артистов.

Буквально же на следующий день после отъезда Мерелли по городу развешивают афиши новой знаменитости – итальянского тенора Скараватти, который приглашен исполнить главную партию в опере «Кармен». Как будут изменяться от ожидания восторженные поклонники новой звезды, мы только что видели...

Хотелось бы отметить сценографию **Светланы Архиповой**, которая создала на сцене роскошную обстановку, усиливающую театральность происходящего. Как всегда, безукоризненна музыкальная составляющая спектакля – работа **Дмитрия Монахова**. Актеров режиссер выбрал хорошо знакомых, с которыми в свое время он сделал не один спектакль. Это **Ирина Голванова** (Мария) и **Елизавета Зима** (Джулия), **Игорь Голубев** (Тито Мерелли), **Олег Кузь-**

мищев (Сондерс), **Ирина Лисенкова** (Диана). Но и молодые актеры, **Виктория Клевцова-Абакумова** (Мэгги), **Андрей Шанин** (Посыльный), с которыми Войтулевичу впервые пришлось работать, отлично справились с поставленной задачей. А уж для исполнителя роли Макса **Андрея Курганова** «Benvenuto, Otello!» и встреча с Игорем Войтулевичем – без преувеличения, звездный час.

*Светлана РОМАНЕНКО
Смоленск*

Фото Владимира Щукина

УЛАН-УДЭ. Брат Хлестакова и Обломова

В то время, когда о спектакле «Плоды просвещения» местная пресса писала, что **Русский драматический театр им. Н.Бестужева** «вышел на новый уровень», а создателям «Стульев» Ионеско уже вручили Госпремию Республики Бурятия, режиссер **Андрей Штейнер** только репетировал фантазмагорию «Сновидения Бальзаминова». Естественно, по **А.Н.Островскому** – по комедиям «За чем пойдешь, то и найдешь» и «Праздничный сон – до обеда». Спектакль явно не претендовал на премии, но сильно возбудил критиков, вызвал споры и не на шутку озадачил часть публики. Артистов, художника и режиссера поругивали, но зрителей, покидающих спектакль раньше времени, я не заметил. Нет, пожалуй, кроме одного критика, с коим, как оказалось, случился даже нервический припадок. А виной то-



му оформление спектакля. На сцене высился туалет типа сортир, который помнит каждый житель российского захолустья. Сооружение из досок находилось на сцене среди веревки с сохнувшим бельем, телогой, сеном, расписными сарафанами на юных дамах, исполняющих по ходу спектакля дивертисменты. Дощатый сортир сходу был объявлен вышеупомянутым критиком ни много, ни мало олицет-

ворением матушки России. Ее прошлого и будущего. Напуганный и несчастный Бальзаминов, делающей своей даме искусственное дыхание, трактован был верхом эротических фантазий то ли распясавшегося режиссера, то ли незадачливого жениха. Но названный фантазмагорией довольно тихий спектакль на такие мощные прозрения критика не претендовал и говорить от имени всей русской класси-

ки не собирался. Вниманию уважаемой публики был представлен Островский с едва ли не самым загадочным характером героя, который, как и в большинстве пьес классика, собирается жениться.

Комедия грустных усилий постепенно оборачивается в спектакль с нешуточной и неслучайной темой. Русский характер показан не как исключительный, а как самый обычный; какими мы все время от времени бываем. Бальзаминов не глуп, но бесконечно наивен. Исполнитель роли Бальзаминова (**Сергей Васильев**) ни на секунду не упускает мысль о том, что его обаятельнейший Михайло Дмитрич находится в некоем диалоге с фантазером Хлестаковым, философом Чацким (по мнению Пушкина глуповатым), ленивцем Обломовым, а отнюдь не с коверным клоуном. В этом гражданине Замоскворечья отразилась вся нынешняя Россия с ее обитателями. Совсем не шуточны для такого Бальзаминова размышления о том, что до сего времени он думал, как бедный человек, а думать, как богатый еще не умеет, один – с его стремлениями, мечтами и фантазиями: «один раз генералом себя видел», «купил бы себе серую лошадь, беговые дрожки и ездил бы по Зацепе». О «Мерседесе» пока речи нет. И хорошо бы жениться враз на обеих. А далее – можно и в Куршавель. Не этот ли Бальзаминов – нувориш-миллионер – есть герой нашего времени?

Совсем недавно наша литература искала героя на Кавказе в эполетах, на московских паркетах, среди дуэлянтов и сердцеедов, а нынче оказалось, что герой-то рядом, под рукой. В жела-

нии представить столь широкий по охвату типического образ режиссер и придумал «сны». Театр в театре. Зрители видят спящего на сеновале героя и его же представления о себе самом, каким бы он мечтал быть. Одному актеру такого не сыграть – потребовался двойник. Человек из сна. «Энциклопедия русской жизни» представлена в спектакле Замоскворечьем нынешнего разлива.

Тесно заполненная различными предметами сцена оставляет ощущение простора (художник **Николай Левашов**). Бальзаминов ходит по своему двору, как по избе. Во всем белом он похож на библейского пророка. Часто смотрит в небо, воздевает вверх руки. Белые простыни похожи на паруса. И гнездо на дереве, где спит и видит сны Бальзаминов, как мостик вперёдсмотрящего. Что-то должно сдвинуться в этой жизни. Круг путешествия по прежней литературе (как и по прежней жизни) завершен. Точка начала разрушения привычного, ставшего родным, бесконечно близким, определена. В ней и сердобольная хлопотунья – матушка Бальзаминова (**Светлана Перевалова**). Сколько в ней неподдельного желания научить

сына манерам и дать ему образование, которое нынешние сыночки получают в Сорбоннах. В отнюдь не бытовой фантазмагии – матушка Павла Петровна может быть единственный историк-мыслитель. Ее мудрость – народная и выстрадавшая опытом. «Думала, что Китай там, а он, Китайто, оказывается здесь на нашей стороне».

Не оставляет зрителей равнодушными и неумная энергия



свахи (**Екатерина Белькова**). Не уходит ли ее сценическая родословная к феерическому Кочкареву? Тактично и в меру передает преданность своему «дитяти», мужиковатость и грубоватость манер кухарка Матрена (**Татьяна Киселева**). Этаким вариант Савельича из «Капитанской дочки».

В финале режиссер А.Штейнер позволил себе пофантазировать. У классика герой пошел за богатством, а душу потерял («За чем пойдешь – то и найдешь»). В спектакле рядом с Бальзоминовым зрители в финале видят девушку-служанку. Их счастливые объятия ведут нас к другим пьесам Островского. В те места, где

«Правда – хорошо, а счастье лучше». Впрочем, счастливый финал, быть может, всего лишь тоже очередная мечта Бальзамина.

...Вот опять на сайте появилось мнение (не нашего ли строгого критика?): «Вы не понимаете: то, что поставил Штейнер оправдали бы и прикрыли бы только артисты типа Ароновой, Голуб, Деревянко, Мироновы Андрей, Евгений, Золотовицкий...» Да, по части фантазии, если не сказать фантазмагии критик превзошел режиссера и его спектакль. Не рука ли сладчайшего Манилова водила в тот миг рукою критика?

Спектакль «Сновидения Бальзамина» в ГРДТ, безусловно,

имеет недостатки. Роли молодых девушек сыграны банально, они все на одно лицо. Так играют, когда нечего сказать о своем персонаже. И режиссер этим мало озаботился. Купчиха Белотелова сыграна довольно вяло. Фигура купца Неуеденова (**Сергей Рыжов**) на редкость невыразительна. У актера нет школы. И это заметно. Почти всех актеров плохо слышно.

Вот трудности, которые преодолеть театру будет нелегко, – это не прикроет дощатое сооружение на сцене, всех так напугавшее.

Геннадий БИРЮКОВ

Фото предоставлены Русским драматическим театром им. Н.Бестужева

УФА. Жить, не теряя надежду

Всякий раз, когда в одном театре подряд смотришь несколько спектаклей, они сами собой складываются в некую систему.

Так, шесть постановок, показанные в самом начале февраля московским критикам, явили увлекательное многообразие творческих интересов труппы **Башкирского театра драмы им. Мажита Гафури**.

А.П.Чехов и Вуди Аллен, А.Н.Толстой и Мухаметша Бурангулов, наконец, почти обязательный для каждой тюркоязычной сцены Туфан Минуллин – набор имен в афише впечатляет, равно как и уровень актерского мастерства или режиссерских решений.

На малой сцене молодой режиссер **Наркас Искандарова** и художник **Руслан Мегалимов** поставили «**Парящую лампочку**» **Вуди Алена** (под названием «**Доброе утро, Энид!**») – лири-

ческую историю о том, как разные, явно утомленные друг другом люди объединяются в стремлении к мечте, в намерении полноценно самовыразиться.

Озабочены этими творческими устремлениями каждый по-своему, да и результат, совсем не позитивный, заранее известен, но на какой-то новый уровень героям выйти все-таки удастся: преодолев наивное стремление к славе, они лучше узнали друг друга.

Даже собственный азарт творчества они, кажется, осознали по-новому.

Если принять за аксиому, что вся современная американская драматургия произошла из шеддеров О'Нила и Уильямса, то явное влияние на ход сюжета, созданного Вуди Аленом, психологических коллизий «Стеклянного зверинца» не покажется неожиданным. Больше того,



лирическая природа пьес очевидно совпадает. Режиссер последовательно эту мысль развивает. Надежда увидеть сына в шоу типа нашей «Минуты славы» вдохновляет героиню, даже неузнаваемо преображает ее. Затурканная безликим бытом Энид – мать двоих сыновей и жена игрока-неудачника, общаясь с возникшим в доме мекенджером от шоу-бизнеса, ненадолго обретая мечту и надежду, становится прекрасна – в ней тоже открываются драматические подспудом творческие силы. И пусть закомплексованный невротик-сын свой шанс теряет, а неудачник-муж упрямо стре-



«Доброе утро, Энид!». Энид - Э.Юнусова, Пол - У.Аминов



«Свадьба»



Энид - Э.Юнусова, Макс - Д.Амиров



Апломбов - Р.Хасанов,
Дашенька - С.Хакимова



Апломбов - Р.Хасанов



Дашенька - С.Хакимова



Туй - А.Амиров, Дашенька - С.Хакимова



Нюнин - И.Булатов





«Золотой ключик». Буратино - Г.Фазлаева



Карабас-Барабас - Х.Муртазин



Юлготло - Х.Утяшев



«Шауракэй». Суракай - Р.Хайсаров, Шауракэй - Г.Фазлаева

мится к несбыточному, но, даже бросившись на супруга с пистолетом и, чисто по-чеховски, промахнувшись, Энид выигрывает у судьбы новую дозу природного оптимизма, чтобы жить, не теряя надежды.

Актриса **Эльвира Юнусова** с первых мгновений поражает подлинностью существования. Поначалу перед нами потихоньку спивающаяся женщина, давно махнувшая на себя рукой. Ординарный, безликий и безрадостный дом ею тоже заброшен, отчего тут давно не живут, а лишь тянут лямку, нехотя симулируя родственные связи. Сын Пол – **Урал Аминов** с его невротическими припадками замкнут и мерцательно импульсивен. Муж Макс – грустно-ироничный и усталый в исполнении **Алмаса Амирова**, даже врет нехотя, не слишком стараясь скрыть очевидность супружеской неверности и фатальных неудач в играх с фортуной. Младший сын Стив – **Артур Кабилов**, пожалуй, больше прочих озабочен возможностью помочь старшему брату – в нем светится творческий азарт, но все у него получается по-детски наивно, хотя и трогательно.

Энид делает последнюю попытку хоть как-то вырваться из этого унылого круга, неожиданно встретив стареющего менеджера от шоу-бизнеса Джерри Уэкслера и уверяя его в необычайном таланте своего сына. **Хамит Яруллин** тонко сыграл человека опытного, корректного, способного увлечься, но не терять головы. Лирические токи, пронизавшие общение Энид и Джерри, иссякают так же внезапно, как и возникли...

Режиссер легко и изящно выстраивает отношения героев, из-

бегает назойливого изображения некоей «западной манеры» общения и не прячется за столь же «зарубежными» реалиями быта. А потому, увлеченные сутью, актеры играют наполненно и свободно.

«Свадьба» **А.П.Чехова**, поставленная **Борисом Цейтлиным**, – блестящий пример авторского спектакля, странного, противоречивого, но увлекательного. Чеховской истории постановщик следует не прямо, а через длинный ряд сложно сочетаемых ассоциаций, превращающихся в суверенный режиссерский сюжет, вполне «перпендикулярно» соотносимый с классической коллизией мещанской свадьбы – сюжета вечного, разнообразного в оттенках, даруемых каждой новой эпохой.

Перенеся действие в сегодняшний ресторан-«поплавок», симулирующий обстановку корабля, готового к плаванию, режиссер убеждающе показывает, что нынешним героям ближе «психологический пейзаж» Брехта и Зоценко, если не Маяковского с его «Мистерией Буфф». Чеховское слово тут возникает лишь цитатно, оно часто необязательно.

Идея Феллини «...А корабль плывет», идея ковчега используется здесь с драматической иронией, даже сарказмом. Тупое сообщение мещан и обывателей к сакральному ритуалу свадьбы относится без душевного трепета – это очередной банальный повод выпить и закусить. Даже нормального тоста они произнести не способны.

Типажи гостей, меж тем, легко узнаваемы: жених Апломбов (**Руслан Хасанов**), похожий на Кинг-Конга, ряженого в подобие смокинга, невеста Дашенька

(**Светлана Хакимова**) – давно перезревшая Агафья Тихоновна, Змеюкина (**Минзалла Хайруллина**) – уставшая от славы Лайза Минелли, так и не спевшая положенный по сюжету романс. Страховой агент Нюнин (**Ирек Булатов**), поимевший с хозяйки 25 рублей за свадебного генерала, облачен в униформу Остапа Бендера. А пострадавший за любовь к техническому прогрессу телеграфист Ять **Алмаса Амирова**, в кислотных джинсах похожий на Дуремара, и вовсе пытается утопиться, но все же возвращается на корабль.

Основной сюжет постановщик сопровождает множеством параллельных мотивов. Своя жизнь тут у оркестра и у озабоченных серьезным делом официанток. Восторженный моряк – **Урал Аминов**, вдохновенно пляшущий яблочко, – единственный, кто понимает с полуслова простодушного и наивного старика Ревунова-Караулова, которого **Ильдар Саитов** представил в лирическом облике «пророка в своем отечестве», существом, никому не интересным, для всех смешным своею чистотой и беззащитностью. Никем не понятой и оскорбленный, старик с полными слез глазами, но без гнева, а даже с христианским смирением покидает эту тупую нечисть и под патетически романтическую музыку Дунаевского из фильма «Дети капитана Гранта» на невесту откуда поднявшихся парусах уходит в безбрежное море. И особенно грустно видеть в финале, что корабль Ревунова-Караулова... бумажный, а добро по-прежнему беззащитно.

Детский спектакль – «**Золотой ключик**» **А.Н.Толстого** – поставлен главным режиссером

театра **Айратом Абушахмановым** и художником **Рустемом Баймухаметовым** (режиссер-ассистент **Алмас Амиров**) без каких-либо новшеств в отношении сюжета и его конфликтных линий (то есть, Карабас-Барабас – вовсе не устрашающий голос с небес и уж никак не жертва обнаглевших артистов, хотя обе версии уже приходилось наблюдать).

Идея спектакля проста: творчество есть сама жизнь, предел ее восторженных стремлений, а потому большая часть перестановок происходит на глазах у зрителей, являясь частью чарующего волшебства: яркие краски города сменяются парковыми зарослями, а за нарисованным на холсте очагом открывается дверь на просторную сцену – иди и твори! Пьеса прекрасно разошлась между молодыми актерами, а «старики» благоразумно отошли на второй план. Неизбежные купюры (спектакль длится меньше часа) не кажутся досадной небрежностью – юные зрители хорошо знают сюжет и легко в нем ориентируются.

Молодежь постарше восторженно воспринимает перипетии сюжета романтической музыкальной драмы **«Шауракэй»**, красивой и чуть лукавой истории любви юных героев, весело преодолевающих все препятствия, чинимые мракобесием нелепых традиций.

Спектакль режиссера **Азата Абушахманова** и художника **Димитрия Хильченко** пронзан воздухом и солнцем, полон музыки и красок, чуток к традициям башкирского народа, его колоритной и памятной старине. Зрители, в свою очередь, трогательно относятся к событи-

ям пьесы, искренне сочувствуя юным героям, а перед началом и в антракте с удовольствием фотографируются, как бы принимая их облик на фотопанораме, какие используют фотографии на курортах.

Снова хорошо проявила себя молодежь Театра Гафури. Интересно следить за тонкой и нервной, живой и веселой Шаурой – **Гулсесек Фазлаевой**, за восторженным и романтическим Суракаем – **Русланом Хайсаровым**, чья душа, кажется, светится неизбежным счастьем и радостью.

Но и зрелые мастера своего не упускают. Трогает природной искренностью и простодушием незадачливый перезрелый жених Юлгатло **Харматуллы Утяшева**. Забавна смелая до наглости, хитрая и обаятельная старуха Сабира, сыгранная на грани риска артистом **Алмасом Амировым** с хорошим знанием не только комедийной техники, но и женской сущности.

Сюжеты из современной жизни, как правило, выглядят не столь убедительно. Мелодрама **Туфана Минуллина** с риторическим названием **«Грешно ли любить?»** – первый пример подобной приблизительности. Здесь, увы, игра идет в одни ворота: все происходящее в пьесе легко предвидеть на полчаса вперед. Переживания 35-летней женщины, внезапно осознавшей греховность своего статуса любовницы, выглядят вымученными, равно как и метания бизнесмена Хабира, который, будучи неверующим, идет, однако, к мулле, чтобы пофилософствовать на тему «Грешно ли любить?». Ни мастерство актеров, ни проникновенность отдельных

эпизодов ситуацию не спасают. В пьесе все остается на уровне идей, слов, правильных мыслей, которые оспаривать никому не приходится в голову.

Вторая пьеса того же автора – **«Мулла»** – производит более цельное впечатление, хотя и она уязвима: история юного служителя культа, несущего народу добро и любовь, мало чем отличается от сюжетов вроде «И это все о нем», где те же добро и любовь нес в народ молодой комсомольский вожак...

Молодой актер **Руслан Хайсаров** играет муллу Эсфандияра со всею силой драматизма, какой возможен в рассказе о судьбе парня, прошедшего тюремную «школу жизни» и со святым упрямством князя Мышкина впускающего грешника вокруг, что все они достойны лучшей участи. Режиссер **Айрат Абушахманов** дорожит в сюжете хрупкими романтическими мотивами, смело «высветляет» характеры, допускает комедийные повороты и краски. Даже антагонисты не выглядят в спектакле одномерными негодяями. Так, «черный человек» сюжета – Валияхмат в исполнении **Алмаса Амирова** порой похож на Великого Инквизитора из романа Достоевского, что делает его характер особенно глубоким и многомерным. Спектакль завершается финальным гимном – молитвой о ниспослании мира земле и людям, который звучит на редкость искренне и вдохновенно. Тех же искренности и вдохновения хочется от души пожелать Театру имени Мажита Гафури.

Александр ИНЯХИН

**Фото предоставлены
Башкирским театром драмы
им. М.Гафури**

ВАГНЕР И БОРОДИН ИЗ РОССИИ



Региональная опера на «Золотой Маске»

Оперный жанр на Национальном театральном фестивале «Золотая Маска» в нынешнем году представлен по преимуществу столичными постановками: московскими «Любовь к трем апельсинам» (Геликон-опера), «Кафе «Сократ» и «Вертер» (театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко), «Бег» (Камерный театр им. Б.А.Покровского), «Паяц» (театр «Санкт-Петербург опера»). Региональные театры привезли лишь две постановки.

«Лоэнгрин» Рихарда Вагнера – весьма редкий гость на российских сценах, впрочем, как и другие оперы немецкого классика. В отличие от его родины Германии, где «Лоэнгрин» практически не сходит с театральных подмостков, в России это сочинение можно услышать нечасто, и скорее в концертном исполнении. Вероятно, причину такой осторожности русских постановщиков по отношению к операм немецкого реформатора следует искать в их известных длиннотах и исполнительской трудоемкости музыкальных текстов. Тем не менее, например, в Москве, после почти векового отсутствия на театральных сценах, пару лет назад «Лоэнгрин» возник в Новой опере в весьма нетрадиционной постановке европейских авторов. Тем интереснее было услышать и увидеть (подчеркиваю, именно увидеть) на этой же сцене уже русскую интерпретацию «Лоэнгрин» Челябинским академическим театром оперы и ба-



«Лоэнгрин». Челябинский академический театр оперы и балета им. М.И.Глинки



«Князь Игорь». Ростовский музыкальный театр

лета им. М.И.Глинки, который была представлена в конкурсе «Золотой Маски» сразу в семи номинациях. Авторы ее – **Антон Гришанин** (музыкальная постановка), **Андрей Сергеев** (режиссура, сценография), **Андрей Потапов** (свет).

Скажу сразу, что «Лознгрин» Челябинского театра – это абсолютное единение всех компонентов сложного организма оперы, очень нечастое в современном музыкальном театре, и тем более ценное. Видеоряд, несмотря на то, что создан современными

минималистскими средствами, является органичным продолжением и композиторской идеи сочинения, и его музыкальной организации. Очень удачно выбран основной символ спектакля – это огромный, во всю сцену, крест, прорывающий черную стену декораций и словно разверзающий выход в бездну вечности, где парят облака газового дыма. Проявление этого креста из зияющей черноты ошеломляет уже во время вступления, с первых же тактов захватывающего невесомостью и проникновенно-

стью звучания темы небесного посланника Грааля.

Собственно, этот крест, и его проекция на полу – это единственное сценографическое решение оперы. Но по идее своей оно оказывается всеохватным и многомерным. Во-первых, образ креста, как символа веры, отражает основную мысль оперы о том, что лишь абсолютная вера, без оглядок и сомнений, может спасти от разрушительных сил: Лознгрин, раскрывший тайну своего имени и происхождения по настоянию Эльзы, подговоренной коварной Ортрудой, утратил свою небесную силу и уже не смог защитить возлюбленную на Земле. Во-вторых, крест фигурирует в спектакле как атрибут веры основных действующих лиц – рыцарей Брабанта (металлический крест), короля Германии (деревянный крест) и Лознгрин (плетеный и самый маленький из всех – свидетельствующий о преобладании его духовной силы над материальной). В-третьих, крест, спроецированный на пол сцены, становится основой для выстраивания по его форме разнообразных, геометрически выверенных и графически продуманных массовых мизансцен, мощных и красивых. Фактура этих сцен своей стройностью и «хоральностью» словно бы продолжает музыкальную архитектуру Вагнера. А выразительная пластика основных героев отражает их музыкальные характеристики: плавные движения замороженной Эльзы и мудрого Лознгрин, фундаментальные позы справедливого короля Генриха Птицелова, излом и суета малодушного Тельрамунда и коварной Ортруды.

Голоса героев тоже сродни их образному содержанию: мяг-

кое и пластичное хрупкое сопрано **Натальи Заварзиной** (Эльза), выразительный летящий тенор **Федора Атаскевича** (Лоэнгрин), к месту неровно-сипящий тембр **Лилии Пахомовой** (Ортруда), звонкий и беспокойный баритон **Сергея Гордеева** (Тельрамунд), матово-глубокий бас **Станислава Трофимова** (Герих Птицелов) и размашистый бас **Евгения Голубчикова** (королевский Глашатай).

Цветовое решение спектакля лаконично и символично – черная сфера Тельрамунда и Ортруды противостоит белой сфере Эльзы и Лоэнгрин. Король Германии и королевский Глашатай решены в бордовых тонах. Отдельного внимания заслуживает работа художника по свету Андрея Потапова, наполнившего символическими световыми образами пустую сцену. Совместно с режиссером Антоном Сергеевым они создали любопытное целое, а узловые сюжетные моменты, такие как ослепляющее всех присутствующих появление Лоэнгрин и его буквальное воспарение в облаках в конце спектакля, сопровождающееся вылетом белого голубя, решены так, что захватывают дух. Замечательна музыкальная интерпретация оперы Антоном Гришаниным. Он сумел выстроить сложную вагнеровскую архитектуру, основанную на полярных динамических контрастах, «собрал» непростую партитуру в достаточно стройное звучание, не считая некоторых киксов меди, и распределил оркестровое звучание в пространстве зала так, что зритель оказался в самом центре звуковой атаки: кроме привычного звучания со сцены и из оркестровой ямы, группы медных, рассаженные на балконах освеще-

ния позади зрительного зала, посылали звук прямо по его диагонали, охватывая все пространство равномерными звуковыми потоками. И самое главное впечатление от музыкальной части – от тончайшей, прочувствованной нюансировки исполнителей, от вдохновенного проникновения их в авторскую интонацию.

Удивительно органичный и эмоционально захватывающий спектакль по достоинству был оценен публикой, долго бравировавшей и не отпускавшей артистов со сцены.

«Князь Игорь» Ростовского музыкального театра был создан постановочной сборной, в которой приняли участие мэтр оперной режиссуры **Юрий Александров**, замечательный художник-постановщик **Вячеслав Окунев**, дирижер-постановщик **Валерий Воронин** под общим художественным руководством **Вячеслава Куцева**. Дирижировал спектаклем **Андрей Аниханов**.

Спектакль, реконструировавший архаичный дух Древней Руси и яркий восточный колорит половецкой жизни, вышел приятнее для глаза, чем для слуха. Художественное решение спектакля, развернувшееся в поэтизированном пространстве, сочетало ассоциативные образы кованой на старинный лад трехэтажной конструкции, позволившей разместить на своих этажах люд, с исторически достоверными костюмами бояр, ратников, старцев. Юрий Александров трактовал оперу не в старинно-былинном, а в современно-реалистическом духе, расставив акценты не на привычном в ее интерпретациях национально-патриотическом па-

фосе, а на внутренней жизни героев и параллелях с современной жизнью. Режиссер взорвал размеренно-эпичный склад оперы насыщенным действием, в котором приняты участие уже не статичные образы русской поэмы XII века, а конкретные живые люди с их слабостями, печалью и радостями. Игорь – не старорусский богатырь, олицетворение национальной идеи и силы русского духа, а сокрушенный чувством собственной вины человек, для которого поражение перед самим собой страшнее, чем в битве на реке Каяле. Ярославна – глубоко страдающая женщина, князь Владимир – мятущийся между долгом и любовью молодой человек, Галицкий – распущенный негодяй, Кончаковна – влюбленная страдальница, Кончак – гостеприимный добряк.

Отношения с Востоком в этой постановке не столь конфликтные, сколь со-существующие – это не противостояние, а взаимопроникновение, где возможны и любовь, и ненависть, и война, и мир. В таком понимании режиссер видит общее с современностью: «Сейчас, когда встал вопрос о столкновении и взаимопроникновении культур Запада и Востока, я нахожу много параллелей с тем, что происходило во времена князя Игоря и в настоящий период». В целом спектакль Ростовского театра вышел интересным, но, к сожалению, слабым в музыкальной части. Оказалось, что всем известные своей красотой и говорящие сами за себя бородинские мелодии могут быть скучны, если они не одухотворены дирижером и исполнителями. Звучание оперы, несмотря на внешнюю правильность и аккуратность, было далеко от того внутреннего трепета, который

содержит партитура Бородина меж строк, и, к сожалению, точно построенные фразы не выражали эмоций. Справедливости ради надо сказать, что одухотворенной искрой среди этой звуковой массы было отмечено пение **Натальи Дмитриевской** (Ярославна) и отчасти **Петра Макарова** (князь Игорь). Заставила встрепе-

нуться интересная хореографическая пластика в постановке **Юрия Клевцова** в половецких песнях и плясках и неожиданно тихий эпизод, исполненный хором старцев вместо прославляющего мощного хора, который, к слову, дописывали за Бородина его сотоварищи по «Могучей кучке». Юрий Александров так объяснил свою трак-

товку окончания оперы: «У нас тихий финал, я хотел подчеркнуть, что пришло время не «собирать силы», а «собирать камни». Мы не даем ответов, мы ставим вопросы».

*Евгения АРТЕМОВА
Фото предоставлены
пресс-центром фестиваля
«Золотая Маска»*

ЮБИЛЕЙ

Иногда даже творческим людям удается благополучно сочетать полет профессии с практичностью жизни. Как правило, эти люди успешны. И сегодняшний день, когда успех стал критерием мастерства, принадлежит им. Но со времен Екклезиаста одним заповеданы были радость и знание, другим – «забота собирать и копить». И те малочисленные избранные, о которых говорит пушкинский Моцарт, презренной пользой открыто пренебрегали. Им всегда было некогда: они погружались в свое творчество и не заботились о житейском. Потому что житейское несущественно для тех, чьи приоритеты сотканы из воздуха.

Сергей Стасюк, артист **Новокузнецкого театра драмы**, как-то заметил: «Мой город – это театр, это деревья вокруг него. И, если есть внутреннее удовлетворение, я найду, что есть и где жить...». Вот так он и живет – в своем театральном городе, окруженном деревьями. Этот город вырос для него в Махачкале, Барнауле и Пскове, теперь, вот уже шестой сезон, в Новокузнецке. Большого романтика и бесребренника найти трудно. Яркую индивидуальность Сергея, которая видна в любой роли, сформировали духовные интересы: потребность читать, размышлять, писать собственные пьесы и стихи. И, конечно, аристократическая избирательность во всем, как у его любимого Владимира Набокова.

Герои артиста неповторимы и незабываемы. И положительные, и отрицательные персонажи становятся главными в спектакле, если их играет Сергей Стасюк, – такова энергия его преображения. Его персонажи неизменно получают полнокровный объем, мотивировку и легкость существования на сцене именно благодаря этой его напряженной силе, отражающей нравственный стержень личности. Артиста отличают безошибочное чувство стиля и жанра, многоплановость исполнения, подлинное мастерство, когда все идет «в роль»: и отношение к материалу, и темперамент, и прекрасно поставленный бархатный баритон, и блеск неотразимых черных глаз. И, конечно же, несомненное человеческое и сценическое обаяние, без которого мертвы любые данные. Многоцветная палитра человеческих проявлений на театральной сцене – от героев-любовников до острохарактерных персонажей мирового репертуара – заполняет репертуарный лист Сергея Стасюка: Альбер в «Маленьких трагедиях» А.С.Пушкина, Лаэрт в трагедии «Гамлет» Шекспира, Джордж в притче «Люди и мыши» Д.Стейнбека, Тристан в комедии Лопе де Веги «Собака на сене», Глумов в памфлете А.Островского «На всякого мудреца довольно простоты», фон Корен в драме «Дуэль» по повести А.П.Чехова... В роли Мужчины из драмы Ю.Фоссе «Сон об осени» Сергей Стасюк воплощает на сцене сразу несколько обликов своего персонажа: и возлюбленный, и сын, и отец. И в каждом из этих воплощений артист достигает подлинных высот трагизма. Все мучения, выпавшие на его долю, потрясают зрителей проблемами общечеловеческого характера. Пожалуй, еще более дискомфортной для зрительского восприятия стала роль фон Корена в исполнении артиста. Очень сложна драматическая и пластическая партитура этой роли: самоуверенный атлет с выправкой нациста в кульминационный момент превращается в живого, смущенного человека. Прямолинейная рациональность, которая чуть было не привела его героя к философии сверхчеловека, рассыпается в прах перед лицом любви и истины. Поэтому артист Сергей Стасюк в любой ситуации предпочитает честное отношение к профессии – для себя и своих коллег.

*Галина ГАНЕЕВА, Новокузнецк
Фото Сергея Косолапова*

Новокузнецкий театр драмы и журнал «Страстной бульвар, 10» поздравляют талантливого актера с 35-летием!



ПУШКИН В ДЕТАЛЯХ

На открытии XVIII Пушкинского театрального фестиваля в Пскове речь шла о совершеннолети.

«Восемнадцать лет – это возраст целого поколения, – говорил один из отцов-основателей Псковского Пушкинского и бесценный руководитель фестивальной творческой Лаборатории **Владимир Рецептер**. – Это значит, что наши первые зрители уже привели на фестиваль своих детей, это значит, что и новый век мы проведем с Пушкиным».

О том, что Псков переживает не самый звездный час своего фестиваля, забывается, когда со сцены звучит пушкинское слово с непостижимым его свойством обращать «глаза зрачками в душу» (Шекспир, «Гамлет», о котором речь впереди). Значение фестиваля определяет имя Пушкина, которое навсегда и каждому близко, живо, неожиданно. Как, впрочем, и театр.

В день открытия был дан «**Евгений Онегин**» **Чайковского**. Вдохновенное звучание оркестра (дирижер **Ярослав Ткаленко**) в сочетании с голосами солистов **Центра оперного пения Галины Вишневской (Москва)** захватили зал. В первом антракте короткий разговор с Рецептером. Он возбужден, доволен, глядит с прищуром:

– Как думаешь, чем кончится?

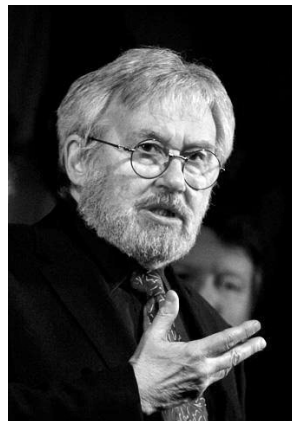
– Ну, вы же знаете, чем кончается «Онегин»...

– Так ведь и все знают! А смотрят, слушают, включаются, переживают. И выходит, знают, да не знают – вот тебе и театр!

Авторы спектакля (режиссер-постановщик **Андрис Лиена**) остались верны твердому намерению композитора доверить первое исполнение оперы молодым – студентам консерватории, приближенным по возрасту к героям. После премьеры со студентами Чайковский писал Надежде фон Мекк: «*Как опошлится прелестная картина Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее ветеранами и ветераншами, которые без всякого стыда берутся за роли шестнадцатилетних девушек и безбородых юношей...*». Ставка на молодость и порыв оправдалась сполна. Были и задумчивое юное очарование Татьяны (**Екатерина Миронычева**), и неудержимая влюбленность Ленского, в которого, как и положено, влюбилась вся женская, а стало быть, большая часть зала (**Станислав Мостовой**), и холодное благородство, а потом безнадежная страсть Онегина (**Константин Бржинский**). И переполненный, вознесенный эмоциональной волной зал, помимо аплодисментов после каждой картины, отблагодарил их бурной овацией в финале.

Фестивальные вариации на темы Моцарта и Сальери

Любопытнейший моноспектакль «**Моцарт и Сальери**» представил на Малой сцене французский актер **Роберт Дантонель** – результат его творческого союза с режиссером **Владимиром Делем**, хорошо известным псковскому фестивальному зрителю прошлыми оригинальными постановками «Маленьких тра-



В.Рецептер

гедий». Именно после первого участия еще в V Псковском фестивале его театр «Предел» из небольшого, как принято говорить, уездного городка Скопина Рязанской области обратил на себя внимание столичных театральных критиков и европейских фестивалей.

На сцене – Черный человек в плаще с капюшоном и длинной полумаске. На черном, напминающем надгробие столе он выставляет свою лабораторию: сосуды, пробирки, колбочки. В бокале, предназначенном, судя по всему, Моцарту, готовит роковое «снадобье», произнося при этом первый монолог Сальери – о зависти. В его руках появляется кукла Сальери, а потом и Моцарта в знаковом белом парике и красном камзоле... Что это, театр кукол и ставшая уже привычной работа в живом плане? Нет. По ходу действия актер снимает маску, и мы видим человека, разрываемого коллизией двух начал, двух диаметрально разных отношений к таинству творчества. Словно от ответа на вопрос Сальери, «где ж правда?» – в алгебре или гармонии,



«Евгений Онегин». Татьяна - Е.Миронычева. Центр оперного пения Г.Вишневецкой. Москва



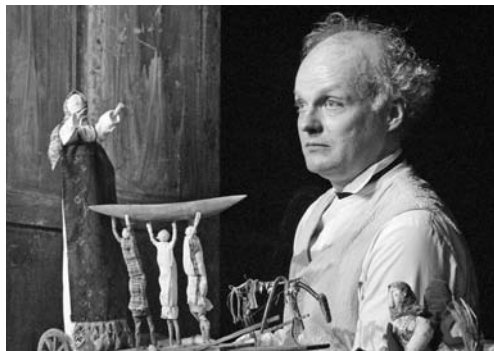
«Моцарт и Сальери». Черный человек - Р.Дантонель. Франция



«Директор театра». И.Костолевский и М.Филиппов. Проект театрального агентства «Арт-Партнер XXI». Москва



«Гамлет». Гамлет - Д.Волков. Горацио - Д.Французов. «Пушкинская школа». Санкт-Петербург



«История села Горюхина». С.Барковский. Пушкинский театральный центр. Санкт-Петербург

расчете или вдохновении – зависит его, актера, личная судьба. Как и от ответа на другой пушкинский вопрос – о несовместимости гения и злодейства.

Найденная режиссером форма, может быть, и не нова, работа театра кукол в живом плане давно стала привычной. Но в контексте пушкинской трагедии она вдруг открыла новые неожиданные возможности. После спектакля, действительно завораживающего, как колдовство, актер сам пояснил, чем заинтересовал его замысел: «Все мы знаем пушкинскую версию отношений Моцарта и Сальери. Но режиссер предположил, что существует некто Третий, кто на самом деле руководит их мыслями и поступками. Сам Моцарт говорит: «Вот и теперь мне кажется, он с нами сам-третьей сидит...». Это он понудил Моцарта создать Реквием. Это он манипулирует ими обоими. Это отличная идея Владимира Деля, спасибо ему».

Отраву из бокала в спектакле выпивает сам Черный человек, а умирает Моцарт. И тогда умершего кукольного Моцарта тот, что в черном, накрепко сковывает цепью с подвешенной скрипкой, на тыльной стороне которой – изображение Мадонны. Спектакль умен, необычен, волнует. Французский язык, как уже не раз бывало на фестивале, не стал помехой для восприятия.

Мысль о том, что внутреннее противостояние Моцарта и Сальери в той или иной мере свойственно каждому художнику, связывает этот фестивальный спектакль с другим – «**Директором театра**» с мудреным подзаголовком «Классическое отравление по произведениям А.С.Пушкина, В.-А.Моцар-

та, А.Сальери», с участием трех известных народных артистов – **Игоря Костолевского, Михаила Филиппова, Михаила Янушкевича**, солисток Московского театра «Геликон-Опера» **Марины Карпеченко** и **Инны Звеныцкой**, камерного ансамбля «**Petit Opera**». Все вместе – проект театрального агентства «**Арт-Партнер XXI**». По сути, антреприза, но уже успевшая на шуметь в Москве. Постановщик – **Дмитрий Бертман**, художественный руководитель «Геликон-Оперы», давно слывет самым неожиданным, парадоксальным, а то и скандальным оперным режиссером. В многочисленных публикациях он и «главный оперный хулиган», и «известный оперный провокатор».

Странный это спектакль. Из классического «Моцарта и Сальери» Пушкина получился «Директор театра» Бертмана – по названию одной из опер Моцарта. Главные герои – музыканты оркестра маленького театра, виолончелист (Костолевский) и скрипач (Филиппов), они же – Моцарт и Сальери. Вернее, то Моцарт, то Сальери, пушкинский текст – отдельными строками, фразами, чуть ли не междометьями – легко перепархивает от одного к другому. Часть его влетает даже в уста директора театра (Янушкевич): «Нас мало избранных, счастливых праздных, Пренебрегающих презренной пользой, Единого прекрасного жрецов», – говорит он, деловито пересчитывая купюры (иронии – через край). Все это перемежается доходящим до ярости спором двух примадонн, каждая из которых считает примадонной исключительно себя. При этом они попеременно по-

ют арии из опер Сальери и Моцарта – на разных языках. Словом, гении – все, включая директора, который, пока они спорят, кто гениальнее, всем этим оркестром и дирижирует.

Вероятно, мысль о том, что в каждом художнике гнездятся Моцарт и Сальери, и была главным режиссерским импульсом. И когда один решается отравить другого – травит себя самого. Классическое отравление. Два в одном, или сам себе оборотень: чуть подумал, что вот ты уже и Моцарт, как тут же обратишься в Сальери.

Прекрасные актеры, сумевшие остаться органичными и убедительными в непростой предложенной режиссером форме, прекрасные – и актеры тоже – солистки «Геликон-Оперы», оркестрик живо звучит... И все же не оставляет тягостное ощущение, что Пушкиным опять – в который уже раз! – попользовались, дабы заявить о себе, гениальном. Из Поэта вырезается удобное для употребления филе и готовится эстетское блюдо. В результате – послевкусие светского трепса о вечных истинах. До Пушкина, в принципе, дела нет, он – лишь повод для самовыражения. Но когда Пушкин – повод, а не причина, средство, а не цель, результат, как ни крути, всегда один: кто бы ни пытался переумничать Пушкина, а поэт всегда оказывается мудрее, оставляя нас с нашей самонадеянностью в дураках. Что поделаешь – свойство гения, однажды данного России Богом, который, в отличие от нас, всегда ведет, что творит.

Самые сильные, часто поразительные результаты при встрече театра с Пушкиным случают-

ся там, где театр не тянет Поэта на себя, но отваживается следовать за ним, куда бы он ни пошел. Индивидуальность же режиссера, которой так озабочены постановщики-изобретатели собственных версий, никуда не денется. Напротив, наиболее полно и многогранно раскроется там, где художник более озабочен предметом творчества, а не собой. То есть, уж простите за банальность, искусством в себе, а не собой в искусстве.

Обрушение стереотипа

Ошеломляющий и в каком-то смысле жестокий урок театру преподавал на творческой Лаборатории писатель-пушкинист, профессор Новгородского университета **Вячеслав Кошелев** своим анализом известной всем вдоль и поперек повести «**Станционный смотритель**». И выступление свое назвал неприятельственно – «**Поэтика пушкинской детали**», и начал скромно: «Я прошу театральных критиков мне помочь. Не являясь режиссером, я не могу перевести текст словесный в сценический, и вы мне подскажете, можно ли это сделать. Пушкин насыщает повесть ненавязчивыми уточняющими деталями, в которых вдруг открывается то главное, что без медленного внимательного чтения потерялось бы в бесконечной веренице смыслов...

Псковский фестиваль видел множество «Станционных смотрителей». Всем известно, что с Самсона Вырина в русской литературе началась тема «маленького человека», продолженная Гоголем в «Шинели», Достоевским в «Белых ночах» и т.д. Человека кроткого, безответного, способного на нежные чувства

и достойного искреннего сострадания. У всех на памяти известный фильм Сергея Соловьева, где именно такой Вырин и есть, сыгранный Николаем Пастуховым, кажется, нарочно созданным для таких ролей. В роли же соблазителя его дочери Дуни – гусарского ротмистра Минского – Никита Михалков с его лихо закрученным усом».

В кратком изложении рассуждения Кошелева выглядят так. Самсон – имя библейского героя-богатыря. Вырин отслужил 25 лет рекрутом и награжден тремя боевыми медалями, которые в те поры зря не давали; по нашим временам он – герой Советского Союза, никак не меньше. В Петербурге, куда приехал за «блудной» дочерью, воровски увезенной ротмистром, он остановился в Измайловском полку, в доме отставного унтер-офицера, своего старого сослуживца, стало быть, и сам он – отставной измайловец. Вышел в отставку в 1802 году, значит, это не просто бывший солдат, а суворовский ветеран. Можно представить его и внешне. В императорский лейб-гвардии Измайловский полк, согласно реестру, брали особо статных и дюжих рекрутов ростом не менее 2 аршин 12 вершков, что в метрической системе соответствует 195-196 см...

Так в рассуждениях пушкиниста «маленький» человек Самсон Вырин неожиданно вырастает в героя-богатыря, свободного человека (отслужившие рекруты освобождались от крепости) на государственной службе. Да, дочь бросила его, убежала с гусаром, но, может, потому и убежала, что знала: не отпустит. Уж слишком хорошо да славно было ему с дочкой на станции: и при-

готовит, и приборет, да и проезжающие при виде красавицы Дуни перестают браниться и охотно задерживаются на чай, а то и отобедать. Да ведь и убежала-то не блудит! В финале, уже после смерти отца, она приезжает на станцию, по словам автора, «прекрасной барыней в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами с кормилицей и с черной моською». Вот и кротость с Вырина слетела, и перед нами уже капризный эгоист, которому дела нет до счастья Дуни, необходимой ему исключительно для собственного благополучия и покоя. И возникают совершенно иные темы и драматургическое противостояние пушкинской повести: где грань между жертвенной любовью к ближнему и всепожирающим, никого не щадящим эгоизмом и отца, и дочери? Грань, которая существует в каждом из нас, о которой душеведец-Пушкин и написал повесть, снова отдав нам право (читателю, театру, зрителю) самим ответить на вопрос «где ж правда?!»

Самим себе собою о себе!

Блистательным примером самоотверженного, плодотворного погружения в Пушкина стал монспектакль питерского актера **Сергея Барковского «История села Горюхина»** на Малой сцене. В фестивальной афише он не впервые, премьера состоялась на IX фестивале в 2002 году, и с тех пор актер освоился в созданном им вместе с режиссером **Андреем Андреевым** пространстве игры как у себя дома. Поразительное актерское мастерство! Мгновенный и непредсказуемый переход исполнителя – а вместе с ним и зрителя –

**В. Кошелев**

от веселья к драме, от иронии к нечаянной слезе, от мелкой, едва заметной детали к глубоким обобщениям о свойствах народной судьбы, будто история Горюхина, сочинением которой захвачен герой, и есть история России – горькая, близкая, несчастная, понятная до последней черточки – от державного орла до детского вздоха. Количество деталей огромно, и все говорящие: куклы, игрушки, картинки, портреты и портретики, четвертинка с водочной стопкой и маринованный грибок... Двустворчатый шкаф в центре, в который можно войти и не выйти, в котором, как и в нашем многогрешном богоспасаемом Отечестве, есть все, и за это его можно даже поцеловать! Вот только не посадить бы при этом занозу («Ах, занозка!»). И все это обилие деталей вместе с актером поет, кружится, веселит, заставляет хохотать и печалиться.

На редкость радостно смотрится этот спектакль, способный не просто увлечь зрителя, но буквально влюбить в себя. Жанр определен – весьма, впрочем, условно – как «презентация рукописи Ивана Петровича Белки-

**Т.Доронина на сцене Псковского академического театра им. Пушкина**

на». Остается констатировать, что презентация прошла успешно. Но – чего и кому? Да нас же самих самим себе – «зрачками в душу» – и презентовали, такими, какие мы есть.

Не только Пушкин

Одним из центральных событий фестиваля должен был стать шекспировский «Гамлет» в постановке **Владимира Рецептера** на сцене созданного им театра «Пушкинская школа». Была и традиционная «артподготовка» – лабораторное выступление доктора филологии, главного научного сотрудника «Пушкинского Дома» **Сергея Фомичева «Слова, слова, слова...»** о шекспировском происхождении некоторых мотивов последнего, «каменноостровского» цикла Поэта.

Мы знаем учеников Рецептера с «младых ногтей», с той поры, как он набрал свой пушкинский курс в СПбГАТИ. Но уже видели их вполне зрелые актерские работы в поставленных питерскими режиссерами великолепных спектаклях «Прости, душа...», «Женитьба». Они уже нам дороги и интересны как творческие

личности, мы знаем их по именам – **Денис Волков, Павел Хазов, Марина Канаева, Денис Французов...** «На сцене – никаких «новаций», скандальных откровений, уличной лексики и видеозаписей. Только классический текст, вечные ценности», – сообщается в аннотации к спектаклю. Но ни верность автору, ни мера условности, в которой существуют актеры, не отменяют полноты проживания. А вот его во многих (слишком многих!) моментах и не хватало ученикам Рецептера. Смотрел и в который уже раз задавался риторическим вопросом: почему молодые, но уже творчески себя заявившие актеры в спектаклях своего мастера снова выглядят как театральные школяры, чья внутренняя неустроенность и дискомфортность – прежде всего по причине «не пристегнутости» к действию – передается и мне, зрителю.

На Псковском фестивале всегда звучат стихи Пушкина и не только. На этот раз здесь царствовала **Татьяна Доронина**. Заполненный псковичами зал встретил ее любовью. Казалось, псковский зритель, в первую

очередь старшее его поколение, хотел отблагодарить свою любимицу и за «Еще раз про любовь», и за «Старшую сестру», и за «Три тополя на Плющихе» – за всех ее героинь.

Отозвался любовью и она: «Спасибо вам, спасибо всем, кто в очень трудное время, когда совсем мало читают, почти не пишут стихов и совсем забыли о литературных вечерах, устраивают этот фестиваль, и этот наш мхатовский маленькими силами литературный вечер».

Поначалу Татьяна Васильевна предоставила сцену одному из ведущих актеров своего театра, народному артисту России **Валентину Клементьеву**. В его программе – мастерски прочитанные пушкинские стихи, большей частью хрестоматийные, и письма, в основном жене («женке», как называл ее Поэт), отправленные из Михайловского. И вот зал вновь встречает Татьяну Доронинову. Она читает из Цветаевой, потом Есенина. Скоро становится ясно, что читается, по сути, поэтический дневник, личный «золотой фонд». Есть

стихи, которые, входя в жизнь, составляют ее неотъемлемую часть, без которых не мыслишь ни себя как личность, ни сам русский язык, ни саму жизнь во всей ее полноте. Давно я не слышал такой тишины в нашем зале. Она читала, вслушивалась, вдумывалась в строки, посвященные Блоку, Ахматовой, Мандельштаму, Завадскому («Вы столь забывчивы, сколь незабвенны!..») – то лирически беспомощна, то обретая силу и мощь водопада. Редкий дар – актерский и человеческий!

Утром этого дня она побывала в театре, прошла в зрительный зал, поднялась на сцену. Восхитившись залом, посочувствовала его состоянию. И вечером, прощаясь со зрителями, заговорила о нем: «Ваш театр – здание и зал – замечательны! Он идеален для работы в очень тонкой реалистичной достоверности. Я уверена, что здесь существуют самые высокие традиции. Так хочется, чтобы этот театр в вашем городе отремонтировали, как следует. (Бурные долгие аплодисменты.) Чтобы

позаботились о том, что составляет суть театра, – о труппе, актерах, режиссерах, постановочной части. Чтобы самое ценное, самое важное, живая человеческая душа билась, оставалась здесь, была живой и отзывалась на все – так, как сегодня вы отзывались на стихи великих поэтов. Чтобы не утратить непреходящую ценность традиции, потому что без театра не может быть подлинно культурного города, потому что без него не будет понятия Псков».

Эти слова поддержки дорогого стоят. Здание псковского театра накануне большого ремонтно-реконструкции, о необходимости которого говорят уже лет двадцать. Летом труппа переедет в гарнизонный Дом офицеров. Мало кто верит, но все надеются если не на обещанный год, то хотя бы на два. Как и на то, что прозвучат еще в этом зале поэтические Пушкинского фестиваля – уже в обновленном Народном Доме им. Пушкина в Пскове.

Виктор ЯКОВЛЕВ

Псков

Фото предоставлены автором

ЮБИЛЕЙ

1 марта исполнилось 55 лет заслуженному артисту России, ведущему мастеру сцены **Анатолию Горину**.

Анатолий Александрович родился в Куйбышеве, закончил ЛГИТМиК (курс Р.Агамирзяна), был принят в труппу **Театра им. В.Комиссаржевской** под руководством его Учителя. Сыграл около 70 разноплановых ролей. В актерской природе Горина парадоксальным образом уживаются психологизм и эксцентрика. Отсюда – нескончаемое по своей выразительности чувство юмора и дотошность в разборе роли. Любая, пусть даже крошечная роль в исполнении Горина становится сценическим шедевром. Его звездные роли последних лет – трогательный до слез Плюшкин, чудный маразматик Сысой Пафнутьевич, словно сошедшие с полотна Брейгеля и Босха Калибан в «Буре», Придурок, Столпник и Священник в «Дон Жуане», интеллигентный тугухий недотепа Тухля в «Сне в летнюю ночь», антрепренер Хохенцойлер в «Ваале», наконец, неотразимая, гомерически смешная мама Чоли в «Мыльных ангелах».



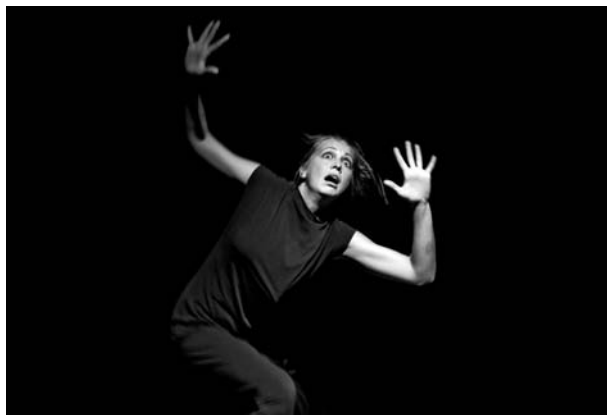
В «Сне в летнюю ночь»

Коллектив Театра им. В.Комиссаржевской поздравляет юбиляра!

ОТ ЕВРИПИДА ДО НОВОЙ ДРАМЫ

В Петербурге в два этапа (петербургский и международный) прошел VIII Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль». Фестиваль проводится театром-фестивалем «Балтийский дом» один раз в два года. Так он был задуман его первым организатором театроведом **Аллой Мининой**, давшей название фестивалю. Ее память организаторы и участники фестиваля чтят.

Нынешний куратор фестиваля **Александра Ефимова** просмотрела 40 дисков с записью спектаклей, претендующих на участие в фестивале. В петербургском этапе выступили восемь исполнителей. Два спектакля были отобраны на международный фестиваль. В целом спектакли первого этапа были хорошо профессионального уровня, но некоторые из них не отвечали жанру моноспектакля, представляя отличное художественное чтение. В первую очередь это относится к работе артиста **Большого драматического театра им. Г.А.Товстоногова Василию Реутову** со спектаклем «Восторг фантазии» по двум рассказам **В.Набокова** (режиссер **Светлана Ваганова**). Актер великолепно владеет словом. Сложнейший язык Набокова звучит во всей его первозданной красоте. Реутов с большим мастерством воссоздает характерный для Набокова сплав реальности и иллюзии, размываемый в сознании его героев. Его литературный спектакль – за-



конченное произведение искусства, но не отвечающее канонам моноспектакля.

Блестящий мастер сцены **Лейли Киракосян** показала спектакль для детей «Сказки пестрого попугая» (режиссер **Маргарита Гапоян, Филармония для детей и юношества**). Она замечательно общается с детьми, подпадающими под ее власть волшебницы-сказочницы. Ее пластика продумана, она музыкальна, все сказки не похожи друг на друга, но несмотря на нарядные декорации, перемены костюмов опять же это был изысканный, талантливый литературный спектакль.

Разногласия среди членов жюри вызвала работа **Татьяны Морозовой «Поэма Конца» М.Цветаевой** (режиссер **Юрий Томошевский, Филармония для детей и юношества**). Безусловно, очень эффектный литературный спектакль с отдельной фразировкой, актриса точно владеет сложным сти-



«Медя». **К.Медведева**

хом, дважды за 45 минут меняет туалеты, более годные для стихов Ахматовой эпохи «Бродячей собаки»: «Я надела длинную юбку, чтоб казаться еще стройней». Тщательная работа над стихом режиссера может быть оценена только очень чутким зрителем, поскольку программа идет в сопровождении дуэта скрипки и фортепиано. Музыка **Натальи Чубаровой** – так называемая sweet music – совершенно не соответствует стиху Цветаевой с



«Коба (Монолог старого человека)». А.Рубинас. Литва



его местами синкопированным ритмом, смещенными паузами, особенно характерными для «Поэмы Конца», что сама Цветаева называла «темнотой сжатости». Красивость этого действия импонирует публике, но мешает восприятию поэзии Цветаевой. К сожалению, не попал на второй этап «Монокля» моноспектакль «Раямания», основой которого стал жесткий и жестокий рассказ Л.Петрушевской «Танкая девочка». Это дипломный спектакль выпускницы мастерской Григория Козлова (Санкт-Петербургская театральная академия) Полины Неведомской. Играет актриса Молодежного театра Регина Щукина, хорошо известная в городе. И молодой режиссер, и опытная актриса уловили и передали нерв прозы Петрушевской с разорванными ритмами, недоговоренностью, глубоким сложным подтекстом. Закрепившееся в советские времена за творчеством Петрушевской определение «чернуха», превратившееся почти в эстетическую категорию, отторгает и от писательницы, и от спектакля людей, не желающих или пугаю-

щихся театра жестокости. Спектакль же решен именно в этой эстетике, и актриса тонко, чутко передает боль молодой женщины, пытавшейся сохранить семью и понимающей, что если она ее и сохранила, то это лишь видимость. Актриса тратит себя, свои нервы по-настоящему, вызывая у чуткой публики сопереживание и сочувствие. С этого года выпускники Г.Козлова получили статус театра («Мастерская»), и спектакль в репертуаре этого театра. Будем надеяться, что ему суждена долгая жизнь и зрительское внимание. На международном этапе фестиваля были также представлены восемь спектаклей из России, Германии, Македонии, Литвы. На международный тур вышла студентка 5 курса мастерской В.М.Фильштинского Карина Медведева со спектаклем «Медея» Еврипида. Композиция сделана ею самой с использованием переводов И.Анненского и И.Бродского, режиссер Екатерина Ханжарова. Моноспектакль удостоен **специального приза жюри за дебют**. Нель-

зя не отметить избыточность режиссуры – Медея гадает на внутренностях рыбы, разрывая ее, поедая, иногда катается по сцене. Однако трагедия Медеи донесена благодаря точной, тонкой передаче смысла, что стало возможным лишь при прекрасном владении стихом, нюансировкой речи, сменой ритмов двух переводов и великолепным голосоведением с низкими, поистине трагическими нотами. Молодая актриса создает сложный пластический рисунок, придуманный блестящим хореографом Юрием Васильковым, добившимся от студентки полной осмысленности внешнего рисунка роли. Наконец, мы увидели не вставные акробатические номера, какие наблюдаются в современных спектаклях, но точно выверенный, продиктованный логикой мысли жест. Не будет преувеличением использовать терминологию Михаила Чехова – психологический жест. Пластика прикрыла некоторые режиссерские промахи. В целом Карина Медведева сумела оправдать логику поступков своей героини, что очень и

очень нелегко для начинающей актрисы.

Grand prix удостоен артист **Каунасского Камерного театра (Литва) Александрас Рубиновас** за спектакль «**Коба (Монолог старого человека)**» **Э.Радзинского**, режиссер **Станиславас Рубиновас**. Надо отметить, что они – постоянные участники «Монокля», неоднократно получавшие призы. На этот раз актер показал новую грань своего дарования – способность к исповедальности. Его герой – личный друг и сподвижник Сталина и его же жертва, он прошел тюрьму, лагерь и был реабилитирован самим вождем. Теперь, одинокий и никому не нужный старик, у которого много досуга, перелистывает страницы своей жизни и жизни страны. Актер искренен до предела, публика затаила дыхание. Было очень много молодых людей, для которых эта страница отечественной истории – откровение. И пусть это прозвучит несколько пафосно, нельзя не отметить честную гражданскую позицию создателей спектакля.

Вторую премию получила **Елена Биргер** за спектакль «**3D**» по пьесе **Кшиштофа Бизе «Рыдания»**, выпущенный при поддержке Генерального консульства Республики Польша в Санкт-Петербурге, режиссер **Маргарита Бычкова**, сценография **В.Светозарова**, художник по костюмам – **Н.Велегжанинова**, пластика – **Мария Кораблева**. Актриса проживает жизнь трех персонажей – матери, дочери и бабушки, высвечивая не только их личные проблемы, но и проблемы поколений. Елена Биргер бесстрашно вскрывает самую страшную проблему – отчужде-



«3D». Е.Биргер. Санкт-Петербург

ние в семье, приводящее к полному одиночеству. Актриса молодая, она недавняя выпускница СПБГАТИ, однако она блестяще владеет перевоплощением. Потерявшая работу в новых экономических условиях, представи-

тельница среднего поколения совершенно беззащитна и одинока, несмотря на мужа и дочь. Дочь – дитя нового времени, продающая себя за новые джинсы, мечтающая о балете и, в сущности, столь же одинокая и нунж-

ная, как ее мать. И, наконец, бабушка, принадлежащая совсем к другому поколению, имевшему веру в настоящее и будущее. Теперь она потеряла мужа, но может разговаривать только с ним. Это самая трагическая и мощная часть спектакля. Старая женщина, которой и жить-то осталось мало, светится любовью, несмотря на одиночество. В чем причина всех несчастий, свидетелями которых мы становимся? Есть ли выход из создавшейся ситуации, одинаковой во всем мире? Несмотря на, казалось бы, безнадежное положение, в которое загнаны три героини, спектакль, тем не менее, дает ответ. Выход в одном – в стремлении понять друг друга. Это должно произойти, говоря на языке кинематографа, за кадром. Во всяком случае, уходя со спектакля, на это надеешься. Пьеса польского драматурга относится к так называемой новой драме.

Артем Находкин показал спектакль «**Армандир**» («**Первый театр**», **Новосибирск**), выступив как драматург, режиссер и актер. Все признаки новой драмы и здесь налицо. Действие происходит в подвале, в грязи, герой – не то муха, не то комар, наблюдающий за жалкой человеческой жизнью. Он же и современный «маленький человек». Увы, в этом спектакле во всем проявляется недостаток профессионализма, хотя актер не без способностей. Вероятно, не стоит замыкаться в собственном мире, как персонаж его пьесы. Выражаясь фигурально, молодому актеру необходимо выйти из подполья в широкий мир, раздвинуть горизонт, и тогда все случится.

Третью премию получил **Юрий Андрищенко**, артист государст-



«Александр Вертинский. Бал Господень...».
Ю. Андрищенко. Кишинев, Молдова

венного **Русского драматического театра им. А.П.Чехова (Кишинев, Молдова)** за спектакль «**Александр Вертинский. Бал Господень...**», режиссер и сценограф **Сильвиу Сильвиан-Фусу**.

Пьеса **Ольги Гаврилюк**, написанная по воспоминаниям, письмам и песням А.Вертинского, затянута, полна неоправданных повторов. Спектакль идет около трех часов с одним антрактом. Положение спасает исполнитель, отличающийся редкостью в наше время сценической культурой. Он великолепно владеет словом, исполняет песни Вертинского, не подражая ему, создавая образ большого русского художника, на долю которого выпала нелегкая судьба. Это стержень спектакля, позволяющий не терять внимания и интереса к происходящему. Среди множества подражателей Вертинского **Юрий Андрищенко** выделяется самостоятельностью решения образа знаменитого

певца и актера, подлинным благородством исполнения.

Спектакль «**Исповедь маски**» по роману **Юкио Мисимы Андрэ Мошоа (театр «Русская сцена», Берлин, Германия)** вызвал споры у жюри. В конце концов, он был отмечен **дипломом «За оригинальное решение прозы Мисимы»**. Позволю не согласиться с этим решением. Инсценировка, сделанная **Инной Соколовой-Гордон**, неудачна. Старательно изложена фабула романа: родился, рос, учился и т.д. Однако роман Мисимы намного сложнее. Речь идет о становлении художника, о пробуждении в нем творческих сил, их бурлении и, наконец, выходе. Все это заслонено чрезмерной пластикой. Актер натренирован, великолепно двигается, выполняет сложные акробатические трюки. Музыка звучит постоянно, в результате происходит девальвация слова. Инна Соколова-Гордон выступает как режиссер, сценограф, балетмейстер. Слагаемые спектакля говорят, что исполнитель и режиссер – люди талантливые, но в целом спектакль представляет набор модных режиссерских штампов. Хотелось бы пожелать, повторюсь, талантливым молодым художникам более бережного и внимательного отношения к слову.

Главный результат VIII международного фестиваля моноспектаклей «Монокль» – растущий интерес актеров и зрителей к этому жанру, о чем говорит количество заявок на участие и переполненные залы.

*Галина КОВАЛЕНКО
Санкт-Петербург*

Фото предоставлены Театром-фестивалем «Балтийский дом»

ЧУДО ЯЩИКА С КУКЛАМИ

Из чреды рождественско-новогодних театральных впечатлений хочется вспомнить о вертепе, который, как мне кажется, способен до сих пор восхищать самого взыскательного зрителя, радовать и удивлять даже искушенного профессионала. На размышления о парадоксальной уникальности рождественского вертепа в очередной раз натолкнуло посещение одного из вечеров **Фестиваля школьных и семейных вертепов «Старый Новый год»**, который в пятый раз проходил в **Центре детского творчества «На Вадковской»**.

При всей простоте и даже примитивности кукольного рождественского представления силу его воздействия довольно сложно передать.

Известно, что в советскую эпоху вертеп был гоним вместе со всей религиозной культурой и сохранился лишь в отдаленных уголках западной России «у бабушек и дедушек», где его и разыскивали фольклористы в 70-е и 80-е годы. Один из них – самый известный среди современных московских вертепщиков, к сожалению, ныне покойный, **Виктор Новацкий** по-настоящему восхитился, перенял и передал другим не только тексты и устройство вертепного ящика, но и некую, как он говорил, аутентичность духа этого народного действия.

Сегодняшние социокультурные условия по другим причинам, но тоже, кажется, нельзя назвать особо благоприятными для вертепа. И профессиональный театр, и телевидение, и интернет

предоставляют весьма разнообразные и изощренные по силе воздействия зрительские впечатления на любую тему. Наверное, именно поэтому продолжение жизни ящика с куклами, с помощью которого повествуется о рождении Христа, в потоке современной культуры, хочется причислить к разряду чудес. И, как всякое чудо, вертеп не очень хочется «препарировать», боясь не столько его развенчания, сколько своего духовного обнищания, особенно, если твое «богатство» не в мире, а в духе.

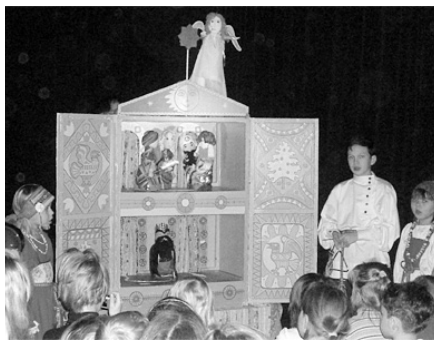
Однако, в очередной раз столкнувшись на фестивале «Старый Новый год» с вертепом и теми, кто его играет, удивляешься непреходящей свежести своего впечатления, вызванного одним и тем же сюжетом, разыгранным самыми примитивными куколками.

Я не имела опыта участия в театральных фестивалях одной пьесы, но, кажется, с трудом способна была бы смотреть несколько вечеров подряд даже любимую пьесу Чехова. Почему же не уставала несколько вечеров подряд смотреть один и тот же лаконичный сюжет вертепного действия – драму «Царь Ирод»? Тогда, в 90-е годы, на московских фестивалях «Рождественские семейные вечера», проводимых Кабинетом театров для детей и юношества СТД РФ (ВТО) под художественным руководством Виктора Новацкого, в один вечер могли играть вертепы три, а иногда и более коллективов. Это были и актеры, и художники, и педагоги-художники с учениками, и просто мамы и папы со

своими детьми. И не думаю, что действо в столь разном исполнении что-то особенно добавляет к духовному или литургическому опыту, чем нередко пытаются объяснить сущность вертепа. Почему же это несколько монотонное передвижение достаточно статичных кукол по прорезам вертепного ящика не вызывает раздражения и желания наполнить его ярко выраженным чувством? Почему давно известная евангельская история до сих пор заставляет, затаив дыхание, вслушиваться, как Ирод отдаст приказ убивать младенцев, и внимательно наблюдать, как ангел проплывает в верхнем ярусе ящика с увещанием Иосифа и Марии бежать в Египет? Почему, когда весьма неуклюжая кукла воина подцепляет за петельку кулечек, символизирующий на груди Рахили одного из 14 тысяч убиваемых по приказу Ирода младенцев, ты в очередной раз переживаешь знание, которое несоотносимо со слезоточивым чувством жалости? Вот и самый «коронный» для вертепа момент – когда при помощи выдернутого штырька голова Ирода слетает и болтается на ниточке, вызывая смех, переживается не как восторг от справедливого воздаяния злу, а опять же как уверенность в непоколебимости Небесного закона. Возможно, символизм, стилистическая лаконичность вертепа и его образов вызывают редкое и очень важное для человека ощущение вневременности как Рождественской истории, так и себя самого. «Я сказал: вы – боги, и сыны Всевышнего – все вы!» (Пс. 81,6).

А чем же еще объяснить, что из года в год все больше становится и вертепчиков, людей, готовых мастерить ящики из дерева или из картона, разучивать со своими детьми рождественские калядки и канты. А еще больше становится тех, для кого это простое кукольное действие является настоящим подарком, вызывая удивление.

И это происходит не только в Москве, но и по всей России, как уверяет инициатор и основной организатор фестиваля «Старый Новый год» **Александр Греф**. Фестиваль, как и раньше, проходит при поддержке Союза театральных деятелей России, а сам Александр Эммануилович еще и создатель и руководитель **Московского кукольного театра «Бродячий вертеп»**, а теперь и Гильдии вертепчиков. Интересно, что когда-то, будучи кандидатом химических наук, в созданном им в конце 80-х годов фольклорном театре он, как в лаборатории, начал раскрывать и до сих пор раскрывает свои многочисленные художественные таланты. А главное, до сих пор не перестает удивляться феномену вертепного действия. И окружают его люди, так же очарованные загадками уходящей, но еще не исчезнувшей окончательно народной культуры и вертепом, в частности. Упомяну лишь **Елену Слонимскую**, являющуюся и его ближайшим соратником и актрисой, работаю-



щей с Петрушкой, замечательно поющей на многих языках, и постоянного помощника в проведении фестивалей.

Замечу, что разнообразная деятельность театра «Бродячий вертеп», включающая и просветительское, и педагогическое, и благотворительное направления, хорошо представлена на подробном сайте театра.

Кстати, на этом сайте можно найти и информацию об участниках фестиваля «Старый Новый год».

А я перечислю лишь тех, кто выступал 14 января.

Вертеп Детской воскресной школы «Летучий корабль» при Михаило-Архангельском храме подмосковного города **Жуковского**. Интересно, что одним из кукловодов и автором текста выступил сам молодой настоятель этого храма **о. Алексей Агапов**. **Воскресная школа** при храме Владимирской иконы Божией Матери в поселке **Потапово**, что в Южном Бутове Москвы.

В третий раз я с интересом смотрела необыкновенно живописный и «певучий» вертеп **Православного историко-краеведческого клуба «Трилистник»** Троицкого собора города **Серпухова**. Основу этого коллектива составляет семья настоятеля храма **о. Сергея Свирепова**, чья фамилия особенно диссонирует с его удивительной добротой и душевностью. Его матушка Елена, будучи профессиональным регентом, непринужденно руководит и поет вместе с хором девочек, большинство из которых их дочери.

Так же в этот вечер выступили две московские семьи. Интересно, что обе семьи многодетные. В семье **Жуковских** пятеро детей и четверо из них уверенно исполняли народные рождественские песнопения, что объяснимо, когда знаешь, что родители Ирина и Александр занимаются в ДК «Северный» с фольклорным коллективом.

Екатерина Гусева, представляя вертеп своей семьи, сказа-

ла, что он не в полной мере традиционный – одноярусный, и текст она сочиняла сама с дочками, а их у нее тоже пять. Но главное, что вертеп она стала делать ради детей и очень ему благодарна за них.

Это и понятно. Ведь и меня тоже переполняло чувство невыразимой благодарности за возможность на протяжении двух

с небольшим часов побыть среди людей, по-настоящему увлеченных, каждый из которых по-своему, очень искренне рассказал мне известную, но очень дорогую историю. А как радостно было среди большого количества детей, сосредоточенных на своем творчестве, точнее на сотворчестве со взрослыми.

Когда, возвращаясь домой, я вышла в тот вечер из Центра на Вадковской, мне еще долго казалось, что меня на улице, в метро окружают именно такие люди, и от этого радость была непреходящей. Может, в этом и есть главный смысл вертепа...

Елена ЛЕОНИДОВА

Фото предоставлены автором

ЮБИЛЕЙ

В Нижегородском государственном академическом театре драмы им. М.Горького в марте двойной юбилей у народного артиста России, лауреата премии им. Н.И.Собольщикова-Самарина **Валерия Никитина** – ему исполнилось **70 лет, 50 лет** отдано сцене.

«Дорогой Валерий Васильевич! Любимый мой Морозко! Спасибо Вам за Ваше пронзительное, могучее и радостное искусство! И дай Вам БОГ!» – эти слова прославленный столичный актер Армен Джигарханян написал на подаренной Валерию Никитину фотографии после спектакля «Разгром» в театре Владивостока.

К тому времени Валерий Васильевич после окончания театральной студии при Саратовском ТЮЗе изрядно поколесил по бывшему Союзу. Зрители Казани и Воронежа, Куйбышева и Ташкента, Ростова и Владивостока аплодировали его живым, сильным и колоритным героям – Алексею в «Оптимистической трагедии», Виктору в «Варшавской мелодии», Хлудову в «Беге», Эзопу, Ричарду III, Протасову в «Детях солнца» и многим другим.

Актеру везло на встречи с талантливыми режиссерами, начиная с руководителя курса, народного артиста СССР Юрия Петровича Киселева. Благодатными были встречи с Н.Орловым, П.Монастырским и особенно с Е.Табачниковым, дружба с которым началась во Владивостоке и была продолжена в Нижнем Новгороде, куда оба пришли в 1988 году.

Любимой и памятной для обоих стала работа над повестью Ф.Достоевского «Бедные люди», а роль Макара Девушкина – судьбоносной для исполнителя. Ибо таких «репетиций, подробных, мучительных до обморока и радостных до головокружения» у актера потом больше не было.

Актер неиссякаемой энергии и темперамента, эмоциональный, пластичный, жадный до творчества, Валерий Никитин работает в любых жанрах – трагедии, драме, комедии, мюзикле, водевиле. Роль великого английского трагика Эдмунда Кина была своеобразным подарком судьбы, попыткой осмыслить свою жизнь и себя в искусстве, возможностью посмотреть на себя со стороны и высказаться о наболевшем. За эту роль Валерий Никитин был удостоен премии города Нижнего Новгорода. За роль Антипы Зыкова актер выдвигался на соискание Государственной премии РФ. Продолжением исследования сложных горьковских характеров стал образ часовщика Яковлева в драме «Фальшивая монета».

Валерий Васильевич много работает не только в театре, но и на радио, снимается в кино, выступает с четкими программами. Чтобы выдерживать большие нагрузки, актер поддерживает хорошую физическую форму. Доказательство тому – роль Гораса в мюзикле «Хелло, Долли!», где актер запросто садится на шапагат.

Сегодня в репертуаре Валерия Никитина такие разные роли, как Несчастливцев в «Лесе», Василий Базаров в «Отцах и детях», сэр Нельсон в комедии «Клинический случай», Яков Аносов в «Гранатовом браслете», немой, трагически погруженный в свои переживания Старик в драме «Когда ты рядом». А в своей бенефис юбилей вышел на сцену в своей последней роли – Ивана Алексеевича Бунина, чтобы вступить в поединок с любимой женщиной, черной розой Востока, в спектакле по пьесе Рустам Ибрагимбекова.

Вячеслав ЖУЧКОВ, Нижний Новгород



КАРИМ, БУЛЯКОВ И ДРУГИЕ...

Фестиваль башкирской драматургии, прошедший в **Стерлитамаке** в начале декабря, собрал театральные коллективы всей республики.

На сценических площадках города выступили театры **Уфы, Салавата, Сибая, Туймазы и Стерлитамака**, зрители с неподдельным энтузиазмом отнеслись к этому празднику, неизменно наполняя залы на всех его спектаклях.

Качество пьес, да и постановок, было разным, зато фестиваль выявил существенные проблемы как национальной драматургии, так и ее воплощения. Самое существенное открытие смотра – наличие в Башкортостане сформировавшегося и уже обретшего серьезный творческий опыт нового поколения режиссеров, смело осваивающих различные жанровые системы, умело пользующихся специфическим художественным языком, присущим национальному театру.

Сложнее дело обстоит с драматургией, хотя это приходится признать общим недугом текущего театрального процесса.

Афиша состояла из исторических пьес, мелодрам и ярких жанровых зрелищ, воплощенных озорно и лихо.

Сугубо историческим полотно предстал в ре-



Коллегия критиков



«Не бросай огонь, Прометей».
Молодежный театр. Уфа



«Москва - Васютки». Башкирский театр.
Стерлитамак



«Любовь окаянная». Туймазинский татарский театр

шени **Академического театра им. Мажита Гафури** рассказ о судьбе философа Ахмедзаки Валиди, чей авторитет в сознании тюркоязычных народов непрерывае- ем. Правда, пьеса одного из старейшин башкирской драматургии **Нажиба Асанбаева** несет в себе все признаки «датского» произведения, выстроенного намеренно консервативно. Но режиссеру **Айрату Абушаханову** и сценаристу **Тану Еникееву** удается создать зрелище органически пафосное, исполненное значительности и благородства. Исторической хроникой с лирическим оттенком оказалась другая пьеса того же драматурга – **«Семь девушек»** – история о том, как сохранил себя театр, оставшийся в военное время без мужчин, ушедших на фронт. На сцене **Салаватского театра** режиссер **Айрат Абушаханов** историю, где преобладают мотивы мелодрамы, превратил в лирическую поэму, целиком доверившись интуиции замечательных актрис, самозабвенно воплощающих индивидуальные «истории души», по сути – историю военного поколения, не потерявшего искренней и наивной одержимости творчеством.

Русский театр из **Стерлитамака** показал **«Два**

письма» – свою вариацию классического текста **Мустая Карима** – спектакль по знаменитой его повести «**Долгое-долгое детство**» (в инсценировке **Владимира Жеребцова** возобладала история любви двух людей, объединенных смертельной болезнью и духовным родством).

Режиссер **Айрат Абушаханов** и петербургский художник **Варвара Чувина** тонко прочувствовали историческую эпоху, точнее, первые послевоенные годы. Но и философский пласт повести, связанный с детством героя, разработан в постановке изысканно и вдохновенно.

С особенной глубиной прозвучала в спектакле роль Старшей матери, женщины прозорливой и мудрой, сыгранная артисткой **Зоей Киреевой** с безупречным чувством поэтического стиля и чарующей простотой интонации. Другой шедевр **Мустая Карима**, трагедию «**Не бросай огонь, Прометей!**», показала на фестивале башкирская труппа **Молодежного театра Уфы**.

Молодые артисты рассказали эту притчу от имени своего поколения. Для режиссера **Айнура Сафиуллина** и художника **Рамиля Гильфанова** существенна именно молодость героев, их темперамент и порой безрассудная жажда подвига. Постмодернистские приемы и интонации придают сюжету и действию неожиданную свежесть, что в сочетании с органической искренностью реакций по преимуществу юных артистов сообщает философской концепции автора новые аргументы и обертоны.

Темпераментно, остроумно и смело сыграл эффектную роль Гермеса молодой артист **Ш.Хамматов**, забавно схожий с

Человеком-пауком, вездесущий, стремительный и неуловимый.

Озорством, темпераментом и лукавой иронией увлекла работа молодого режиссера **Гузель Акбердиной**, поставившей вместе с художником **Дмитрием Хильченко**, хореографом **Натальей Соколовой** и композитором **Ришатом Сагитовым** комедию «**День всех влюбленных**» **Наиля Гатова** в **Уфимском Татарском театре «Нур»**.

Суматошная беготня за счастьем юных девиц, давно готовых к «личной жизни», равно одержимых, кокетливых и наивных, чудесным образом организована здесь в зрелище яркое, порой бесшабашное, но трогательное своим простодушием.

Тяжелое чувство рождалось на фестивале дважды.

Первый случай – драма «**Пропаж**», показанная в Стерлитамаке **Сибайским башкирским театром имени Арслана Мубарякова**. Дебют в драматургии известной поэтессы **Танзили Давлетбердиной**, что называется, не выдерживает критики. История про то, как из учительской похитили журнал и что из этого вышло, напоминает худшие примеры «школьных пьес» 50-х годов, полных фальшивого пафоса и ходульных конфликтов. На спектакле возникло четкое ощущение, что ни автор, ни режиссер понятия не имеют о том, чем живут современные школьники и на каком языке они говорят. Попытка вернуться к эстетике и стилистике давних лет как опыт тоже не убеждает. Остается лишь одно глухое недоумение.

Более противоречивое ощущение вызвал спектакль другой труппы из города Сибая – **башкирского детского театра «Сулпан»**, где

режиссер **Гульнара Валитова** поставила инсценировку **Сарвар Суриной** «**История мальчика**» по мотивам повести **Диниса Булякова** «**Горячий снег**», имеющую подзаголовок «Философские размышления о детстве».

Душа ребенка, живущего в глухой деревне, где по военному времени остались лишь женщины и дети, исполнена трагического мироощущения, но борется с обстоятельствами смело, упрямо и безоглядно. История, поведанная автором, точно отражает нравственную атмосферу времени. Жаль, однако, что воплощение «градуса драматизма» не соответствует. Сценические его приемы, увы, поверхностны и банальны.

На фестивале две пьесы замечательного современного драматурга **Флориды Булякова** показали две труппы – **Башкирский театр из Стерлитамака** выступил со спектаклем «**Москва – Васютки**», а **Туймазинский татарский** – с «**Любовью океанной**».

В Стерлитамаке режиссер **Азат Зиганшин** и сценограф **Альберт Нестеров** увидели в лирическом дуэте отголоски гоголевского вечного сюжета о непреходящей любви. Светлые тени «Старосветских помещиков» придают нынешней паре пожизненно влюбленных стариков в блистательном исполнении двух мастеров – **Нисы** и **Филарита Бакировых** – непреходящую и трепетную нежность. Артисты виртуозно ведут лирическую тему душевного единства и взаимной заботы, упрямого бесстрашия перед неизбежным и неотвратимым.

Художник создает для героев среду призрачную и прозрачную

ную, просветленную и внебытовую. Вагон, в котором старики доживают свой век, пронизан воздухом и светом – на подобном «фоне» неизбежные чувства и последние признания особенно вняты и значимы.

В Туймазинском театре режиссер **Байрас Ибрагимов** и художник **Тан Еникеев** к мистической драме «Любовь окаянная» отнеслись с некоторой долей здоровой иронии, хотя оттенки драматического сюжета про почти возможный и почти «античный» инцидент поначалу звучат несколько даже надсадно. Но режиссерское здравомыслие и вкус, наряду с актерской интуицией и природным изяществом помогают обратиться из дебрей демонстративно трагического сюжета, тем бо-

лее что исполнительское мастерство **А.Султанова** в роли Марса оправдывает любые изгибы весьма некрепкой психики его героя. Наиболее гармоничной оказалась лирическая комедия **Салавата Абузарова «Мечтатель»**, поставленная в **Театре им. Гафури** режиссером **Арсланом Янбековым** и художником **Русланом Магалибовым**. И причина вовсе не в совершенстве пьесы, написанной в привычных координатах комедий «про чудиков» (великовозрастный герой мечтает о полете и сооружает в своем сарае... самолет). Душевное сочувствие вызывает прежде всего сам герой – Гиззат, в исполнении прекрасного артиста **Ильдара Сайтова** человек вдохновенный и душевно щедрый. Поко-

ряет лирическая энергия, излучаемая этим человеком, внутренний мир которого завидно целостен и гармоничен. Он сродни первым авиаторам России, способным «держаться за облака», чья жизнь имеет смысл лишь «пока безумствует мечта».

На этом фоне, пожалуй, лишь история любви к его дочери простодушного Салима, ярко сыгранного **Азаматом Гафаровым**, может сравниться по силе и искренности переживаний. Самому же Гиззату мало кто сочувствует, что явно усложняет его существование. Но тем острее и глубже созданный артистом характер – одно из самых ярких впечатлений фестиваля.

Александр ИНЯХИН

IN BRIEF

Москва

В Международном день театра, 27 марта, начинает вещание новый **телевизионный канал «ТЕАТР»** (в сетях «АКАДО»), созданный при непосредственном участии **Центрального дома актера им. А.А.Яблочкиной**.

Задача нового телеканала – информационная поддержка и пропаганда российского театрального искусства, приобщение зрителей к великому театральному наследию и к современным постановкам прославленных российских театров.

В сетку телеканала войдут программы, рассказывающие об истории театра, зрители смогут увидеть уникальные архивные материалы о театральных деятелях, а также большое количество спектаклей с участием великих мастеров сцены – бесценные свидетельства театрального наследия России.

На телеканале планируется освещать российские и зарубежные театральные фестивали, лучшие дипломные спектакли, которые часто становятся заметными событиями театральной жизни. На телеканале будут представлены не только драматические, но и оперные постановки, лучшие балеты, театр на льду, фольклорные театральные жанры, оперетты и мюзиклы и, конечно, поэтические вечера, творческие портреты драматургов, режиссеров, актеров, художников.

Особое место будет отдано провинциальным театрам, рассказам об их успехах и трудностях, показу практически недоступных широкому зрителю постановок.

Русским театрам в бывших советских республиках сегодня крайне не хватает информационной поддержки. Телеканал «Театр» должен стать важнейшим мостом, который свяжет театральные культуры стран СНГ.

На телеканале планируется также уделить большое внимание детской и юношеской аудитории. Театральные постановки для детей и подростков, рассказы о театральных училищах и вузах, о профессии актера, гримера, художника-постановщика, показы спектаклей детских театральных студий – это далеко не полный перечень передач, которые должны быть направлены на воспитание нового поколения зрителей.

Лариса КАНЕВСКАЯ

В ПОИСКАХ «УТРАЧЕННОГО» ГЕРОЯ

Первый театральный фестиваль Северо-Кавказского федерального округа (СКФО) «Южная сцена», учрежденный Министерством культуры России, Министерством культуры КБР, СТД РФ и Кабардино-Балкарским региональным отделением СТД РФ, прошел в **Нальчике** с 15 по 17 ноября. То обстоятельство, что фестиваль проводился вскоре после встречи Президента РФ Д.А.Медведева с театральными деятелями России, внесло особый смысл в атмосферу фестиваля.

Фестиваль собрал ведущие национальные театральные коллективы СКФО, на открытии форума министр культуры КБР **Р.Б.Фиров** зачитал приветствие Президента КБР **А.Б.Канокова** и поздравления Министра культуры России **А.А.Авдеева** и председателя СТД России **А.А.Калягина**.

«Цель вашего творческого форума – утверждение гуманизма, мира и взаимопонимания. Именно эти непреходящие ценности привлекают внимание общественности, позволяют находить пути решения острейших проблем современности, духовно обогащать людей. Верю, фестиваль послужит дальнейшему укреплению дружбы народов нашего региона, сохранению и развитию прекрасных традиций театра, основанных на идеалах добра и справедливости», – говорится в приветствии Президента КБР А.Б.Канокова к участникам фестиваля.

В своем вступительном слове Р.Б.Фиров сказал о том, что фестиваль будет расширять границы, вовлекая в свое пространство все больше театров, и подчеркнул особенность нынешнего фестиваля в предоставлении возможности всем участникам находиться в Нальчике и смотреть спектакли друг друга.

Заведующая кабинетом национальных театров СТД РФ, ответственный секретарь Гильдии театральных режиссеров России **М.М.Корчак** отметила, что фестиваль «Южная сцена» стал культурным событием не только для Северного Кавказа. Появилась еще одна творческая площадка, позволяющая вести непрерывный разговор о судьбе национальных театров в контексте российского искусства.

В церемонии открытия фестиваля приняли участие и выступили со сцены ведущие деятели театрального искусства Северного Кавказа – художественные руководители театров, режиссеры, ведущие актеры. Многие из них на протяжении десятилетий формируют процесс развития художественной национальной культуры на Северном Кавказе.

Председателем жюри стал режиссер **Руслан Фиров**, сопредседателем – **Марина Корчак**. В состав жюри вошли советник Президента КБР **А.Уянаева**, режиссер **К.Хачегогу**, театровед, член редакционного совета журнала «Театральный вестник» **С.Шхалахова**, главный редактор журнала «Минги-Тай», народный поэт Карачаево-Черкесской



М.Корчак и Р.Фиров

Республики, депутат парламента КБР **А.Додуев**, депутат филологических наук **М.Хакуашева**, артист **М.Расторгуев**.

В программе фестиваля приняли участие государственные драматические национальные театры – **Балкарский им. К.Кулиева**, **Кабардинский им. А.Шогенцукова**, **Чеченский драмтеатр им. Х.Нурадилова**, **Северо-Осетинский академический театр им. В.Тхапсаева**, **Черкесский им. М.О.Акова**, а также **Русский музыкально-драматический театр Республики Ингушетия**, **Дагестанский Кумыкский музыкально-драматический театр им. А.Салаватова**. Для всех участников этот фестиваль стал большим событием, позволившим соединить в едином пространстве спектакли, творческие порывы и мысли о судьбах национального театра.

Интерес зрителей и общественности в регионе к данному форуму был необычайным и наглядно продемонстрировал, как востребован театр в таком неспокойном регионе, как СКФО.



«Эзоп». Балкарский театр

Организаторы фестиваля поставили перед собой задачу устроить смотр театрального дела в регионе и организовать площадку для укрепления творческих связей путем постоянного творческого диалога культур. Эта задача на сегодняшний день, возможно, самая главная для деятелей культуры Северного Кавказа. А еще перед фестивалем стоит задача способствовать взаимному обогащению режиссерско-постановочной культуры национальных театров Северного Кавказа, духовно-нравственному воспитанию подрастающего поколения. Из-за отсутствия полноценных гастролей театры региона и страны оказались оторванными друг от друга, распалось общее театральное пространство, а вместе с ним и творческие связи, остановился обмен мнениями, не развивается драматургия. Об этом, как о главной беде театральных коллективов, много говорилось в кулуарах фестиваля.

Спектакли, которые были представлены на «Южной сцене», при всех различиях в режиссерских решениях, постановочных формах, актерских воплощениях оказались схожими в одном – в поисках

современного героя в предлагаемых обстоятельствах современной жизни. Через слово, через пластику, через знак – через выразительные средства, различные у каждого театра, идет напряженный поиск национального характера, обретение идентичности.

Каждый театр по-своему решает эту задачу. Спектакль **Балкарского театра «Эзоп» Г.Фигейредо** в постановке **Б.Кулиева** рассматривает проблему через столкновение позиций двух главных героев – двух мужчин – Эзопа (**З.Бапинаев**) и Ксанфа (**О.Шаваев**). Здесь героем выступает мудрый и справедливый раб, для которого важны честные принципы. Однако в мире, в котором он живет, не все благородно и чисто. Оппонент его умен, методы Ксанфа, принуждающего Эзопа пойти против своих представлений о жизни, на первый взгляд, убедительны. Много соблазнов предстоит преодолеть Эзопу, прежде чем он выберет единственно правильное решение – путь к свободе.

Жюри отметило в этой постановке интересный актерский «спарринг» двух мастеров сцены и

стремление театра сказать о современных общественных проблемах через эпическое обобщение образа главного героя, через античную условность. Можно было бы найти соответствующее замыслу спектакля образное решение, более выразительные постановочные средства. Можно было бы более действенно включить в конфликт других действующих лиц пьесы и усилить ансамблевую составляющую спектакля. Однако именно обаяние главного героя в исполнении **З.Бапинаева**, его негромкий, несколько глуховатый, но необыкновенно выразительный тембр голоса, умение проживать роль с максимальным наполнением, личностная значимость самого актера, его профессионализм стали определяющими факторами успеха этого спектакля. В этой театральной постановке современный герой не должен изменять своим убеждениям даже под угрозой смерти, должен отличать сомнительную верность от везомого предательства. Решением жюри **З.Бапинаев** за роль Эзопа и режиссер **Б.Кулиев** за талантливый перевод пьесы «Эзоп» на балкарский язык награждены дипломами фестиваля.

Молодые актеры и режиссер **В.Теуважуков** в **Кабардинском театре** находят своего героя в веселом, эксцентричном, задорном спектакле **«Трактирщица» К.Гольдони**, ставка делается на женский образ – рассудительную, остроумную и находчивую девушку, покоряющую сердца и умеющую постоять за себя. Решение национального женского характера исполнительницей роли Миррандолины **Ф.Чехмаховой** в экспрессивно-наступательной манере, необычайно гибкий и изящный, состоящий из ломаных ли-

ний пластический рисунок, ритмические переходы от активного действия к сдержанности – все, что, не скупясь, придумали постановщики, способствовало успеху спектакля и у зрителей, и у членов жюри. «Трактирщица» изобилует трюками, изящными дивертисментами, музыкально-пластическими вставками, веселой пантомимой. Действие в спектакле несется в бешеном ритме, каждое явление становится событием, благодаря неуемной фантазии постановщиков. Стильные костюмы (художник по костюмам **Р.Дацирхоева**), интересное образное решение (художник-постановщик **Х.Пшихачев**), точные смысловые акценты, сделанные при переводе пьесы на кабардинский язык, и адекватное исполнение, актерские импровизации – вся эта мешанина вовлекает зрителя в пространство спектакля. В зале оживленно, параллельно действию раздаются всевозможные комментарии зрителей, которые оказываются кстати и не мешают восприятию спектакля. Понятно, что со-участие зрителей предполагается, если даже это не происходит впрямую, как режиссерский ход. Неглазная договоренность обеих сторон и втянутость всех и каждого чувствуется сразу же, как только начинается спектакль, стихия народного праздника перекидывается в зал. Интересно решены образы кавалера Рипафратта (**А.Хамурзов**), маркиза Форлиппополи (**В.Камергоев**), слуг, среди которых наиболее точным по мысли и актерской фантазии оказался **А.Кибишев** в роли слуги Кавалера, что отметило жюри, удостоив его диплома. Режиссер **В.Теувахуков** также награжден дипломом, а исполнительница

главной роли **Ф.Чехмахова**, помимо диплома фестиваля, награждена по решению СТД РФ творческой командировкой в Москву. Музыкальный спектакль по первой оперетте Дагестана «**Если сердце захочет**» **Г.Рустамова** (сценическая редакция и режиссура **И.Казиева**, композитор **Г.Гасанов**) показал **Кумыкский музыкально-драматический театр**. В нехитром сюжетном переплетении ситуаций и положений, в которые попадают молодые люди, желающие соединить свои сердца вопреки воле старших, отчетливо просматривается огромное желание дагестанских мастеров сцены обратить внимание общества на самые простые человеческие ценности, увести от жестокости и агрессии в мир здоровой народной жизни. Семья, любовь, стремление хорошо жить, а еще народная смекалка, юмор, ироничное отношение к неудачам – вот самое дорогое знание, которое тысячелетиями хранит и передает новым поколениям народ. И для чего уходить от счастья, лишая себя радости, что стоит дороже красоты и нежности влюбленных? Можно сожа-

леть о том, что спектакль шел под фонограмму, однако обаяние и импровизации актеров – исполнителей главных партий, непрерывный ритм спектакля, интересные мизансцены и особенно бережное отношение к классическому наследию, а еще веселье, красивые танцы в массовых сценах в исполнении театральной молодежи создали неповторимую атмосферу театрального праздника. Художественный руководитель театра, председатель СТД Дагестана **А.Айгумов**, выступая на заседании круглого стола, сказал о том, что «репертуар – самое большое место в театре, однако зритель приходит в зрительный зал отдохнуть, и я иду у него на поводу. Раны не зажили, наши женщины еще не сняли черные платки, и мы о войне не можем говорить». Решением жюри дипломами награждены **Т.Осаева** (Солтанат) и **Б.Магомедов** (Девлет-Мурза). За активную позицию по сохранению и развитию национальных театров Северного Кавказа секретарь СТД РФ **А.Айгумов** удостоен диплома фестиваля. Спектакль ингушских мастеров «**Из тьмы веков**» по рома-



«Трактирщица». Кабардинский театр



«Из тьмы веков». Русский государственный музыкально-драматический театр Ингушетии

ну классика ингушской литературы **И.Базоркина** в театральной редакции **М.Базоркина** удивил размахом постановки. **Русский государственный музыкально-драматический театр Ингушетии** – уникальный коллектив молодых единомышленников. И театр сам молод, был создан в 1998 году на базе театральной студии «Современник», в его труппе вошла профессиональная театральная молодежь. В спектакле героем выступает сам народ, его обобщенный дух и коллективный образ становятся теми факторами, которые определяют и мотивируют поступки действующих лиц. Предлагаемые обстоятельства подвергают ингушский народ в полосу сплошных испытаний, встают проблемы кровной мести, и только духом одним можно противостоять общественному расколу, распаду собственной личности. Спектакль отличается образным решением, метафорическим сценическим языком, поэтическим контекстом, в котором бьется, как сердце, небесное светило. Вставки традиционных народных обрядов и танцев имеют глубоко символическое значение. С большой любовью рассказывают ак-

теры о своей культуре, постановка выдержана в духе эпического повествования и обобщения. Через частные судьбы действующих лиц складывается портрет народа, его судьба. Сюжет ведет нас в глубь веков. Из этой тьмы вырастает песня, рождается новая жизнь, формируется обобщенный народный дух. Даже не понимая языка, зритель чувствует, что перед ним на сцене рождается некое языческое, трансформирующееся действо. Буквальные события фабулы проводят нас по определенным судьбам, но мы чувствуем главное в постановочных знаках и символах. Возможно, не все составляющие спектакля заслуживают высокой оценки, но главное в этом народном представлении схвачено и разыграно. По решению жюри художественный руководитель и главный режиссер театра **М.Базоркин** (за сценическое воплощение классики ингушской литературы) и актер **Ахмед Льянов** (исполнитель роли Хаджи-Хасана) были награждены дипломами.

Фестиваль проводился в год 65-летия Победы в Великой Отечественной войне и был ей посвящен. Как правило, старшее по-

коление театральных деятелей, еще с коммунистических времен не очень любит «датские» постановки. Однако спектакли, показанные на фестивале, определили новые подходы к изображению военной темы в национальных театрах. Стало ясно, что новое поколение имеет свой взгляд на проблему. И соединение опыта старших с чувством младших дало неожиданные во многом, но достаточно интересные результаты.

Черкесский театр возвращает зрителя в экстремальные условия войны, плена и фашистского концлагеря спектаклем **«Смерть победившие»** (инсценировка повести **В.Быкова «Альпийская баллада»**), где через преодоление нечеловеческих условий жизни и смерти, через недоверие, страх, преследование, непонимание, национальную и языковую разность делается акцент на непреходящих ценностях: человеческой душе, любви и преданности. Шемящий дуэт двух главных действующих лиц Адама (**З.Карданов**) и Джулии (**З.Каргаева**), который блестяще сыграли артисты, как бы остановил на несколько мгновений течение времени. Удивительно гармоничная атмосфера их сцен, отчаянная искренность актрисы, то, как мастерски она проводит линию девушки, которая пробивается к нахлынувшему чувству, и некоторая сдержанность партнера в проявлении ответных чувств, энергетическое равновесие в сценах объяснения в любви – все это вызывает уважение. По оценке сопредседателя жюри М.М.Корчак, Черкесский театр предложил очень современную и в то же время уважительную и бережную трактовку воен-

ной темы и европейский подход к решению образов главных героев, однако спектакль нуждается в доработке. Отбор материала, оригинальная инсценировка (автор пьесы **А.Кидаков**, режиссура **М.Абдокова** и **А.Кидакова**) и желание по-своему осмыслить непростую тему отличают постановщиков. Трагедия любви двух молодых героев, бегущих из фашистского застенка, на фоне Альп убедительно разыграна актерами в духе лучших произведений Э.М.Ремарка. Актриса З.Каргаева и коллектив театра за сценическое воплощение темы 65-летия Победы удостоились дипломов.

Иначе подошли к военной теме в **Чеченском театре им. Х.Нурадилова** в спектакле **А.Хамидова «Бессмертные»**. История судьбы героя войны Хан-паши Нурадилова рассматривается в контексте общей народной беды и становится ее частью. Режиссер и сценограф **Р.Хакишев** неслучайно обратился к пьесе «Бессмертные», театр обозначил жанр постановки как героико-документальную драму. Вычленив единичный образ и рассмотрев его как бы через увеличительное стекло, постановщик создал целую жизнь вокруг него, в которой главное – межнациональная, если хотите, интернациональная дружба. Образ главного героя Х.Нурадилова в исполнении **С.Темишева** предстает перед зрителем лишенным героического пафоса, и в то же время героизм его – часть подвига целого народа. Соединение чисто театральных, теплых сцен военных солдатских будней, сменяющихся экспрессией атак, любовь и кровь, верность и предательство – все это, смешиваясь в контекст

войны, создавало атмосферу, в которой и смерть, и подвиг равны. Введение экрана с проекцией видеоклипов хроники военных лет, голос диктора, комментирующего положение дел на фронте и в тылу, музыкальное сопровождение современной песней о войне – все эти атрибуты сегодняшнего дня создавали возможность взгляда издалека, обобщенного отношения к событиям тех лет. И во многом переносили мысленно к трагическим событиям недавнего прошлого и настоящего, являясь напоминанием о том, что пришлось пережить чеченскому народу.

Решением жюри актрисе **С.Милькиевой** за исполнение роли Кати и Чеченскому театру им. Х.Нурадилова за сценическое воплощение темы 65-летия Победы в Великой Отечественной войне были вручены дипломы.

Лучшим спектаклем фестиваля жюри единодушно признало **«Черную бурку» Г.Хугаева** в постановке **Северо-Осетинского государственного академического театра им. В. Тхапсаева**, режиссер **Казбек Дзудтагов**. Работа осетинских мастеров на материале философской пьесы-притчи, решенной в жанре драмы, стала убедительным свидетельством сохранения лучших театральных традиций в этом театре. Высокую постановочную и исполнительскую культуру, концептуальное решение и настоящее творческое горение вложили они в свое произведение. Речь в спектакле идет о вечных истинах: выборе между долгом и чувством, преданностью и предательством. И несмотря на то, что события происходят в условном пространстве, в зверином мире, хорошо понятны аллюзии этой

условности и проекция на человеческое сообщество. Спектакль «Черная бурка» современен и духом, и воплощением. Мы увидели очень интересное молодое поколение артистов, в сотворчестве со старшими актерами театральная молодежь стремится не только профессионально соответствовать, но и решать свои поколенческие задачи. Они великолепно натренированы и способны выполнять сложнейшие пластические рисунки (балетмейстер **Н.Плиев**). Интересные костюмы (сценограф и художник по костюмам **Э.Вергелес**) подчеркнули концептуальное решение спектакля, в котором от тонких движений души каждого зависит сама жизнь. И судьба Тузара, принявшего смерть от руки своего хозяина только за любовь и преданность, наводит на размышление всех и каждого о том, что же такое зависимость и свобода. И что честнее по отношению к самому себе. Философская притча воплотилась в спектакле-сказке индосказательным призывом к людям быть более терпимыми друг к другу. Этот режиссерско-актерский ансамбль осетинских мастеров тронул сердца зрителей высокой искренней нотой переживания и вызвал очистительные слезы. Режиссер К.Дзудтагов, к сожалению, ушедший из жизни, был посмертно награжден дипломом, который приняла его вдова. Молодой и талантливый исполнитель главной роли Тузара **Г.Валиев** также был удостоен диплома.

Все театральные деятели, удостоенные дипломов, получили от организаторов и спонсоров фестиваля ценные подарки.

Фестиваль «Южная сцена» на этом этапе стал настоящим смо-



«Черная бурка». Северо-Осетинский государственный академический театр им. В. Тхапсаева

тром современного состояния национальных театров юга России. Мы помним времена, когда проводились фестивали национальных театров, да еще параллельно создавались лаборатории по национальной драматургии с привлечением специалистов, и какими полезными для развития национального театрального искусства и драмы становились такие профессиональные обмены-учебы. Возможно, нынешний форум находится пока еще в поисках инновационных форм работы, но наверняка в эти три дня были заложены магистрали дальнейшего развития театров. Очевидно то, что национальные театры Северного Кавказа находятся в достаточно закрытой ситуации, в своем контексте. Также очевидно и то, что во многом в театрах наблюдаются признаки перехода от застоя прошлых лет к возрождению.

Вообще контекст «Южной сцены» имел свои отличительные особенности, которые еще поражают своим развитием. Соответственно обещанию, которое дал министр культуры КБР П.Б.Фиров

на открытии, все театры имели возможность присутствовать на всех спектаклях от начала фестиваля до конца. Театральные деятели смотрели работы друг друга и обсуждали со своими коллегами увиденные постановки, общие проблемы, генерировали новые идеи. Устроители фестиваля принимали гостей в замечательной курортной зоне Нальчика. В двух корпусах и день, и ночь шла непрерывная творческая жизнь и работа. А работники министерства и театральные деятели Кабардино-Балкарии сделали все, чтобы гости фестиваля чувствовали себя комфортно, уютно и были обеспечены всем необходимым для нормального творческого обмена. Наверное, каждый фестиваль отличается своей «тусовкой», которая в каждом регионе проходит по-своему. Были свои интересные подробности и на «Южной сцене». К заседанию круглого стола участники фестиваля подошли с обобщенными мыслями и предложениями. Всех без исключения волновали результаты встречи Президента России Д.А.Медведева с россий-

скими театральными деятелями. Высказывалось сожаление, что никто из национальных представителей не имел возможности участвовать в таком судьбоносном мероприятии. В результате обсуждений на заседании круглого стола было зачитано и принято **Обращение участников фестиваля к Полномочному представителю Президента Российской Федерации в Северо-Кавказском федеральном округе, Заместителю Председателя Правительства Российской Федерации А.Г.Хлопонину**, в котором есть такие строки:

«Деятели театра имели возможность увидеть лучшие национальные спектакли Северо-Кавказского региона, прочувствовать силу творческих связей между разными народами округа, ощутить себя в едином культурном пространстве и убедиться в том, что все театральное искусство многонационального Кавказа сохраняет приверженность лучшим образцам традиционного народного искусства и базируется на великих традициях Российской театральной школы.

Участники фестиваля отмечают, что после периода разобщения в театрах Северного Кавказа наметились тенденции к возрождению сценического искусства, театры находятся в стадии активного поиска новых тем, форм, путей для дальнейшего развития древнейшего жанра. Не отрываясь от традиций прошлого, театры ищут новые подходы к решению проблем, волнующих сегодня общество, воплощая их в сложном многообразии профессиональной деятельности.

Радует появление нового молодого поколения талантливых, энергичных, преданных театру деятелей, бережно относящихся к традициям своих народов, ощущающих себя активной частью искусства многонациональной России.

Вместе с тем фестиваль обнажил проблемы, которые необходимо решать для дальнейшего развития театральных коллективов СКФО. Слабо развивается национальная драматургия, призванная служить задаче сохранения национальных языков. Практически все театры испытывают большие сложности в связи с отсутствием кадров и, прежде всего, режиссеров, сценаристов, художников по костюмам, театроведов, переводчиков, заведующих постановочной частью, театральных менеджеров и других, так называемых «штучных» специалистов».

Фестиваль завершился церемонией награждения. Невзирая на плотный график работы жюри удалось проанализировать современное состояние национальных театров Северо-Кавказского федерального округа, выявить общие для всех тенденции развития, определить «болевые» точки и проблемы, с которыми придется работать в дальнейшем.

Несмотря на очевидную общность многих факторов, на театральный форум собрались на самом деле разные театры. И эта разность заключается не только в принадлежности к разным культурам и языкам, хотя это обстоятельство является во многом определяющим. Радует то, что наряду со старейшими театрами вниманию публики были представлены молодые

творческие коллективы. Маститые творческие деятели, известные не только в своих республиках, но и в России, принимавшие участие во многих всероссийских и международных театральных фестивалях, выступили на одной сцене с начинающей молодежью, которая достойно принимает эстафету поколений. Однако жюри отметило и другие вещи. Необходимы кадры, во многих постановках наглядно видны жанровая неопределенность и недостаток профессиональных знаний. При общей позитивной тенденции развития северо-кавказских театров необходимо серьезно работать над общей сценической культурой постановок. Это касается не только постановочной, но и исполнительской культуры. Страдает драматургия, нужны современные пьесы, сегодняшние герои, необходимо художественное осмысление происходящих событий. К сожалению, недостаточно представлены традиционные для каждой из культур народов Кавказа знаковая, символическая системы, национальные образы.

Сегодня, когда пишется эта статья, становится понятно, как своевременно на фестивале была поднята тема межнационального диалога через культуру, как точно фестиваль сработал на идею укрепления межнационального согласия между народами Северного Кавказа.

Многие театры представили субъекты СКФО, в которых по сей день льется кровь невинных людей и ведутся военные действия против боевиков и террористов, совершается насилие против мирного населения со стороны различного рода экстре-

мистов, идет проникновение чуждых идеологий, насаждение подрастающим поколениям установок чуждого образа жизни. Участники театрального фестиваля «Южная сцена» средствами высокого искусства наглядно продемонстрировали, что противостояние проявлениям разного рода агрессии и установление мира и стабильности невозможно без эмоциональной и интеллектуальной поддержки наиболее мыслящей театральной части художественной интеллигенции. Состоявшийся фестиваль еще раз подчеркнул воспитательную функцию театра, способного синтезом разных видов искусств создавать образный ряд, меняющий коллективное сознание зрителей.

Вспоминая этот фестиваль, приятно отметить, что в Кабардино-Балкарии интерес к театральному фестивалю был необычаен. На открытии фестиваля присутствовала супруга президента Кабардино-Балкарской Республики **Фатима Каноква**, которая, как отметил министр культуры КБР Р.Фиров, патронирует многие творческие проекты. На всех мероприятиях присутствовали представители общественности, художественной интеллигенции, средств массовой информации. Отдельную благодарность хотелось бы выразить региональному отделению СТД РФ и директору Кабардинского театра заслуженному артисту России **Басиру Шибзухову** и всем тем, кто создал для участников фестиваля настоящий праздник.

Светлана ШХАЛАХОВА
Майкоп

Фото предоставлены кабинетом национальных театров СТД РФ

ЖИВЕМ МЫ ВСЕ В МИРЕ И СОГЛАСИИ – ЧЕГО ЕЩЕ НАМ?

Во второй половине ноября в г. Губаха состоялся I Международный театральный фестиваль «Круг друзей». На первый взгляд – ничего особенного. А на самом деле...

Что за город такой – Губаха? Единственное, что тут можно сказать точно – находится он на северо-востоке Пермского края. Числится городом то ли с 1941, то ли с 1755 года. Так что 200 лет для этого уральского заводского местечка – всего лишь незначительная погрешность в вычислениях. Официально город, состоящий из трех поселений, занимает территорию в 1000 кв.км. Но когда выходишь из гостиницы, видишь всего одну улицу. Говорят, это только центр. Но дальше – горы и тайга, а там, если верить местным жителям, прячутся два огромных современных завода, живые и опустевшие поселки, заброшенные шахты и 76 пещер. Заметна ли Губаха в театральной жизни России? **Молодежному театру «Доминанта»** уже 24 года, 10 лет как он получил статус муниципального учреждения культуры. Выпускники губахинского театра успешно работают в профессии в разных городах России. Не зря в 2005 году **Любовь Федоровна Зайцева** стала лауреатом акции по поддержке Российской театральных инициатив Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству. За эти годы поставлено 24 спектакля, а сколько фестивалей в России и ближнем зарубе-



Открытие фестиваля

жье (Москва, Пермь, Щельково, Ольхон, Латвия, Париж и др.) отметили разнообразными наградами эти спектакли и молодых актеров!

Круг друзей

А что за фестиваль? Название «Круг друзей» – это критерий отбора: с кем подружиться на других фестивалях, на режиссерской лаборатории в СТД, на курсах для руководителей детских театральных коллективов, тех и приглашают.

Работа на фестивале организована почти круглосуточная. Не все оказались способны с равно высокой отдачей играть спектакли, работать в тренингах, выслушивать критику, смотреть работы коллег.

Фестиваль I Международный, потому что на него приехали театры из Латвии и Литвы. И тут снова не разобраться в отношениях Губахи с числами. Начальник управления культуры района назвал со сцены фестиваль 18-м! Это если считать во-

обще все театральные смотры и конкурсы, которые при самом активном участии Л.Ф.Зайцевой проводились в городе с 1992 года. Большинство из этих фестивалей собирали детские любительские коллективы. А вот «Круг друзей» собирает театры по иному принципу. Друзьями молодежный театр «Доминанта» и детская студия «Диалог» при нем, ощущают тех, кого на старинном театральном языке верно было бы назвать «охочими комедиантами». Тут и профессиональные муниципальные театры, и народные любительские коллективы, и детские студии. Провести ясные границы между ними по признакам профессионализма почти невозможно. Муниципальный театр, профессиональный по статусу, часто имеет труппу без специального образования, а коллектив по статусу народный, как, например, Камерный театр «Новая драма» из Перми, состоит сплошь из профессионалов. Статус и образовательный ценз далеко не всегда прямо отражаются на качест-

ве творческого продукта. Чем выше уважение к профессии, тем интереснее результат – и чем выше самомнение, тем результат беднее.

Не только спектакли

Вообще же губахинский «Круг друзей» еще раз заставил задуматься о том, что такое фестиваль – процесс и фестивальный результат. Множество встреч подобного типа давно перестали быть только совокупностью спектаклей. Конечно, без ярких спектаклей фестиваль малоинтересен, но для того, чтобы фестиваль ощущался как значимое событие, их недостаточно.

Для участников подобных встреч, к сожалению, как и для всех людей, работающих в государственной системе, необходимо привезти домой какое-то свидетельство профессиональной состоятельности. Иначе в следующий раз никуда не выпустят. Но сами участники ко всяческому цацкам и рамочкам относятся с достаточной долей иронии. По-настоящему важно содержание и качество профессионального общения.

«Круг друзей» подобрал множество лучших фестивальных традиций. Во-первых, фестиваль ориентирован на развитие культурной среды города, что очень важно и ценно. Значимость малых городов России часто декларируется. Но мало что делается для того, чтобы каждый горожанин чувствовал ценность, уникальность родного города. У губахинской молодежи в социальной сети «Контакт» есть группа «Губаха – нет роднее места» (более 1000 участников), но ведь большинство из них уже не живут в родном городе. Театр, музыкальные и спортивные школы, дворцы культуры,

огромная Центральная библиотека, музеи, колледжи – все это не убеждает жителей города в том, что именно с этим местом должно быть связано будущее их детей. Как не убеждает, к сожалению, редкой красоты природа. Жителей Губахи, как и многих россиян, преследует миф о значимости центра и бесперспективности глубинки. А сотрудники «Доминанты» с этим мифом категорически не согласны.

В первый день фестиваля каждый из коллективов-гостей выезжал для неформального творческого общения в школы и детские сады Губахи. Какие-то театры играли с детьми и для детей, кто-то участвовал в конкурсах, кто-то рассказывал о городе и крае, из которого приехал. Не все и не везде получилось одинаково органично и увлекательно. И все же для детей и учителей города было крайне важно почувствовать себя участниками единого культурного процесса. Каждый из них, а не только студии «Диалога» и сотрудники «Доминанты», оказался реальным участником международного фестиваля.

Все приехавшие коллективы играли спектакли дважды: один раз для города, другой – для фестиваля. И залы всегда были полными. Таким образом, почти каждая семья в Губахе смогла соприкоснуться с культурным событием непосредственно.

Для учителей города был организован специальный **семинар «Возможности театральной педагогики в общем и дополнительном образовании»**, который вел автор этих строк – доцент кафедры культурологии Московского института открытого образования. 25 учителей посетили 5 трехчасовых занятий, завер-

шившихся проектированием их авторских уроков с использованием полученных методик. В рамках этого же семинара в творческих занятиях поучаствовали две группы старшекласников из городских школ. Для учителей было открыто также посещение **мастер-класса** драматурга и режиссера **Дамира Салимзянова «Характеры персонажей как основа развития сюжета пьесы»**.

Все события фестиваля освещала городская газета «Уральский шахтер». В один из первых дней фестиваля корреспондент газеты подошла к экспертной группе с вопросом, что такое «театральная провинция» и как они ощущают здесь этот провинциализм. Интонация вопроса явно подразумевала: «Сильно ли видно, что мы – хуже?» А для участников экспертного совета, куда входили **Виктор Ильев** – заведующий кафедрой театральной режиссуры ПГИИИ; **Вячеслав Кокорин** – заслуженный деятель искусств РФ, лауреат «Золотой Маски», премии Станиславского; **Олег Волынцев**, педагог РАТИ, вопрос подразумевал совсем иное. Понятие «театральная провинция» – это питательная среда русского театра: лучшие русские антрепризы XIX века, великие актерские имена Стрелетовой, Рыбакова, Дальского и прочая, корни семей Мочаловых, Щепкиных, Садовских, почва, породившая Мейерхольда, Вахтангова... И сегодняшняя Губаха, дети которой играют в театрах Москвы, Петербурга и Перми, воспринимается как «театральная провинция» именно в этом контексте. В последний день фестиваля, во время торжественного закрытия, журналисты уже чувствовали, понимали, верили, что приез-

жие относятся к их городу с полным уважением. И это – немаловажный результат фестиваля. Но, разумеется, у «Круга друзей» была и своя внутренняя жизнь, насыщенная и содержательная. Каждый день начинался с мастер-классов. Их вели специалисты экспертного совета, приглашенные из Екатеринбурга, Перми, Риги, Москвы. Помимо ранее упоминавшихся педагогов, мастер-классы давали **Марина Оленева** – доцент кафедры режиссуры и актерского мастерства ПГИИК, **Михаил Быков** – заведующий лабораторией интерактивных театральных проектов МИОО, **Антон Патлин** – актер и режиссер студии-театра «Камертон» при Рижском техническом университете. На эти тренинги ходили все участники фестиваля – режиссеры, педагоги, профессиональные актеры, любители, дети. Жалели только о том, что все не могут попасть на все занятия одновременно. Да и руководители мастер-классов жалели, что не могут посмотреть занятия друг друга. Фестивальные дни были собраны тематически. И за каждую тему отвечали разные представители экспертного совета – что называется, «по интересам»: детские спектакли, советская драматургия, современная драматургия, классика. После каждого спектакля коллективам вручали потрясающих авторских кукол, остроумно выполненных двойников главных героев. Их шили тут же, в «Доминанте», иногда прямо во время представлений. В последний день всех на сцене укутал один огромный шарф, который непрерывно вязался участниками фестиваля от самого первого до самого последнего его мгновения.

И, конечно, у фестиваля была своя ночная жизнь... Взрослые и юные актеры слушали музыку, пели, танцевали, общались в холлах ДК и кафе, а режиссеры и эксперты обсуждали минувший день, старались говорить честно и конструктивно. Иногда соглашались друг с другом, но чаще спорили.

Спектакли

Из 17 спектаклей фестиваля 10 экспертный совет горячо обсуждал как состоявшиеся художественные произведения. Остальные воспринимались, скорее, как учебные работы или просветительские акции.

Фестиваль открылся читкой пьесы **Р.Нэша «Продавец дождя»**. Было много споров о том, что это за жанр – читка. Насколько точно должен или не должен режиссер выстраивать тут целостный художественный образ и рисунок каждой роли. Кому-то больше нравилась холодноватая отстраненная манера чтения **Антоня Морозова** (Ной). Кому-то – открыто-экспрессивная **Константина Зайцева** (Джим). Кому-то – нежное и бережное отношение к слову **Ивана Тимершина** (Кэри). И все дружно ругали **Рината Княкова** (Билл Старк) за желание выскочить за пределы жанра и сыграть роль. Сошлись на том, что в читке главное – донесение авторской логики и режиссерской мысли. Но также согласились, что самое привлекательное – неустоявшиеся границы жанра, воздух, свобода.

Американская пьеса, написанная в середине прошлого века, когда-то очень популярная и теперь почти забытая в России, вдруг звучала необычайно современно. Режиссер **Любовь Зайцева** со-

брала в читке своих выпускников, теперь уже профессиональных актеров, чтобы поговорить о потере веры в себя, в своих близких, в свой дом и свой мир. Наверное, для театра «Доминанта» тут много своего, личного. Ситуация пьесы близка реальной жизни: маленький город, все на виду и все про всех все знают. Все невольно следят за тем, как устраивается личная жизнь людей и какое дело они себе выбирают. Всем важно ответить, что важнее: разумно и экономно вести хозяйство как Ной? Строго выполнять законы и предписания начальства как Файл? Колотить в барабан и носиться на авто, давая выход радостным и тревожным предчувствиям как Джим? Поддерживать в людях веру в чудеса, мечты, сказки, необходимую для каждой души, как дождь для иссохшей земли, как Кэрри?

Конечно, роль театра в маленьком городе напоминает роль Продавца Дождя – Билла Старбока в пьесе: немного сумасшедший, немного шарлатан, самый нищий и обездоленный, самый свободный и счастливый, тот, кто никому не дает покоя, собирает все несчастья на свою голову и, утолив чужую жажду, рад изгнанию и нескольким монетам в кармане. Но такова роль художников и в большом городе, да и во всей стране. Может быть, никогда в России писатели, музыканты, актеры, учителя, вообще люди гуманитарных профессий, не чувствовали себя так буквально близкими героям пьесы Р.Нэша, как теперь. В конце прошлого века отчаяние героини пьесы Лиззи, кажется, воспринималось буквально, мелодраматичнее – как женская неудавшаяся судьба. Сегодня она воспринимается иначе. Ной упре-

кает своего отца Кэрри, что тот научил Лиззи мечтать и привил ей отвращение к жизни «как у всех». Лиззи не умеет продавать себя. В детстве она, как и отец, как и младший брат Джим, верила, что это достоинство, но теперь вера ее пошатнулась – может быть, это и вправду недостаток? Вот почему ее драма в чтении **Алсу Юсуповой** кажется драмой чуть ли не каждого современного художника, и шире – каждого гуманистически воспитанного человека гуманитарно-антропологической профессии. Читка «Продавца дождя» стала очень точным камертоном начала фестиваля, поставила главный вопрос для всех его участников: что каждый сознательно для себя выбирает – успешно-прагматический путь Ноя или маргинальный, но свободный путь Билла? Многие фестивальные перипетии, так или иначе, упирались, как в пробный камень, именно в этот вопрос.

Тему нелегкого выбора жизненного пути продолжил спектакль **Рината Киякова** по пьесе **А.Гельмана «Наедине со всеми»**. Ринат – выпускник «Доминанты» и студент 5-ого курса режиссерского отделения ПГИИК (руководитель В.А.Ильев) – осуществил постановку в родном театре. Выбор пьесы, на первый взгляд, кажется странным для нынешнего времени и для 20-летнего режиссера. Но для доминантовцев, вероятно, необычайно актуальны темы выбора между делом и человечностью, между желанием жить по совести и желанием жить в достойных условиях. В современной драматургии они не находят адекватного звучания. Вызывает огромное уважение мужество и трудоспособность, с которыми режиссер подходит к ра-



В.Кокорин



Приз для театра «Парафраз»



Мастер-класс для учителей города

боте над большой и непростой пьесой. Главную женскую роль Наташи Голубевой играет **Олеся Лабутина**, актриса, которая старше и опытнее Рината. Андрея Голубева играет его однокурсник **Максим Пешин**. В спектакле заняты и ветераны театра, и детистудийцы. И все они режиссера слушаются, работают с полной отдачей. Ринат Кияков придумал неожиданное для «советской производственной пьесы» решение: пространство комнаты Голубевых раздвигается, как в булгаковской

«нехорошей квартире», обретая пятое измерение. Из огромного раздвижного шкафа вываливаются мать и любовница Андрея, любовник Наташи, там живет начальник треста Щетинин, отсюда выскакивает совсем еще маленький сын. На самом деле оправдание хода режиссер находит в самой пьесе, где Андрей говорит, что Щетинин живет у него в голове. Для Андрея это самое страшное свидетельство личностной деградации. Молодой режиссер укрупняет этот образ. В голове у

Наташи живет образ ребенка, не теперешнего, взрослого, и по вине отца лишившегося на стройке рук, а давнишнего, маленького, здорового, жизнерадостного и подвижного. И у обоих супругов, как их страхи, боль, нераскаянность, живут остальные внесценические персонажи этой истории. К сожалению, что, конечно, и естественно, молодой



«Продавец дождя». Театр «Доминанта». Губаха

режиссер еще не умеет глубоко и последовательно проводить свой замысел через актеров. Очень вероятно, что, если спектакль будет жить, работа вырастет.

Если самым юным режиссером фестиваля был Ринат Кияков, то самыми юными исполнителями – труппа театра-студии «Перемена» из Соликамска. «Дюймовочку» по мотивам сказки Андерсена в постановке **Евстолии Пыльской** играли девочки и мальчики 8 – 11 лет. Коллектив из Соликамска имеет богатую историю, в том числе гастрольно-фестивальную. Маленькие артисты привыкли выступать на самых разных площадках, и не только на родине. Они ответственные артисты, знают, что хорошая речь – основа достоинства профессии, что честный артист – тратный артист. И иногда в их энергии и речевой вынятности наблюдается даже некоторый перебор. Но способность завести зал у них невероятная. Затянутая игра им самим очень нравится, они озорничают и шутят на сцене совершенно осознанно. Не зря в основе репетиций лежит принцип самостоятельной этюдной работы. Дети говорят тут со своими зрителями об очень серьезных вещах – о том, что «самое глав-

ное в жизни – построить дом, посадить дерево и вырастить ребенка». Они говорят вполне по-детски, и ровесники их понимают, но и взрослые понимают тоже. Это важно. Среди возни, суеты, песенок, игр и считалочек вдруг выясняется, как построить дом и посадить дерево – это трудно, но понятно как сделать. А вот что значит – вырастить ребенка? О! Тут целая проблема. Ребенку нужен братик или сестричка, а на это у родителей почему-то не находится времени. Ребенку нужны крылышки, как эльфу, а родителям они почему-то не нравятся. Ребенку хочется приключений, а маму это отчего-то расстраивает...

Но естественная, живая жизнь в спектакле Пыльской все-таки берет свое. Дети рождаются, улетают из родного дома, переживают свои собственные драмы и радости, доставляют родителям массу переживаний, а потом «когда-нибудь», как говорит Дюймовочка, к обоюдному удовольствию возвращаются домой. И что очень важно – многие взрослые чувствуют себя на этом спектакле совершенно счастливыми детьми. Многие, но не все, потому что есть и такие, кто искренно обижается, что Андерсена не пересказали слово в слово, что

о серьезном говорят играючи.

Детская тема продолжилась спектаклем «Контрольный диктант» по **А.Гиваргизову** в постановке **Дамира Салимзянова** (театр «Парафраз», Удмуртия, г. Глазов). И 8-летние актеры Пыльской, и 20-летние актеры Салимзянова – полноправные соавторы спектакля. Но правда

и в другом – оба педагога-режиссера отлично знают, какие тексты когда подкинуть, как максимально провокационно поставить задания, как выбрать материал и как его смонтировать, чтобы получилось именно то, что они задумали. Их рука, воля, вкус и профессионализм в конечном итоге определяют даже успешность вольных актерских импровизаций. А в целом при максимально разной эстетике и художественной интонации у «Перемены» и «Парафразы» много общего. У Пыльской спектакли нежные, у Салимзянова жестко-ироничные, у Пыльской – малявочки, у Салимзянова – переростки. Но и тут и там есть принципиальное желание вернуть взрослых в их собственное детство, помочь посмотреть на себя детскими глазами и, в конце концов, уничтожить непроходимую стену между детьми и их родителями. А средство, избранное для этого, и в одном, и в другом случае – клоунада. Только очень разная.

«Контрольный диктант» начинен бесконечным количеством разных стихов и рассказов Гиваргизова. Молодые артисты, выпускники и студенты Екатеринбургского театрального института, работают в этом спектакле, как бы

надев маски, как бы докладывая о том, что происходит с их героями. И абсурдистский текст, усиленный абсурдистски выстроенной логикой действия, вызывает у зрителя произвольную смешовую реакцию. Сначала робко хихикают, потом дружно хохочут, потом неудержимо заливаются на все лады. Но смысл происходящего не исчезает за мастерски выстроенными отношениями актеров и зала. Как у всех русских абсурдистов, у Гиворгизова в интерпретации Салимзянова за смехом прячется ужас. Но смех примиряет с ужасом, и мнимость маски примиряет с реальностью. Где живой человек? Где правда, которую он знает о себе? Где хотя бы миф, создаваемый им в добровольной игре? Под бесконечным наложением взаимной лжи и мифов уже не видно. Взрослые придумывают себе детей и включают их пультом от телевизора, дети соглашаются играть в эти игры и тоже начинают придумывать себя и друг друга. И только собака помнит, каким был ее потерявшийся в этой круговерти лжи хозяин, и нежно вылизывает каждого мальчика от избытка нерастратченной любви.

А зритель, быстро и уверенно втянутый в интерактивную игру с актерами, довольно быстро перестает в этой игре понимать, кто он – взрослый, ребенок, бывший ребенок, будущий взрослый? Очевидно одно – раз он хохочет почти до слез, его это кровно касается.

О страшноватом мире, в котором живут сегодняшние молодые люди, был и другой спектакль фестиваля – «Фантомные боли» В.Сигарева, поставленный режиссерами Мариной Оленевой и Ольгой Степановой (Ка-



«Дюймовочка». Театр-студия «Перемена». Соликамск



«Контрольный диктант». Театр «Парафраз». Глазов

мерный театр «Новая драма», Пермь).

Неразделенность – тема спектакля «**Дьявольски одинок**» по стихам Паулюса Ширвиса. Режиссер и исполнитель главной роли – **Йонас Бузиляускас («Ребус-театр», Литва, Клайпеда)**. Театр профессиональный, актеры взрослые. Тем важнее было услышать от руководителя «Ребус-театра»: «*Мне понравилось на этом фестивале, прежде всего, что нет разделения категорий – профессионалы, любители. Главное – хороший театр и хороший спектакль. Вообще мне непонятно, что такое профессионал*

и любитель. Как это определить?

Есть Гамлет у Някрошюса, которого играет не профессиональный актер... Это что – непрофессиональный театр?»

Литовцы играли свой спектакль в баре. Народу втиснулось огромное количество, и играть в тисках зрительского кольца было не очень просто. Для темперамента Йонаса Бузиляускаса не хватало места.

Но зал хочет воспринимать, и актер хочет высказаться.

Зрители не знают литовского, и хотя «Дьявольски одинок» – почти сплошной монолог главного героя, ничто не мешает нам пони-

мать происходящее, а поэзия на чужом языке звучит, может быть, еще музыкальнее, еще сильнее завораживает. Забегаловка. Вечер. Усталая буфетчица, актриса **Евгения Гнедова**, в жалкой напольке, на высоченных каблучках, понуждает себя заняться уборкой. На улице ливень. Двое влюбленных влетают погреться. Денег нет даже на кофе – зачем таких обслуживать? Они затевают концерт и собирают мелочь на стакан теплого вина. И тут появляется Он. У них все впереди – у него все в прошлом. Жизнь сгорела, как горит сейчас в пепельнице фотография любимой, но обманувшей женщины. Дорогой свитер, пижонский шарф, роскошный плащ – все мокрое насквозь. Он машинально отжимает вещи и снова надевает – кожа не чувствует дискомфорта, потому что он сам – воплощенный дискомфорт. Посетитель ведет себя отчаянно и бесцеремонно, он хочет говорить с Ней, с той, чей портрет порвал и сжег, он хочет говорить с Богом, он хочет говорить со всем миром сразу и понять – почему этот мир устроен именно так, как он устроен. Ионас Бузиляускас удивительно точно играет правду отчаяния, сквозь которую какие-то вещи человек видит ярко и отчетливо, а какие-то не видит вовсе.

Ночь хмельна и бела...
Он пришел, нелюдим,
И любви, и тепла
Пожелать молодым.

Молодые? Да, их он видит, заказывает им кофе и забывает о них. Потом видит снова и понимает, что они голодные. Как своим всучивает сардельку, насаженную на вилку. И снова забывает о них, словно это промелькнувшая часть его сна. Девушка – **Драсута Ярушаускаене** реаги-

рует на героя очень точно, подробно, интересно: он ее притягивает, пугает, даже забавляет и пробуждает в ней, такой юной, материнские чувства.

Но главный партнер героя – буфетчица. Все ей опостылело в этом мире. Она стихами и философией не увлекается, но так же дьявольски одинока.. Только она душит в себе подлинные чувства, а этот чудак все как есть выплескивает наружу. И он ей любопытен. Пусть пьет, пусть дебоширит – ей не привыкать убирать, но необходимо увидеть, на что способен такой вот Король Лир, которого в бурную ночь занесло в привокзальный буфет вместо хижины Бедного Тома. Нет, про Лира она, конечно, ничего не знает... Но масштаб трагедии ее впечатляет, хоть она и держится до последнего – ленивая походочка, презрительная гримаска! И только когда представление окончено, когда Он уходит, она играет свою сцену – с ногами забирается на стойку, пьет и плачет в полном одиночестве.

Спектакль пронизан редкой для сегодняшнего театра трагической интонацией. Она свободна, разнообразна, убедительна. Тут есть место лирике, иронии, философии, обыденному разговору «за жизнь» и внезапным взлетам страсти. Как и положено настоящей трагедии, спектакль оставляет в зрителях светлое чувство, потому что свою боль зал изживает вместе с героями, поднимаясь на высоту их душевных потрясений. И еще два спектакля фестиваля позволили зрителю поднять



«Дьявольски одинок». «Ребус-театр». Литва, Клайпеда



«Настена». Учебный театр «105». Пермь

ся к подножию трагического переживания: «Настена» по мотивам повести В.Распутина «Живи и помни» (Учебный театр «105», Пермь) и «Аве Мария Ивановна» Д.Калинина (молодежный театр «Доминанта», Губаха). Оба спектакля о сравнительно недавней русской истории, об истории наших бабушек и дедушек. Первый – о конце 40-х годов XX века, второй – о конце 30-х. В обоих играют очень молодые актеры и актрисы. В обоих очень бережно, любовно, нежно воссоздан уклад деревенской жизни.

«Настена» – экзаменационная работа по сценической речи режиссерской части курса, поэтому спектакль делался выпускниками коллективно под руководством педагога Людмилы Шубиной. Настену играют все 8 студенток, Андрея – двое из трех студентов, и все участники спектакля иногда превращаются в других героев. Холщовые юбочки и рубахи, одинаковые косыночки, деревянные поддоны, из которых строится любая декорация спектакля. Песни в спектакле почти не звучат, но зато сам он звучит как песня. Роль главной героини передается от одной исполнительницы к дру-

гой как в хороводе – с передачей цветастой шали. И каждая новая ступенька драмы молодой женщины, которая не способна отказаться от своего мужа, хоть он и стал дезертиром, играет с другой девушкой, в другом ритмическом рисунке, с другой пристройкой к партнеру. Среди этих женских соло есть особенно пронзительные. Например, первое, когда Настена только догадывается, что неспроста пропал топор из бани, что только Андрей мог его взять. Яна Иванова очень точно, аккуратно, искренне играет полусон, странное оцепенение героини, которая знает и не знает. Ее взгляд скользит по поверхности вещей, он прозревает иное – неизбежность встречи, неизбежность греха, неизбежность расплаты. И совершенно иначе, но не менее ярко, играет любовное свидание на зимовке, где Настена зачнет ребенка, Алена Иванова. Звонкая, бесстрашная, дразнящая, она смело и радостно берет у жизни единственный час своего счастья, оглаченный всей предыдущей и всей будущей жизнью. Чистая, ясная, практически идеальная студенческая работа покорила зрителей. Однако, как во многих выпускных спектаклях, в



ней чуть-чуть не хватало индивидуальности прочтения, остроты и выразительности художественного образа в целом и, что важно для режиссерского курса, – неповторимости режиссерского прочтения. Если бы у студенческих спектаклей время жизни было чуть длиннее, целостный рисунок, без сомнения, уточнился бы, стал более выпуклым. А этому спектаклю, конечно, хочется пожелать как можно более долгой жизни.

Спектакль «Доминанты» «Аве Мария Ивановна», поставленный Любовью Зайцевой пять лет назад, чудом обрел такую долгую жизнь, окреп, вырос, наполнился. И на фестивале прозвучал с необыкновенной силой. Чудо жизни этого спектакля заключается в том, что его играют выпускники «Доминанты», живущие в разных городах, учащиеся в разных театральных вузах. Сложная география не помешала ребятам собираться и играть любимый спектакль в родном городе и на гастролях. Он успел побывать в Перми, Гатчине, Москве, Щелыково, в Латвии и отовсюду привез награды. Но именно сейчас, в Губахе, был сыгран как-то особенно цельно, точно, ярко и в

то же время подробно.

Дмитрий Калинин посвятил пьесу своей бабушке, и все в этом нетропическом повествовании пронизано любовью и благодарностью к тем, о ком ведется рассказ. Любовь Зайцева ввела в ткань театрального повествования фигуру, отчасти, может быть, воплотившую авторскую интонацию. Это балабалаечник, Витька Рыжий, про которого у автора написано «на сцене не появляется». Его играет **Дмитрий Исмагилов**. С его ласкового треньканья начинается спектакль, он всегда появляется на сцене как-то скромно и незаметно, охотно уступая площадку главным действующим лицам, но его присутствие необходимо. То он тихонько подхватит песню, оборванную героем, то внезапно пройдет между готовыми подражаться друзьями, то вовремя подмигнет растерянной героине, то встанет в народной игре недостающей парой. Этот улыбчивый, сияющий парень – еще и Время. Сидит в ушанке, перебирает струны окостеневшими пальцами – зима; расстегнул телогрейку, веселее заходили руки – весна; скинул все до рубахи, раскинулся навстречу солнышку – лето: Машка Мясоедова в деревню из города приехала, пора парням выяснять, кого же она все-таки любит – Пет-

ра Мазова (**Константин Зайцев**) или Андрея Рябова (**Иван Тимершин**)!

Петр К.Зайцева так доверчив, открыт, верен, незащищен, так беззлобно выбирается из бесконечно сыплющихся на него неудач, что ему просто невозможно не открыться навстречу. Даже в драку за право гулять с любимой девушкой он лезет как-то добродушно, изумленно обнаруживает каждый новый синяк под собственным глазом и так же изумленно видит, что впервые наставил синяк сопернику. Зритель симпатизирует Петру и в тайне надеется, что именно его Маша выберет в спутники на всю жизнь. Но в этот раз И.Тимершин, кажется, переиграл К.Зайцева. И получился его Андрей, балагур, сочинитель частушек и враль, удивительно обаятельным. Вдруг стало понятно, что каждый его поступок совершенно искренен и спонтанен: не хотел врать – да соврал; хотел погеройствовать – да струсил. Но это в мелочах. А как важно стряется – так же спонтанно поступает как должно. Прелесть игры **Алены Ивановой** – Маша в том, что мы видим, как каждую секунду она понимает, что именно сейчас происходит с каждым из парней. Потому ей так

трудно разобраться, что же происходит с нею самой. Смотреть на актерское трио этого спектакля – огромное удовольствие, они плетут тончайшие кружева и ни на минуту не отпускают наше внимание.

Весь спектакль, даже драматические сцены, пронизан тонким лиризмом и юмором. И поэтому финал, когда вдруг падает белый шелк, и все три героя в белых одеждах предстают перед Божьим судом, оказывается неожиданным потрясением. Сразу перехватывает горло. Сразу становится ясно, что за их молодостью, в которой мы два часа с таким удовольствием купались, наступила война. А когда в пронзительной тишине раздается их шепот: «Спасибо тебе, Господи!», – происходит настоящее театральное чудо, то, ради чего и ставятся все спектакли. Вот они стоят перед престолом втроем, как жили, счастливые тем, что успели пожить, что вышла Маша за Петьку, которого не сразу на войне, как Андрюшка, убило, что успела ему дочек родить. Это их общие внуки, они сидят вот тут, напротив, в зале, и они должны жить и быть счастливыми. И правда, зал стоит, плачет и чувствует себя счастливым!

Александра НИКИТИНА
Фото предоставлены автором



«Две Марии Ивановны». Театр «Доминанта». Губаха

ЕВРОПА БЕЗ СТЕН

Заметки на полях минувшего фестиваля NET

Международный фестиваль NET (Новый Европейский театр) – 2010, проходивший на московских площадках, был сосредоточен, в первую очередь, на спектаклях, поставленных режиссерами за пределами своих родных стран. Фестивальная программа включила спектакли и российских режиссеров, поставленные за пределами России («Мертвые души» Кирилла Серебренникова в Риге, «Танец Дели» Ивана Вырыпаева в Варшаве), и западных режиссеров на московских сценах («Урод» Рамина Грея в театре «Практика» и «Метод Грехольма» Явора Гырдева в Театре Наций). Также NET представил публике «Анну Каренину» (работа украинца Андрия Жолдака в финском городеском театре Турку), спектакль «Поздние соседи» (постановка латыша Алвиса Херманиса в мюнхенском театре «Каммершпиле»), сценическую версию «Час, когда мы ничего не знали друг о друге» венгра Виктора Бодо, осуществленную в Драматическом театре Граца (Graz /Австрия).

Такой пестрой афишей фестиваль продемонстрировал ситуацию нового времени, ситуацию без границ между государствами и театрами, Европу без стен. Принципиальная космополитичность подобных афиш, сам синтез полярностей порой придают неожиданный эффект актерской игре, расширяя «коридор» импровизации, но подчас демон-

стрируют ситуацию аннигиляции, когда верные предпосылки на деле вдруг отрицают друг друга.

Чеховское многоголосье

Болгарский режиссер-постановщик **Димитр Гочев** вместил в одну чеховскую «Палату № 6» («Дойчес-театр». Берлин, Германия) все «больные» вопросы не только повести. Он сконцентрировал мысли, идеи и проблемы многих других героев автора. При такой установке – объять необъятное – на пустой сцене (сценограф **Катрин Брак**) самих персонажей немного (в ролях – **Самуэль Финци, Гаральд Баумгартнер, Маргит Бендокат, Андреас Долер, Филипп Хааген, Вольфрам Кох, Катрин Вихманн, Альмут Цильхер**). Впрочем, на сцене ничего существующего и не происходило... Зачин – «медицинская зарядка» группы пациентов под руководством доктора Рагина (Самуэль Финци) с его красноречивой преамбулой о роли психиатрии, сводящей медицинскую философию лишь к прагматизму с изрядной долей цинизма. Кажется, что главное здесь – демонстрация психологической изоциренности. Низко опущенные софиты, спящие глаза героев, скользят лучами и по зрителям, сочувствующим героине, вопрошающей: «Я не знаю, где правда, где неправда».

Выход к рампе становится формальным лейтмотивом спектакля. Каждый следующий персонаж заученно произносит свой



монолог – фрагменты текста «Палаты № 6» озвучены словно ремарки пьесы. Речь врача о статистике больных, тут же исторические сведения о тюрьмах («мораль и истина несовместимы», «раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома – должен же кто-то сидеть»), тут же что-то о литературе.

Отчасти это любопытно.

Стоящие в ряд персонажи курят, переговариваются, повторяют жесты, воспроизводя лексику глухих. Но ни появление Никиты (актриса в мужской роли), ни прочие колоритные фигуры (например, невеста в резиновых сапогах), ни само безумие – игра пациентов – ничего особенного не значат, действие идет по кругу, с последующей заменой позиций «пациент – врач – пациент». От общей апатии – к бодряще-угасающему финальному аккорду. От Чехова, автора «Палаты...», – до Чехова обо всем.

Как результат – интересно не то, что происходит на сцене (вялотекущее действие с телодвижениями, взятыми напрокат из ролевых игр), привлекает структура текста, мозаично составленная, объединяющая реплики персонажей по смысловому наполнению, по тематике, по профессиональным деталям (как, например, врачебная тема – Рагин, Чебутыкин да и сам Чехов) или по параллельно-объединя-



«Палата № 6». «Дойчес-театр». Берлин, Германия

ющему признаку (лейтмотив гибели «утонул / застрелился» – Раневская / Аркадина, супружеские сетования «замучился с детьми, с женой», «жена меня не понимает» – Иванов / Вершинин). Это противоречие между сложным выстроенным текстом и плоским актерским сопровождением сохраняется до конца спектакля. Постановка «Дядя Ваня» (Театр Оскараса Коршуноваса / Городской театр. Вильнюс, Литва; режиссер Эрик Лакаскад в соавторстве с Дарьей Липпи) соединила две пьесы А.П. Чехова – «Дядю Ваню»

и «Лешего». Жизнь и быт героев сконцентрированы вокруг длинного сервированного стола (сценография Гинтараса Макаревичуса).

Моложавый дядя Ваня (Ваидотас Мартинайтис) пытается пробиться к сердцу Елены Андреевны (Ирина Лавринович), демонстративно не замечающей движений его души. Отвергнутый герой от отчаяния и неутоленного желания... выливает на себя бутылку спиртного – эффектная сцена. Но горячительным напитком невозможно погасить огонь внутренних.

Показателен эпизод с любящей Соней (Раса Самуолите), когда она в приподнятом состоянии «летает» по дому, собирая для Астрова (Даиниус Гавеноис) съестное. Он же видит насквозь ухищрения наивной девушки и относится к ней по-отечески чуть снисходительно, не позволяя себе заигрывать с ребенком. На ее вопросы он толком ничего не отвечает не потому, что нечем ответить, – скорее не хочет смущать чистое сердце своими жалобами и боится заразить Соню усталостью и хандрой.

Эти оттенки эмоций даны психологически точно. Красота еще может возбуждать Астрова, серьезные же отношения с женщиной требуют напряжения, у героя на это нет сил. Даже размышляя о Елене Андреевне и фиксируя: «но это не любовь», доктор отлично знает, что стоит за его волокитством. Соня для него лишь ребенок. Выразителен жест прощания, когда он целует подвернувшуюся ему... Сонину ножку, а затем пожимает не руку, а пальцы ее ног. В этих милых деталях видна сердечная привязанность Астрова к человечку Соне.



«Дядя Ваня». ТОК/Городской театр. Вильнюс, Литва



Нет сил, а есть лишь полная обреченность и в дяде Ване; в результате его бессильной ярости пострадал лишь роскошный букет роз, летящие лепестки которых рассыпались по всей сцене, наполняя печально-угасающим ароматом зрительный зал. Как финальный аккорд – перед ним, одиноко сидящим за огромным, словно поминальным столом, сдвигаются черные створки.

Что ж, день рождения из «Лешего» в начале спектакля скорее всего был нужен Эрику Ласкаде именно для того, чтобы закольцевать жизнь человека и смерть его неисполнимых желаний.

Еще одну постановку по А.П.Чехову, «Вишневый сад» – LIVE «CHERRY ORCHARD» («Аудронис Люга Продакшн», Вильнюс, Литва; режиссер Кристиан Смедс, Финляндия), театральный зритель увидел в виде аудиовизуальной инсталляции на трех экранах (авторы Вилле Хивонен и Леннарт Лаберенц). Это обычные документальные съемки работы Кристиана Смедса над спектаклем «Вишневый сад». Постановка была осуществлена в загородном доме в шести километрах от Вильнюса с Юозасом Будрайтисом и другими звездами литовского театра (Витаутас Анузис, Паулиус Будрайтис, Алдона Бендориуте, Даиниус Гавенонис, Виргиния Келмелите, Ирина Лавринович, Гитис Падегимас, Раса Самуолите, Бенас Сарка, Йонас Вайткус). В основном это монологи исполнителей, их размышления.

Режиссер решил «кармически» открыть окна имения Раневской на вишневый сад, на судьбу любого жилища, которое попало под топор истории. Возмож-



«Вишневый сад» = LIVE «CHERRY ORCHARD». «Аудронис Люга Продакшн». Вильнюс, Литва

но, отчасти в этом доме прочитывается судьба Литвы, где срубить даже одно дерево считается грехом, а уж срубить под корень целый сад – это святотатство... В таком прочтении между строк проглядывает новая ситуация – сегодня роль, которую для Литвы играл СССР, перешла к Евросоюзу, но жизнь не переменилась, просто изменились аргументы и термины, суть же – власть снова извне – осталась, вот, наверное, почему персонаж пьесы лежит в яме и сам себя засыпает землей...

С одной стороны, взрослый страшный текст: «Никак не могу понять, жить мне или застре-

литься», с другой – инфантильность: герои играют в детский теннис через веревочку, а Шарлотта раскатывает в тележке на колесиках. И сценография с белым диваном-креслом (для съемок) в тон зрелищу – смесь драмы и инфантильности.

В целом же документальное действо демонстрирует вариативность подхода, убедительное прочтение Чехова и одновременно – желание оттолкнуть автора и писать чеховскими словами какую-то свою пьесу.

Подобные постановки чеховской драматургии западными режиссерами сложно назвать новым взглядом в театре, скорее здесь

превалирует вдумчивое размышление, исследование глубины текста.

Души на подиуме

Иным мы увидели на фестивале другого русского писателя – **Гоголя**. Наш российский режиссер **Кирилл Серебренников** при постановке гоголевских **«Мертвых душ»** (**Национальный театр Латвии, Рига**) в основном использовал лишь внешние приемы, сделал акцент на театральность, иронию, на буквальность обыгрывания текста.

Возложив на себя обязанности и сценариста, и художника по костюмам, К.Серебренников воз-

двиг на сцене фанерную коробку-павильон с иллюзией сужающегося гробового пространства (где же еще могут находиться «мертвые души»?). Как всегда в России, все начинается с дороги. На тройке, правда, вместо колокольцев – три конских черепа и резиновые покрышки.

Режиссер утверждал, что спектакль выстраивался через структуру гоголевских «Игроков». Чичиков (**Каспарс Звигумлис**) по усадебным поместьям не путешествует, помещики сами навещают его, однако заметим, образ главного героя существенно лишен гоголевского колорита и невнятно прописан.

Особенно на фоне других персонажей. Сей групповой портрет – колоритная ярмарка лиц: сладостно-сладкий Манилов, Коробочка в сопровождении яркой компании, узнаваемый Плюшкин... Однако раздвоение личности Плюшкина напомнило о таком же приеме Серебренникова в «Figaro», детали плюшкинского жилища отчасти повторили элементы сценографии «Господ Голловлевых», а в сцене, когда за столом переключались ножи, почему-то вспомнился спектакль «Человек-подушка», да и виолончель, кажется, звучала еще аж в ростовской постановке...

И таких самоцитат достаточно много для одной работы.

В финале Чичиков, накинув капюшон, выпрыгивает в окно, словно Подколесин. А компания мертвых ли, живых ли душ, сидя на столе, распевает песню «Русь, чего ты хочешь от меня?»... Кстати, все исполнители – только мужская часть труппы театра, зато диапазон их ролей весьма широкий – дети, женщины, мужчины, собаки, лошади. Что ж, комическая составляющая зрелища существенно превалирует над философским аспектом гоголевского Бытия.

Постановка, сценография и костюмная феерия К.Серебренникова слишком избыточны и, увы, одновременно удивительно скупы на новые мысли, это «школьное» чтение Гоголя, мощно расцветенное театральной фантазией.

Подробная старость

Параллельно с чеховскими и гоголевскими спектаклями на фестивале NET были представлены и другие миры, например, мир нобелевского лауреата **Исаака**



«Мертвые души». Национальный театр Латвии, Рига

Башевиса Зингера. «Поздние соседи» (Театр «Каммершпи́ле», Мюнхен, Германия; режиссер **Алвис Херманис, Латвия**) – две сценические истории-новеллы «Поздняя любовь» и «Сеанс».

На сцене квартира одинокого старого человека. Старость – горько иронизирует сначала автор, следом за ним постановщик – прекрасный возраст. За ночь Гарри Бендинер (**Андре Янг**) раз 10 встает, перебирает сны за 75 лет, собирает рассыпавшиеся на полу монеты, каждая деталь говорит о непросто́м привыкании к старости, когда неожиданный звонок в дверь вызывает панику. В итоге человек баррикадирует дверь холодильником. Кому же он понадобился? На сцене появится соседка Этель (**Барбара Нюсе**), немолодая дама в розовом костюме и изящных очках. Сценография двух новелл как зеркало конкретной жизни, в первом случае типизация жилого пространства, в другом – отражение характера героини. Среднестатистическая планировка, разница только в том, что его комната – голубая, а ее – розовая: розовые чашечки, розовый кофейник, розовый фартучек... Старик пытается вспомнить прежние ухватки – молодецково подбоченясь, открыть зубами бутылку, мол, жизнь прекрасна; но, увы, в жизни стариков ничего не происходит, это встретились «два одиночества» – всего лишь тяжелеет походка, а тело переходит на заученные движения, и когда что-то происходит – все жутко ломается в механизме. Потому что в старости все очень хрупко.

Второе действие переносит в иное пространство: длинная ли-



«Поздние соседи». Театр «Каммершпи́ле». Мюнхен, Германия

нейка – коридор шкафов, заполненных восточными сувенирами (сценография **Моники Пормал**) – таков скученный интерьер Лотти Капицкой, тепепатические сеансы которой посещает обнищавший, опустившийся вдовец Зорах Калишер. Его научная карьера, успех у женщин в прошлом, теперь – лишь мысли о пропитании и иллюзорность отсутствия одиночества. Вялое, измученное и такое же одинокое существование двух стариков в тягучих мелочах...

Таковы два варианта одиночества.

Нельзя жить подробно, говорил когда-то Толстой, но что же делать, если жизнь окружает человека тяжкими мелкими подробностями, с которыми герои уже не могут никак справиться, беспомощны и живут в ожидании ухода. Спектакль Алвиса Херманиса не оставляет надежды и требует от публики мужества видеть, чувствовать, сочувствовать и понимать.

За больничным окном

Некие взрослые «игры в классики», когда одни и те же герои

проживают в нескольких сюжетных вариациях схожие события, зритель увидел на спектакле **«Танец Дели»** (Театр **«Народовы», Варшава, Польша**; режиссер **Иван Вырыпаев, Россия**). Действие происходит в больничной процедурной и состоит из семи частей, каждая заканчивается поклонами зрителям и имеет собственное название: «Каждое движение», «Внутри танца», «Спокойно и внимательно» и т.д. Точное повторение или варьирование отдельных реплик, а подчас монологов меняется порой на прямо противоположную составляющую сюжета. Некий кубик Рубика – из одних блоков можно сложить разные комбинации, готовая версия в конце. Отдаленно это напоминает сценическую конструкцию киносценария Тома Тыквера «Беги, Лола, беги».

Темы три – смерть, любовь, танец, объединенные общими героями и смертью, забирающей то одного, то другого персонажа. Эмоций еще меньше, и они из одного ряда – бесчувственность, отстраненность, бесстрастность, равнодушие... Ког-

да героям сообщают о смерти близкого человека – они лишь удивлены своим же спокойствием (читай Камю), сухо излагают свои чувства. И лишь танец Дели, который придумала Катя где-то на рынке среди грязи, нищеты и воровства, способен вызвать живой интерес.

Изучающий «сценический взгляд» словно холодным скальпелем вскрывает самую страшную из потерь современного общества – атрофирование основных человеческих качеств, требующих душевного напряжения, взволнованности. Слова любви, сообщение о смерти, антивоенные высказывания, упоминания о Холокосте – всего лишь внешне-эмоциональное констатирование фактов. Без политико-социального акцента в уста критика Леры вкладываются слова о сегодняшнем взгляде человека на боль, на трагедию. Она утверждает, вопреки внешней участливости собеседника, что страдание не может быть концепцией, это – фальшь. Здесь ставится диагноз, и, пожалуй, неслучайно для игрового поля выбрано место процедурного кабинета, где берут анализы и проводят курс лечения (сценография **Маргариты Аблаевой**). И это сильная сторона спектакля.

Остается танец – надежда на то, что живое человеческое тело еще способно рефлексировать, движения – телесный способ примирения с жизнью и с самими собой. На фоне польских артистов, отстраненно четко, безукоризненно исполняющих свои роли, интонационное богатство красок озвучивавшего спектакль автора и постановщика Ивана Вырыпаева вселяло надежду.



«Танец Дели». Театр «Народовы». Варшава, Польша

Проигранный поединок

Там же, где схема уже работает и взяла власть, надежды для человечества никакой. Это емко обозначил спектакль **«Метод Гренхольма» (Театр Наций, при поддержке Института Сервантеса в Москве; режиссер Явор Гырдев, Болгария)**, на котором зрители были подавлены. А казалось бы, простой сюжет. Современный офис крупной корпорации, куда каждый из четырех героев пьесы **Жорди Гальсерана** пришел на собеседование, рассчитывая занять привлекательное вакантное место. Выясняется, что не все – кандидаты, что здесь присутствует психолог, ведущий отбор под маской просителя. Откро-

венность тестов, определяющих стоимость каждого человека, – такова технология современной корпоративной культуры.

Сценограф **Никола Тороманов** создал безликий фон – серо-стальной цвет офисного интерьера, наверху огромный аквариум с акулой (реплика Дэмиена Херста «Физическая невозможность смерти в сознании живущего», 1991: тигровая акула в аквариуме с формальдегидом) – строгость, официальность, «фирменный стиль» экстракомпании.

Деловитость, бесцеремонность, неприятие и игнорирование – это черты Феррана (**Сергей Чонишвили**). Энрик (**Игорь Гордин**) мелочен и въедлив, Карлес (**Максим Линников**) уклончив.

Единственная женщина – Мэрсе (Виктория Толстогонова). Какие только ситуации не приходится анализировать кандидатам: тут и история с перелетом пола, и случай с парашютом в горящем самолете, и смерть матери, которая случилась – вот так казус – как раз в час тестирования... Желая разоблачить тоталитарное зло в форме допроса и теста, осудить бездушную механистичность современных опросов, актеры отчасти переигрывают, стараясь перетянуть эмоции публики на свою сторону. Главный герой не идентифицирует события, происходящие в его семье, с теми официальными заданиями, которые ему предписывается выполнить. Аргументация к человеческому при одновременном игнорировании и тотальном подавлении человеческого. Испытания единственный кандидат не прошел...

Если говорить о фестивале NET в целом, то, несомненно, он занимает важную нишу в столичном театральном процессе, здесь мы видим коллекционный подбор постановок, не всегда удачных, но чаще интересных, глубоких. Однако в сравнении с другими фестивалями – например, с Международным театральным фестивалем им. А.П.Чехова или фестивалем-школой «TERRITORIA» – NET кажется концептуально узким. И, главное, предлагая качественное зрелище, набор фирменных спектаклей, идущих в театрах современной Европы, NET сегодня уже не демонстрирует принципиальной новизны, все это профессиональный зритель уже видел прежде, и не раз, в том числе и на российской сцене. Неясно, по каким принци-



«Метод Гренхольма». Театр Наций

Фото Евгения Люлюкина

пам делается отбор устроителями, в чем вектор этой новизны, на что теперь делается ставка: на новую политическую составляющую, на полемику с очевидными жанрами, на стремление просто собрать театральное новаторство? Этого все-таки недостаточно.

В формулировках «новый» и «современный» кроется опасность слишком быстрого старения. Когда в Москве проходил Первый NET (1998), задача фестиваля – открытие новых тенденций, режиссерских имен, сценических интерпретаций – была актуальна и востребована. В 2010-е проникновение и синтез разных видов искусств – хореографического, циркового, экранного, цифрового, робототехники в театре, инновационные технологии – все это уже обычные, рядовые явления. Да и тема фестиваля, «staging abroad» этого фестиваля: режиссерские работы, поставленные на «чужих» сценических площадках, – точно не новость дня. Достаточно вспом-

нить, что у нас в России английский режиссер Гордон Крэг еще 100 лет назад на сцене МХТ ставил «Гамлета».

В итоге волюно или неволюно получается, что попытки провести новые сквозные темы через фестивальные программы все чаще оказываются... традицией (всего лишь чуть-чуть позабытой!). Хотя, безусловно, каждое открытое режиссерское имя – огромный фестивальный плюс, но они не всегда задают тон, и это снижает температуру заявленной темы. Новизна всегда рискованная затея.

P.S. Реплика под занавес – может, стоит перекодировать аббревиатуру фестиваля NET и читать его не как Новый Европейский театр, а буквально – как «сеть...» в широком толковании? Пожалуй, тогда эта зрелищная сеть всегда будет с богатым уловом...

Ирина РЕШЕТНИКОВА

Фотоматериалы предоставлены
Евгением Люлюкиным и использованы с сайта
<http://netfest.ru/mediarum.php>

ТЕАТРАЛЬНОЕ МОСТОСТРОЕНИЕ



В шестой раз прошел в Йошкар-Оле (Республика Марий Эл) **Международный фестиваль русских театров России и зарубежных стран «Мост Дружбы»**.

Фестиваль наследует известному форуму 90-х, который был придуман Юрием Соломиным и Георгием Константиновым, чье имя ныне носит **Академический русский театр драмы**. На этот раз фестиваль посвящался 90-летию Марийского края. Его поддержали Правительство Марий Эл, Министерство культуры, печати и по делам национальностей республики, городская администрация, Аппарат Полномочного представителя Президента РФ в Приволжском Федеральном округе, СТД России, Общественный фонд развития культуры и защиты интеллектуальной собственности.

Несмотря на многочисленных спонсоров, фестиваль скромный, делается небольшой, но ответственной командой администраторов Академического русского театра им. Г. Константинова во главе с деловым, обаятельным и артистичным директором **Сергеем Московцевым**. «Мост» не имеет экспертного совета – участники сами выбирают, что привезти в Йошкар-Олу, а жюри (председатель **Людмила Остропольская**) совмещает несколько функций и ежевечерне обсуждает просмотренные спектакли. Разговор ведется обстоятельный и без лести, а театры

к обсуждениям относятся очень серьезно.

Фестиваль в городе любим публикой (о предыдущем «Мосте» я писала в «СБ, 10» № 6-126). Министр культуры **Михаил Васютин**, как и в прошлый раз, ходил на многие спектакли, несмотря на то, что параллельно «Мосту» шел масштабный национальный фестиваль «Майатул» (см. «СБ, 10» № 6-136).

В конкурсе, кроме двух театров Йошкар-Олы, приняли участие русские театры Казахстана (Акмолинск), Башкирии (Уфа, Бугульма) и Чувашии (Чебоксары). Планировался также приезд театра из Элисты, но он в последний момент сорвался.

Снова удалось собрать интересную и разнообразную гостевую программу: заводные **«Игроки» Гоголя** в постановке **Дамира Салимзянова (Областной государственный драматический театр им. А.Н.Островского, Москва, см. «СБ, 10» № 5-125); «Дядя Ваня» Нижегородского академического театра драмы им. М.Горького**, отмеченный наградами многих фестивалей, обзоры которых мы публиковали; легендарная **«Панночка» Пермского театра «У Моста»** (см. рубрику «Реплика» этого номера); любопытный авторский монотрагедийный спектакль **«Советские Штаты Америки»** артиста **Тамбовского драматического театра Андрея Кружнова**.

Украшили афишу **«Три высокие женщины» Э.Олби Театра**

на Малой Бронной Театра ГИТИС (Москва) в умной постановке **Сергея Голомазова** и блестящем исполнении **Евгении Симоновой, Веры Бабичевой и Зои Кайдановской**. Этот спектакль поколебал мое представление о йошкаринском зрителе как бесхитростном. Сложный интеллектуально-философский текст переполненным залом воспринимался адекватно, зрители реагировали на все нюансы и пьесы, и ее сценического прочтения.

Конкурсные постановки на этот раз очень разнились по художественному качеству. Не буду задерживаться на очевидных неудачах. Музыкальный спектакль **«Человек из Ламанчи» Русского драмтеатра им. А.В.Баталова (Бугульма)** как будто достали из пыльного сундука; **«Гроза» Марийского ТЮЗа (Йошкар-Ола)** была прочитана поверхностно и примитивно; **«Чайка» Акмолинского областного русского театра драмы (Республика Казахстан)** казалась пародией на Чехова.

При этом в каждом спектакле было что-то. В бугульминском мюзикле – хорошо поющие актеры и артистически ярко работающий исполнитель роли трагичка – антагониста Дон Кихота; в «Грозе» – выразительная сценография: глухой забор, рассекавший сцену по горизонтали, который распаивался в сценах гуляний над Волгой, эффектный первый выход семьи



Валентина -
К.Ярмеева



Лиза -
Л.Воротникова,
Валентин -
Р.Фатхиев



«Валентин и Валентина». Молодежный театр им. М.Карима. Уфа

Кабановых – в соответствии с неписаной иерархией во главе выступала Марфа Игнатьевна, невозмутимая, как глиняная куклолка, языческий божок; в «Чайке» – продуманная звуковая палитра: вот мирное кудахтанье кур нарушает выстрел, крик чайки, и наступает тишина – Костя выносит убитую птицу. С «Чайкой» вообще вышло недоразумение. Артистов – легких, веселых, умных, запомнившихся по «Хануме», которую акмолинцы привозили на предыдущий фестиваль, – было невозможно опознать. В «Чайке» они

существовали как в плохой оперетте: Маша – провинциальная Марица; простак Медвенденко – корчащийся рожи одервеневший кузнецик; несколько базарного вида Аркадина и подмигивающий залу толстяк Сорин – комическая пара. Но в этом не было художественной провокации – думаю, таким незатейливым способом режиссер хотел представить чеховское определение жанра «комедия», и артисты послушно вынесли на сцену весь набор своих комедийных штампов. Произошла не просто жанровая путаница. Парадокс. Если

бы они существовали в «Чайке» как в «Хануме»! Но получилось и с точки зрения банальной комедии фальшиво и замшелое. А вот показанная вне конкурса рок-опера **«Страсти по Христу»**, которую мне посмотреть не удалось, говорят, была хороша. Многие недоумевали: почему театр не поставил в конкурс ее? Неудача неудаче рознь. Лидер прошлого «Моста дружбы» **Молодежный театр им. М.Карима (Уфа)**, спектакль русской труппы которого «Ночевала тучка золотая» в постановке главного режиссера теа-

тра **Мусалима Кульбаева** был признан лучшим, в этот раз привез **«Валентина и Валентину» Михаила Рощина**. Тот же Мусалим Кульбаев взялся за сходную, казалось бы, задачу – осовременить классику советского времени. Но рощинская пьеса тем же ключом не открылась.

Напомню, повесть Анатолия Приставкина (1981) стала чрезвычайно популярна во времена перестройки. Она посвящена военному времени, но в ней присутствуют взгляд и оценка человека вспоминающего. И режиссер затевает игру со временами: действие спектакля разворачивается в наши дни, герои – современные беспризорники в зоне сегодняшнего военного конфликта, но сюжет Приставкина не переносится на них впрямую, герои разыгрывают его, читая найденную книжку, отождествляясь с ее персонажами. Прием театра в театре срабатывает, создавая необходимое остранение (этой же цели служит использование кукол) и оправдывая ретроспективные реалии, создается то самое необходимое и желанное в театре художественное обобщение: актеры и зрители верят, что произошедшее в 40-е годы повторяется и сейчас, чувствуют себя вовлеченными в трагическую историю как современную и вечную.

Как ставить сегодня пьесы Розова, Рощина, Арбузова, даже несомненно актуальных Вампилова, Володина? Рисовать ретро-картинки, рассказывать старые истории о главном? Можно ли переносить их сюжеты и персонажей в сегодняшние дни, не прибегая к купюрам и не осовременивая лексику?

«Валентин и Валентина» (1970) – пьеса о советских Ромео и Джу-

льетте, разлученных не просто бытовыми трудностями, но разным социальным и имущественным положением семей. В те времена говорить о существовании богатых и бедных было не принято, а секса «не было», написать об этом тогда – было вызовом, не то сегодня.

М.Кульбаев настаивает на актуальности некогда знаковой пьесы и переносит события и характеры начала 70-х в наши дни, считая, что в тексте отражены вневременные конфликты. Это так, но в пьесе были и ярко выраженные социальные мотивы, речь в ней шла не просто о любви, а о плотской любви. Кроме того, и, на мой взгляд, это самое главное, сама фактура текста сопротивляется, *определенным образом составленные слова* в современном антураже начинают звучать плоско и банально. То, что их произносят молодые актеры, одетые в современные костюмы, пользующиеся мобильниками, только подчеркивает несоответствие. Чем больше актеры стараются быть искренними, тем фальшивее выглядят их чувства, которые сегодня кажутся не чисто-сердечными, а инфантильными. Это касается и главных героев, и молодежной «тусовки», спорящей о любви так, как сегодняшние молодые спорить в принципе не могут.

Режиссер вместе с художницей **Юлией Гилязовой** создают на сцене удивительно красивый, холодноватый, просторный зимний мир: белые деревья, качели, телефонная будка, снежные шары, которые влюбленные катают, чтобы сделать снежную бабу. В этом мире абсолютно понятно, как не соот-

ветствуют друг другу хорошенькая, ясная Валентина в безукоризненного кроя белоснежном пальто (**Карина Ярмеева**) и чернявый, простоватый Валентин в недорогой темной курточке (**Ренат Фатхиев**). В этом чистеньком раю любовь Валентина и Валентины кажется ненастоящей, какой-то усредненной, а потому вся суматоха, поднятая вокруг них, несущественна. Валентина, которая была воспитана в «оранжерее», познавшая плотскую любовь в чужой комнате на чужой кровати, остается такой же чистенькой, а потому нет и ужаса познания чужого – дома, мира...

Труднее всего пришлось в заданной режиссером структуре актрисам, игравшим мать и бабушку Валентины, **Ольге Мусиной** и **Марии Апраксиной**.

И все же в спектакле, в целом умозрительном, есть яркие, живые сцены – например, гулянка проводниц со случайным пассажиром и вообще все, связанное с матерью Валентина, проводницей Лизой – **Людмилой Воротниковой** (ее работа признана жюри *лучшей женской ролью фестиваля*). Симпатично работает **Айгуль Салимгареева** – сестренка Валентина Маши. Почти у всех молодых актеров есть замечательные моменты, в их игре вдруг возникает настоящая боль: и у **Юлии Насибуллиной** – Дины, и у **Эльвиры Ганеевой** – Жени, и у **Андрея Ганичева** – Бухова, и у других. А эпизод с появлением Прохожего – **Линара Ахметвалиева** – это маленький шедевр. В своем непродолжительном монологе актер играет весь спектакль, играет таким, каким, видимо, задумывал его режиссер: он говорит

(между прочим, теми же словами 70-х) о той любви, которую, по-видимому, должны были пережить главные герои, подлинной, страстной и хрупкой, неотвратимой и невозможной, том обыкновенном чуде, которое побеждает социальные различия, сомнения, разноприродность любящих. Пусть на миг, на час, на день – но побеждает.

Академический русский театр драмы им. Г.Константинова показал камерный спектакль «Инишмаан int» по пьесе Мар-

тина Макдонаха «Калека с острова Инишмаан» («СБ, 10» № 8-128). Приглашенный режиссер **Леонид Чигин** (Нижний Новгород), к слову, ставил Вампилова, Розова, Арбузова, в одном из интервью признается в своей любви к Володину. В Макдонахе, мне кажется, он как раз ищет и находит черты русской литературы, в том числе российской драматургии 60-70-х годов прошлого века, черный юмор и новый абсурдизм пропускает через русский гуманизм, через

больные вопросы Достоевского. Это делают многие российские режиссеры и терпят неудачу – Макдонаха ставить и играть как Достоевского или Чехова нельзя, он теряет свое своеобразие, а то и вовсе его мир, построенный по иным законам, разрушается. Чигин это понимает и в работе с актерами старается, говоря по-школьному, сохранить традиционное содержание, заключив его в новую форму. Кто-то из актеров ловит предложенные условия игры стопроцентно, кто-



«Инишмаан int». Джоннипатинмайк – Ю.Синьковский



Бобби – Д.Закиров



Бартли – А.Луценко



Билли – С.Васин

«Инишмаан int». Академический русский театр драмы им. Г.Константинова

то отчасти. Впрочем, режиссер и художник **Леон Тирацунян** артистов поддерживают, а иногда и прикрывают.

Зрительский амфитеатр воздвигнут на большой сцене, игровая площадка – круглая, напоминает арену цирка, на заднике – экран-парус. Аналогия с цирком усиливается в пластике большинства героев – в ней соединены естественность и почти клоунская гротесковость. Вот только что странные тетки Кейт и Эйлин (**Людмила Санникова** и **Юлия Охотникова**) искренне переживали за Калеку Билли, а вот они уже наступают на него с разных сторон, опираясь на свои клюки и напоминая зловещих паучих, вскидывают палки и зажимают ими тонкую шею юноши, словно поймав его в капкан. То же в костюмах – чистые, отглаженные, нарочито сценические (поначалу это даже вызывает недоумение), но с какими-то нелепыми деталями. А костюм и прическа реактивного Бартли (**Алексей Луценко**) и вовсе как у начинающего коверного. Весь этот цирк прерывается внезапно голосом помрежа, командующего перестановку. Эти отбивки повторяются, слишком уж напоминающая кино съемки, что вполне вписывается в сюжет пьесы. Далее «следы» цирка и кино возникают неоднократно и окончательно соединяются в финале, когда звучит «марш клоунов» из «Восьми с половиной» Феллини.

В этом детально придуманном спектакле много нафантазировано, из актеров хороши **Алексей Луценко** (Бартли), **Дамир Закиров** (Малыш Бобби), а особенно – **Сергей Васин**, редкий сегодня тип актера-неврастеника (может быть, не стоило делать

его светлого Калеку Билли таким уж Иисусом, но это претензия к режиссеру), и **Юрий Синьковский** (Джоннипатинмак), абсолютно уловивший заданный стиль, ни на миг не выходящий из сложного образа, мало того, живущий в нем свободно. Его Джоннипатинмак – самый маждо-наховский из всех персонажей спектакля. Он напоминает черепаху (сутулые, скругленные плечи, лохматая голова, готовая, кажется, в минуту опасности втянуться), при этом нарочито размахивает руками, суетится, гнусавит, кричит – шут, сплетник и в то же время очень одинокий человек, алогичный в проявлениях как жестокого бесстыдства, так и доброты, но имеющий некую свою нравственную норму.

Несмотря на избыточность средств и неровность некоторых актерских работ (пока не удалась, на мой взгляд, роль Хелен, у **Надежды Белобородовой** она – милая девушка, которая с самого начала любит Билли и в принципе не способна на агрессию) спектакль становится концептуальным единством, адресным высказыванием. В финале (очень красивом – Билли и Хелен взлетают на лонжах к небу) зрители плачут. Леониду Чигину был присужден диплом **«Лучшая режиссура»**, а Юрию Синьковскому – **«Лучшая мужская роль»**.

Государственный русский драмтеатр Чувашии (Чебоксары) насторожил. Не всякий решится ставить **«Человека рассеянного»** **Натальи Скороход** после легендарной постановки Анатолия Праудина. Если не ошибаюсь, никто и не решался – ведь пьеса, полностью составленная из стихотворных строчек детских стихов

и переводов с английского **Самуила Маршака**, была написана драматургом именно для этого, конкретного режиссера и под конкретных артистов Екатеринбургского ТЮЗа.

Режиссер **Владимир Красотин** читает «Человека Рассеянного» как рассказ о Поэте, строящем свой поэтический мир из реальности нормальных людей, в которой он вынужден существовать. Существует он в высоком смысле («Я сочиняю – следовательно существую»). Человек Рассеянный – **Александр Смышляев** – живет не просто в советской коммуналке, а чуть ли не в коридоре. Длинновязый, длинноногий, с длинноватым носом, в круглых очках, несуразный, беззащитный, он спит на кровати с панцирной сеткой, мимо которой утром рано соседи вереницей устремляются к уборной, умывальнику, репродуктору.

Сколько уже мы видели на сцене коммуналки с этими атрибутами советской жизни! Однако художник **София Маццони** преодолевает банальность. В ее сценографическом мире, созданном из перемещающихся ставок и реальных предметов быта, все движется, течет, меняется, все превращается во все. Красный цвет кремлевского задника сменяется призрачным туманным Биг-Бэном, а тот, в свою очередь, засасывающей воронкой черного квадрата. Сценографические метаморфозы, как и весь спектакль, строятся на цепочке следующих друг за другом поэтических ассоциаций. Из бытового сора рождается слово, стучащее в виске Поэта, он разматывает его в строчку, а образ тут же материализуется в жизни,

превращая организованных советскими нормами и ритуалами соседей по коммуналке в персонажей поэтического мира: значительных, красивых или забавных, нелепых, как сам Поэт, их вочеловечивший и одухотворивший. С ними он выпивает 7 ноября, в красный день календаря, пускается в плавание «в Бразилию, в Бразилию», танцует мексиканский танец и танго, тоскует по родине в прекрасном далеке. Тетка в домашнем халате и тапочках, накинув манти, хорошея и приобретая изысканное благородство, становится Дамой. Которая сдавала в багаж множество чемоданов и коробок и была увезена грузчиком на той же самой тележке. Дамой, которой принадлежал некогда дом, в котором разместилась коммуналка, где толчется весь этот безродный люд, готовый по воле Поэта заселить его мир, Дамой, с которой предстоит Поэту мимолетная встреча и несостоявшаяся любовь. Адель Петровна Хитрово из обличительно-сатирического образа (как он нам преподносился некогда в школе) преображается в Даму с собачкой, в Даму, которая дышит духами и лондонскими туманами.

Всем известные детские строчки зал сначала шепотом повторяет за артистами. Потом веселая игра вдруг начинает тревожить. Желание героя (осуществленное в стихах) уехать, уйти, все больше напоминает хармсово «Из дома вышел человек с дубинкой и мешком», все более (вроде бы без видимых причин) происходящее приобретает оттенок обериутского абсурда, а молодеватый почтальон, который неотступно ищет по свету товарища Житкова, по-военному затягива-



Человек Рассеянный - А.Смышляев



«Человек Рассеянный». Государственный русский драмтеатр Чувашии. Чебоксары

ет ремень с португеей. Укрыться нгде – ведь после странствий невозможно не вернуться домой, и письмо уже прицеплено дворником (профессиональным доносчиком и понятием) на рождественскую елку и зловеще надвигается на Поэта.

Бегство в фантазии, стихи, детство. Человек Рассеянный вспоминает себя ребенком и становится счастливым ребенком. Его мужественный отец с офицерской выправкой и прекрасная мать танцуют. Но наступает военная пора прощаний и похоронок. Этот сюжет не поддается обычной логике: ведь детство Поэта давно прошло, он не может быть сыном людей, переживающих трагедию Великой Отечественной, не может это *вспоминать*. И в то же время может – когда он пишет стихи, он становится всем, всеми, присваивая переживания своих

читателей-детей, присваивая их воспоминания, нынешние и будущие.

Поэтическая «сентиментальная история» (определение жанра спектакля) становится документом эпохи. И когда в финале герои встают на фоне глухо сдвинувшихся ставок в профиль и анфас, и раздаются безжалостные, как выстрелы, щелчки фотоаппарата... Многое понимаешь про поэта Самуила Маршак, про Поэта, про себя и про свою страну.

Добавить остается только, что в спектакле прекрасная, осмысленная музыкальная партитура, разработанная режиссером, а артисты, играющие преобразяющихся в разные образы соседей Поэта, работают блестяще. Их хочется назвать всех: Дама – **Юлия Дедина**, Дед – **Борис Кукин**, Мать – **Наталья Лосева**, Отец – **Александр Ша-**

повалов, Парень с гитарой – **Сергей Куклин**, Парень с папиросой – **Александр Андреев**, Почтальон – **Николай Голюнов**.

И еще. «Человек Рассеянный» был признан жюри **лучшим спектаклем фестиваля**. Но дело не в награде. Этот спектакль относится к категории редких театральных чудес. Очень редких. Встречи с которыми заставляют любить театр, сколько бы плохих, посредственных, халтурных, дискредитирующих спектаклей он ни рождал. Не в обиду другим достойным работам, представленным в Йошкар-Оле, спасибо за него фестивалю «Мост дружбы». Спасибо театрам, которые рождаются на трудный, но благодарный поиск.

Александра ЛАВРОВА
Фото предоставлены театрами

IN BRIEF

Новокузнецк

ИСКУССТВО И ОБСЛУЖИВАНИЕ

Победителем **регионального конкурса «Брэнд Кузбасса 2010»** в группе «Культура и искусство» стал **Новокузнецкий драматический театр**.

24 марта в помещении развлекательного центра «Континент» города Кемерово состоялась церемония награждения. Директору Новокузнецкого драматического театра **Марине Александровне Евса** в числе других победителей был вручен диплом и памятный знак конкурса – цветная эмблема на прозрачной стеклянной пластине, а также каталог победителей и лауреатов конкурса «Брэнд Кузбасса 2010». В первом разделе каталога среди победителей конкурса в номинации «Лучший брэнд Кузбасса 2010» помещен и логотип Новокузнецкого драматического театра.

Это одиннадцатый по счету конкурс, который проводят администрация Кемеровской области и Кузбасская торгово-промышленная палата. Сегодня, в изменившихся условиях потребления, такая победа Новокузнецкого драматического театра свидетельствует о его продвижении к более качественному уровню обслуживания зрителя.



Галина ГАНИЕВА
Новокузнецк

ВЫХОД В КОСМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Театр Елены Камбуровой – явление настолько уникальное, что каждый новый спектакль становится подлинным событием, даже если на сцене не появляется сама эта удивительная личность, актриса, певица. Здесь все пронизано музыкой и словом – высоким поэтическим словом, которого сегодня, пожалуй, в нашей жизни нигде более и не существует. Оно оживает и устремляется, по словам Камбуровой, «в космическое пространство, туда, куда уходит каждый звук», чтобы вернуться к нам, зрителям, перевернув наши души, завожнив своей магической силой. Но уж если на сцене сама Елена Камбурова!..

Премьера спектакля «**На свой необычный манер**» по песням **Жака Бреля** и **Владимира Высоцкого** (автор композиции **Елена Камбурова**, режиссер **Иван Поповски**, музыкальное решение **Олега Синкина**) состоялась удивительно красивым и мягким январским вечером, когда медленно падал снег, кружевные деревья вздымались к небу свои ветви, когда, казалось, сама природа настаивала на поэтический, возвышенный лад. Кто-то из зрителей произнес слово «концерт», но это был спектакль – тщательно и обдуманно выстроенный на переключках двух поэтических судеб: «Два имени. Два прерванных полета. Две личности, которые были заряжены невероятной, вулканической



энергией, которая позволяла родиться чему-то необыкновенному, энергией, за которую одновременно пришлось расплачиваться», – этими словами Елена Камбурова начинает спектакль, и на экране-заднике возникают две фотографии, Жака Бреля и Владимира Высоцкого. Камбурова читает цитаты из высказываний каждого поэта, выделяя их невероятное сходство, их душевное родство и – поражающее родство темпераментов, энергии, ярост-

ного сопротивления жизненной рутине, обыденности... А потом зазвучит музыка, по заднику поплывут не то облака, не то морские волны, в которых будут возникать и прятаться строки стихов – так мысль Елены Камбуровой о космосе, в который уходят Слово и Звук, чтобы вернуться к нам и обогатить нас чем-то неизведанным, получает зримое воплощение, словно материализуется. И высветится лучом трагически-прекрасное лицо актрисы и пе-

вицы, любимое вот уже сколько десятилетий, и зазвучит ее поразительный голос, завораживающий, берущий в плен однажды и навсегда – такой богатый оттенками, такой щедрый по диапазону, такой волнующий, что покажется на миг, словно остановилось сердце...

«Мужские» песни, исполненные женщиной, – это всегда некая доля риска, но Елене Камбуровой он неведом, потому что, как никто другой, она умеет «присваивать» себе каждое слово, малейший оттенок звука – она поет от себя и о себе, она проживает каждую песню как маленький спектакль и одновременно как историю собственной жизни. Ни в чем не повто-

ря тех, кто создавал эти песни, Елена Камбуrowa просто подчеркивает их перекличку, их глубокое внутреннее единство во имя того, чтобы Поэзия и Музыка захватили нас своей красотой, своим величием, своим космическим началом, у которого нет и не может быть конца. Во имя этого, как мне кажется, она и создала свой удивительный, совершенно уникальный театр.

Когда она поет песни Владимира Высоцкого «Дом», «Канатоходец», «Белый вальс», становится трудно дышать и кажется, что сама актриса не выдержит этого нечеловеческого напряжения от проживания, искреннего и подлинного прожива-

ния каждого слова. Когда она «рифмует» их с песнями Жака Бреля «Добрый Бог», «Песня былых влюбленных», «Не покидай меня», «Вальс на 1000 тактов» – возникает ощущение глубокого погружения в Поэзию, не ведающую национальных и временных признаков. И спектакль обретает поистине космическую форму... «На свой необычный манер» – название, взятое из стихотворения Владимира Высоцкого. Но это название имеет самое непосредственное отношение к Елене Камбуровой, обладающей уникальным «манером», навсегда взявшим нас в плен.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Дмитрия Шatroва

IN BRIEF

Новосибирск

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ШЕНГЕН

Новосибирские театры «Красный факел», «Глобус» и «Старый дом» провели совместную акцию к Международному дню театра. Незадолго до 27 марта в этих театрах появились премьеры: «Поминальная молитва» в «Красном факеле», «Дни Турбиных» в «Глобусе», «Обломов» в «Старом доме». Каждый зритель, сохранивший билет с любой премьеры, может предъявить его в кассе одного из трех театров и получить скидку 50 % на некоторые другие спектакли. Шенгенское соглашение вступило в силу 26 марта. Акцию, приуроченную к 27 марта, назвали «Театральный шенген», ведь она призвана раздвинуть границы театрального пространства Новосибирска и сделать более доступным посещение разных театров. Это первая акция для зрителей, ради которой театры объединили свои усилия. Ведь дружба и сотрудничество – позиция более верная, чем конкуренция.

Известно, что премьерная публика в каждом театре – особенная. В большинстве своем это убежденные театралы, которые следят за обновлением репертуара любимого театра, хорошо знают его актеров и режиссеров. Мы надеемся, что постоянным зрителям каждого из трех театров будет любопытно посетить другие театры и, возможно, стать «театральным космополитом».

Мы раздвигаем границы театрального пространства Новосибирска!

Сохраните купленный вами билет на премьерные показы спектаклей «Поминальная молитва», «Обломов» и «Дни Турбиных».

После просмотра премьеры вы сможете использовать его для получения скидки **50%** в кассе любого из трёх театров.

Наталья МОИСЕЕВА
Новосибирск

ЦЕПЬ НЕСОБЫТИЙ

В начале сезона в **Студии драматического искусства** прочли чеховские «**Записные книжки**», между строк которых проступила и судьба самого театра.

Ставить пьесы в своем театре **Сергею Женовачу** неинтересно. То ли дело произведения, изначально для сцены не предназначенные. Вычленив из плотного прозаического текста невесомую драматургическую конструкцию и найти механизм, способный заставить эту конструкцию жить по законам театра, – вот самая заманчивая для него задача. Так было с Достоевским и Диккенсом, с Лесковым и Платоновым. Удивительно ли, что, отдавая дань чеховскому юбилею, из всего написанного Антоном Павловичем он выбрал несценичнейшее из несценичнейшего.

«**Записные книжки**» Чехова – пространство, выстроенное по законам теории относительности: у каждой «частицы», движущейся в нем, своя система ко-



ординат, не зависящая от систем других частиц. Наброски сюжетов, философские пассажи, каламбуры, едкие реплики и портретные зарисовки соседствуют с отрывочными путевыми заметками, медицинскими диагнозами и рецептами, записями по хозяйственным делам. Это не «лаборатория писателя» в чистом виде, поскольку далеко не все записи Чехов собирался использовать в качестве литературного или драматургического «сырья». Но и отделив «условно-литературное» от профессионально-бытового, постановщик не намного облегчил себе задачу. В оставшемся конгломерате не наружишь ни одного цельного образа, ни единой логически завершенной истории. Сплошные фрагменты: тембры голосов, детали костюмов, осколки мыслей. И даже если постараться эти разрозненные фрагменты как-то сгруппировать, все равно не получится ни Ивановна, ни Раневской, ни доктора Дорна, ни Сони, ни Маши с Ириной и Ольгой. Зато появятся на свет два десятка персонажей с характерами, хотя и не имеющие судеб: Актриса, Дама-драма, Критик, Холостяк, Вумная дама, Вдова, Молодой литератор, Коллежский асессор, Эмансипированная дама. Сложность задачи, которую режиссер поставил перед своими артистами, можно только вообразить. Опора на текст минимальна, значительную часть характера приходилось ткать буквально из воздуха, играя вне текста, над ним или поперек. Такое возможно только в случае, когда режиссер для каждого из артистов является не просто руководителем театра, где они служат, но Мастером, посвятившим в

профессию. Выделять кого-то из этого великолепного ансамбля не буду по соображениям принципиальным. Кому-то достался образ более выпуклый, кому-то – менее, а кто-то умудрился рассказать о своем персонаже по максимуму за те несколько секунд, в течение которых тот пробегает по сцене с тарелками или самоваром, не произнеся при этом ни единого слова. Тем, собственно, и известны женовачи, что обладают редким по нынешним временам свойством жить на сцене как единый организм. В этой постановке их умение именно жить на сцене и доставляет наибольшее удовольствие. Похоже, было в этом замысле что-то от спортивного азарта – поставить планку на максимальную высоту, разбежаться и прыгнуть, не задумываясь о том, куда именно приземлишься. Не от того ли и в результате этого эксперимента больше от *действия*, чем от традиционного спектакля, где процесс важнее, чем итог. И не отсюда ли желание длить этот *процесс* столько, сколько хватит сил у актеров и терпения у зрителей (хронометраж составляет три часа двадцать минут плюс антракт). Следить за этим процессом действительно интересно, но с какого-то момента начинаешь понимать, что смысл его тебе никак не открывается. Ты все ждешь, что вот-вот на сцене произойдет нечто такое, что объяснит тебе, зачем все это было затеяно. Но нет, торжественное застолье первого действия, плавно перетекающее из юбилейного в поминальное, из поминального в свадебное, из свадебного в именинное, во втором действии превращается в уютные вечер-

ние дачные посиделки с самоваром, красными яблоками и дождем, шуршащим по крыше, для которых повод не имеет никакого значения. А люди в дивных костюмах рубежа позапрошлого и прошлого веков (ощущение подлинности стопроцентное, ибо точность соблюдена не только в крое, но и в таких мелочах, как кружева и пуговицы) все продолжают изливать друг другу души, не слыша никого, кроме самих себя (диалоги, склеенные режиссером из разрозненных реплик, получились слегка абсурдными, потому и все происходящее напоминает разговор глухих). В финале же дивная терраса со всеми ее обитателями проваливается в театральную преисподнюю (безупречная сценография **Александра Боровского**), и на опустившейся из-под колосников голой плоскости возникнет молодой человек в длинной, до пят, белой рубашке и проникновенным голосом начнет рассказывать историю о том, как две забытые деревенские бабы плакали над участью Петра, трижды за один день отречьшегося от своего Учителя. Так бликующая нестройность записных книжек сменится ровным сиянием самого христианского чеховского рассказа – «Студент». И на последней ноте щемяще-тревожной мелодии (композитор **Григорий Гоберник**) завибрирует безответное «зачем?».

В театре традиционном принято было считать, что режиссер просто обязан дать зрителю внятный ответ на вопрос, ради чего он взялся за постановку и что конкретно он хотел этому самому зрителю сказать. Сергей Женовач, балансирующий на



границы традиции и новации (правда, не в том значении, которое вкладывают в это понятие апологеты всяческих «новых драм» и «волн»), своих объяснений зрителю особо не навязывает, но достаточно ясно дает понять, что любая его постановка есть попытка пробудить в человеке человеческое, глубинно-нравственное, в извечных библейских заповедях закодированное. Верный своим принципам, он решил и Антона Павловича привлечь к сему благому делу, несмотря на то, что верующим человеком Чехов в прямом смысле не был и христианского милосердия к маленьким людям, безрадостно и бездарно проживающим свою единственную жизнь, не испытывал. Похоже, что именно это «несовпадение» позиций и привело к тому, что на этот раз Женовач был гораздо более дидактичен, чем обычно.

Вычленив из чеховских записных книжек некий драматургический «скелет» невозможно. Режиссеру пришлось его конструировать, собирая в буквальном смысле «по косточкам». Получился своего рода катехизис, составленный из отдельных главков: нравственность, женщина, смысл бытия, театр, литература,

вера, семья и брак, эмансипация, любовь. Что такое хорошо и что такое плохо. Чеховская зыбкая недосказанность, составляющая ткань его произведений, в такой жесткой конструкции существовать не может.

Три часа безжалостной констатации невозможности придать человеческой жизни какой бы то ни было смысл и ценность завершаются двадцатью минутами экзистенциального призыва к тому, чтобы впустить в свое сердце надежду на светлую радость, ожидающую нас где-то там, в неведомом грядущем. И куда тогда деть прозвучавшее «Смерть страшна, но еще страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрешь»? Трогаешь один конец цепи – второй не отзывается. Слишком сильна в режиссуре, сильна не по-чеховски, вера в то, что Свет сильнее Мрака.

Собственно, на том можно было бы и остановиться, если бы не мысль, которая возникает потом, когда из уютной обители женовачей выходишь под черное звездное небо. А не являются ли «Записные книжки» своего рода манифестом Студии, медленню, но неуклонно приближающейся к той невидимой черте,

за которой студенческое братство должно либо распасться, либо превратиться во «взрослый» театр? Все актеры СТИ (за исключением «ветерана» Сергея Качанова) – питомцы Сергея Женовача, пусть и разных выпусков. Они привыкли играть на сцене только друг с другом, то есть только с единомышленниками. Они воспитаны в одних правилах и традициях. Возможности партнерствовать с актерами иных школ и взглядов у них нет. Они все примерно одного возраста, а значит, им приходится играть и ровесников, и людей среднего возраста, и стариков, причем для двух последних категорий персонажей у молодых актеров, при всем их таланте, энергии и трудолюбии, нет соответствующего *жизненного* (читай – не театрального) опыта.

До сих пор Сергею Женовачу удавалось создавать для своих воспитанников соответствующие «лабораторные условия», и делал он это мастерски. Понятно стремление руководителя курса создать для своих студентов пространство, оберегающее это братство. Понятны и трудности, которые влечет за собой включение в то пространство актеров «со стороны», особенно актеров со стажем. Но любой театральный организм должен развиваться. Значит, выход за пределы студийной лаборатории неизбежен. Вычислить «точку перехода» практически невозможно. То, что еще совсем недавно звучало абсолютной гармонией в диккенсовской «Битве жизни», начинает диссонировать в «Записных книжках». Пока едва слышно.

Марина ОБОПЕНСКАЯ
Фото Михаила Гутермана

ПРАВЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Итальянская комедия дель арте, зародившаяся из карнавальной традиции и сконцентрировавшая особый дух эпохи Возрождения, сегодня – раритет, так что даже разовое появление ее на какой-либо сцене уже можно считать уникальным событием. Именно такое событие и произошло в итальянском дворике Музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в дни выставки «Искусство Северной Готики и Ренессанса», где был показан балет-пантомима «Три треугольника» на музыку из сборников композиторов XVI столетия Туано Арбо, Пьера Аттеньяна, Фабрицио Карозо, Михаэля Фетториуса. Автор спектакля – Наталья Кайдановская, художественный руководитель ансамбля исторического танца «Time of dance», в исполнении которого и был показан балет.

Известный знаток старинного танца и сюжетно-драматургических тонкостей театрально-танцевального искусства времен Возрождения и барокко, Наталья Кайдановская совсем недавно выпустила в собственной редакции уникальную книгу – перевод трактата «Хореография» Рауля-Оже Фёйе (1700), где расшифровала одну из первых в истории балета систем хореографической нотации, разработанной Фёйе и зафиксировавшей практику французского барочного танца времен его наивысшего расцвета в эпоху Людовика XIV. Автор нескольких исторических танцевальных спектаклей, Н.Кайдановская не перестает удивлять даже искусственную публику реконструкцией старинно-



Арлекин - А.Николаев

го танца, основанной на обширных знаниях и тонком понимании характеристики искусной пластики. В спектакле «Три треугольника» она выступила не только как хореограф-постановщик, но и как режиссер, и как автор сюжета в традициях импровизированной уличной комедии. Она ввела маски, обязательные в итальянской комедии, – Панталоне, слуг – Арлекина и Дзанны (здесь Фантеску) и прочих, уже варьирующихся от комедии к комедии героев. Здесь это влюбленная парочка Лелио и Изабелла, а также ее жених Капитан Кордон. В спектакле присутствуют и вспомогательные персонажи – Любовь, четыре Испанки, сопровождающие капитана, Отражение в зеркале. Затеяливый буффонадный сюжет складывается из пересечения двух треугольников на разных социальных уровнях: Изабелла-Лелио-Кордон, Арлекин-Фантеска-Панталоне. Третий возникает в очаровательной интермедии, исполненной самими младшими участниками ансамбля – детьми, где два кавалера сражаются из-за одной дамы.

Запутанная история о любви романтического Лелио и дочери Панталоне Изабеллы изобилует хитросплетениями и изобретательными сюжетными придумками. Жадный и богатый отец-старик Изабеллы, между делом неравнодушный к ее служанке Фантеске (жене Арлекина, слуги Лелио), хочет выдать дочь за хвастливого испанского капитана Кордона. Премудрые и веселые слуги, включившиеся в игру за счастливое финальное воссоединение влюбленных, пускают в ход весь набор атрибутики буффонной комедии: записки, переодевания с неузнаваниями и вытекающими отсюда потешными ситуациями, в которых вскрываются легкомысленные нравы тех времен со шлепками по деликатным местам и последующим прислушиванием к «вибрациям». Есть здесь и свойственные дель арте искусно обыгранные моменты «народного» комизма, когда Арлекин поедает курицу, а музыканты просят его поделиться, когда музыкант-ударник «пристукивает» двух соперников – Лелио и Кордона, и таким образом спасает запутавшуюся ситуацию. Все заканчивается радостным финалом, в котором пристыкнутый капитан забывает свою любовь к Изабелле, а очнувшийся Лелио забывает свою обиду на нее.

Созданный средствами пантомимы и исторического танца, балет поразил достоверностью и неприступностью исполнения. Артисты, освоившие непростые танцевальные па, сочетали профессиональное качество с вовлеченностью в веселый сюжет. Ансамбль артистов-танцовщиков и музыкантов составил практически не-

разрывный сюжетный симбиоз. Исторические костюмы и парики, подобранные Н.Кайдановской в костюмерной Большого театра, вкуче со старинными инструментами (шальмей, дульциан, бомбарда, теорба, цинки, сакбут и другие), на которых играют музыкан-

ты ансамбля «Alta Capella» под управлением **Ивана Великанова**, окружившие исполнителей танцоров, аутентичное исполнение и реконструкция исторической техники хореографии и пантомимы, включенность постановщиков и артистов в дух, а не букву

эстетики Возрождения, – все это позволило приблизиться и публике к необыкновенной атмосфере Ренессанса, не оставив никого в зале равнодушным.

Евгения АРТЕМОВА

Фото Александра Моисеева

ЮБИЛЕЙ

В марте отметили **50-летие** актеры **Новосибирского академического «Красного факела»**, братья-близнецы **Александр и Юрий Дроздовы**. Пышных торжеств по этому поводу не устраивалось, и все-таки юбилей уникальных, самобытных артистов многих поклонников их таланта подвиг объясняться в любви. Первую поздравительную телеграмму юбиляры получили от Олега Рыбкина, худрука Красноярского театра драмы им. А.С.Пушкина, много лет служившего главрежем «Красного факела». Он написал: *«Дорогие мои, родные Юра и Саша! Поздравляю вас с этим столетием на двоих. С любовью и радостью всегда вспоминаю нашу совместную работу. И помню все... И актерскую неповторимость каждого из вас, и эту необыкновенную раздвоенность. Помню отличнейшие, точные работы в «Зойкиной квартире», в «Ивонне», в «Трех сестрах», в «Жизнь победила Смерть», помню Добчинского-Бобчинского в «Ревизоре»... Нам всем безумно повезло, что пятьдесят лет назад Господь Бог не разделил ваш талант на двоих, а умножил его на два!»* Кажется, лучше не скажешь. Братья Дроздовы, безусловно, подарок для режиссеров, наделенных фантазией, нелинейным мышлением. Недаром Тимофей Кулябин в одной из первых своих работ – «Пиковой даме» Пушкина – занял их в многомерных ролях Трикстеров, и публика оценила это как находку, изыск.



«Пиковая дама». Трикстеры

Александр и Юрий родились в Томске, а учились в Новосибирске, в театральном училище на курсе Владимира Граната, куда поступил и Владимир Машков, и многие бывшие и нынешние ведущие актеры НГДТ под управлением Сергея Афанасьева – Зоя Терехова, Николай Соловьев, Лидия Байрашевская, Ирина Денисова, Сергей Новиков и другие. Близнецы пытались расстаться, «уйти от любви», как в песне Бутусова: сначала работала в разных городах и театрах. И все-таки вернулись в Новосибирск. Первый яркий убедительный успех нискали вдвоем, вместе, сыграв раздвоение личности Гамлета в версии трагедии Шекспира, созданной Афанасьевым на сцене тогда еще молодого Молодежного театра, далее переименованного в Городской драматический. Стали своего рода сенсацией, запечатленной в фильме документалиста Эллы Давлетшиной. Успех отнюдь не вскружил голову, Саша и Юра поодиночке самозабвенно вживались в образы персонажей из «Плодов просвещения», «Дяди Вани» и других спектаклей. Играли то простолюдины, то «голубую кровь» с одинаковым проникновением, поскольку более всего дорожили профессией, подчинили жизни репетициям и игре. А еще ухаживали за собакой своего педагога, эмигрировавшего в Израиль, во время вечерних прогулок со старым псом обсуждали, что удалось или не удалось на сцене, искали верные интонации, ссорились, мирились. Собака и случайные прохожие невольно становились свидетелями их импровизированных страстных, искренних диалогов, мимических и пластических находок.

О таких людях, как Дроздовы, в народе говорят «у них все в руках горит», ибо им все удается с одинаково высоким качеством – растить цветы, делать ремонт, копать грядки, кроить и шить одежду, колдовать на кухне. Юра более эмоционален, Саша жестче, но справедливей. И оба они – эстеты до мозга костей, чрезвычайно строгие к самим себе. Мне нравится их застенчивость, ранимость, закрытость. Все откровения артисты милостью Божией берегут для сцены, с которой доносят не только смыслы, вложенные драматургами и режиссерами, но привносят еще и экзотичность своих натур, значительно украшающих любой спектакль. Мне хочется пожелать им, следуя за Олегом Рыбкиным, прожить на сцене «Красного факела», которой они так преданно служат, еще один долгий и счастливый век, бесконечно удивлять публику своей дуальностью – похожестью и непохожестью, расцветивать суровое полотно оттенками.

Ирина УЛЬЯНИНА, Новосибирск

Фото из архива Волковского фестиваля

СТАРЫЕ СНЫ О НОВОМ

«Сны Евгении» в Центре драматургии и режиссуры А.Казанцева и М.Рощина
(режиссер – В.Агеев)

Владимир Агеев вот уже четыре года не ставил в Центре драматургии и режиссуры А.Казанцева и М.Рощина. Последняя премьера («Полуденный раздел» П.Клоделя) – октябрь 2006-го. Тогда еще был жив Алексей Казанцев, но уже в следующем году его не стало. Агеевский спектакль со столь символическим названием словно разделил историю этого театра на две части – при Казанцеве и после. Продолжали выходить новые постановки, но критика стала сетовать, что теперь не то, что прежде, т.е. при Казанцеве. Театр получил собственное здание на Беговой, но многие зрители испытывают чувство ностальгии по сценической площадке в Центре В.Высоцкого. Какие яркие там были премьеры! Когда же нечто подобное повторится и на Беговой?..

И вот, кажется, дождались. В январе этого года состоялась премьера спектакля **В.Агеева** по пьесе **А.Казанцева «Сны Евгении»**, и со сцены «На Беговой» дохнуло прежним ЦДР.

Агеев пришел в ЦДР в 2001 году, когда Казанцев предоставил ему возможность возобновить на здешней сцене его первый спектакль «Игра в классики» (по Х.Кортасару). Затем здесь появились другие его постановки – «Пленные духи» (премия – «Золотая Маска»), «Песни сундука», «Минетти», «Пойдем, нас ждет машина». Вместе с Кириллом Серебренниковым, Оль-



Фото Полины Королевой

гой Субботиной и другими начинающими Агеев, хоть и начал раньше них, наиболее раскрылся и получил известность как режиссер именно здесь и прекрасно создавал, чем обязан покойному худруку ЦДР. И вот в прошлом году он предложил в память о мэтре поставить пьесу Казанцева на сцене созданного им театра. Идею поддержали актеры – ветераны ЦДР.

«Сны Евгении» написаны в 1988 году, после чего пьеса пошла по всей стране, но, как только перестройка закончилась, исчезла со сцены. **И вот она – в репертуаре ЦДР, где никогда не шли произведения Казанцева и Рощина – отцы-основатели не позволяли себе использовать ресурсы Центра в личных целях.**

Владимир Агеев: «Эта пьеса подарена мне два года назад вдовой Казанцева на мой день рождения – специально или нет, не знаю. Где-то через год я ее прочел. Показалась немного многословной, но интуитивно почувствовал: мой материал. Евгения, главная героиня, ко мне сразу же прицепилась. Странный, необычный человек. Не от мира сего. Через такого героя раскрывается либо обреченность мира, либо надежда».

Давно известно: этому режиссеру интересно все, что лежит на границе реальности и нереальности. А что касается снов, то они присутствуют чуть ли не в каждом его спектакле. «Орнитология» (Другой театр) – пограничное состояние между сном и явью, действительностью и бредом сумасшедшего. «Хаммахма Хама» (ТД «Ойкумена») – действие происходит в сумасшедшем доме, превращаясь в фантас-



Женя – А.Сенина, Кирилл – А.Смола
 Фото Владимира Виноградова

магорический сон о запредельном мире, в котором, как в кривом зеркале, отражается наша действительность. «Девушка и революционер» («Практика») – главному герою снится, что он – влюбленный Сталин. «Санта-Круз» (Другой театр) – действие перенесено в некое мифологическое пространство, где каждому из героев снится свой сон. Даже в «Коммуникантах» («Практика») это присутствует, но здесь уже сон языка. Когда персонажи «просыпаются», то кардинально меняют свою речь. И не понять, то ли обстоятельства меняются вместе со стилем речи, то ли сам язык их формирует. Во всяком случае, натуралистическая чернуха перерастает в поэтическую метафору. (За это готов простить Агееву в этом спектакле и голых баб, и голых мужиков.)

В пьесе Казанцева поэтическая метафора дана изначально – в самом названии. И в спектакле она задана уже в декорации. Постоянный соавтор режиссера, художник **Марина Филатова** выстроила на сцене странный (даже страшноватый) мир, где грань между сновидением

и реальностью вообще не ощущается.

За обеденным столом сидит семья из пяти человек. Шестой член семьи, молодая девушка Евгения (**Анна Сенина**), стоит у окна. На ней юбка в два человеческих роста, скрывающая ходюдули, и Женя сверху наблюдает за семейным обедом. Отец, глава семейства (**Алексей Багдасаров**) при каждой смене блюд воздаст хвалу, но не Богу, а матери (**Ольга Лапшина**), которая «достала» продукты. «Когда ешь колбасу, чувствуешь себя человеком». Да, хорошо это – чувствовать себя человеком! Время от времени обедающие говорят стихами. Быт для семьи – поэзия жизни.

Женя: «А я задумалась о том, что такое праздничный обед, о том, что такое окно, в которое я гляжу...».

Окно действительно необычное: находится в самом верху очень странного помещения, больше напоминающего гараж или подвал, чем квартиру. В общем, «подполье», или советский андеграунд. Ну что ж! В советскую эпоху у нас потому и сформировалось это явление, что бы-



Гриша - Г.Данцигер, Нина - Ю.Волкова



Фото Владимира Виноградова

ло, кому противостоять социалистическому мещанству, исповедовавшему «советский образ жизни».

Женя задумалась об «окне» и «обеде» – конфликт между возвышенными мечтами и бытовым примитивом определился. А мысли девушки претворяются в сны. И она сама не понимает, где сон, где явь.

«Снь» тщательно отобраны режиссером – для этого пришлось сократить почти треть пьесы. В мире сновидений очень важен радио-персонаж **Александра Усова**, который во многом руководит действием (своего рода «серый кардинал»). Этот радиохор ходит в спортивном костюме (любимое одеяние советской номенклатуры на отдыхе) и как каталитизатор провоцирует окружающих, создавая небывалые конструкции их бывалых впечатлений – так раскрывается их внутренняя суть. (Великолепная актерская работа!) И тот же Усов параллельно играет реального Витю-слесаря, алкаша, который из принципа отказывается чи-

нить водопроводный кран. И другие актеры (кроме Сениной) играют по несколько ролей. Отец вдруг превращается в «руководителя искусства», учит актеров играть «пооптимистичней» и в итоге вырастает до образа Сталина, рассуждающего о Михаиле Булгакове. Жена брата Гриши Нина (**Юлия Волкова**) превращается в подружку Жени Ольгу, у которой повесился муж. Столкновение столь разных плоскостей порождает комический эффект и постепенно подводит зрителя к осознанию того, что реальность второстепенна.

Смешивая стили и жанры, режиссер придумывает персонажам необычную пластику и речь. Актеры не ходят и не говорят – они поют или декламируют, танцуют, водят хоровод. Быт таким образом растворяется в «снах» без остатка. А детали из «снов» (например, шаманский бубен) вдруг появляются в реальности, на полу в квартире. Так постепенно сны и реальность сливаются. Уже и в «реальной» сцене с Витей-слесарем мать про-

должает танцевать. Надо отдать должное исполнителям: актеры прекрасно справляются со своей двойной задачей, причем не только Багдасаров, Лапшина, Усов и Данцигер, которых можно объединить в понятие «агеевская труппа», но и Юлия Волкова из театра «Практика», сыгравшая нескольких ролей, вкуче составивших тип женщины-стервы, – антипод целомудренной Евгении. При выборе новичков режиссерская интуиция вновь не подвела Агеева. Это касается и главной исполнительницы. Анна Сенина в роли Жени – легкое, воздушное (это воздух спектакля), романтическое создание – не зря ассоциируется со сном онегинской Татьяны. Но это и творческая натура: Евгения не только видит сны, но фиксирует их в своем дневнике.

Мать, обнаружив записи, где вся семья выглядит весьма неприглядно: «За что ты так нас ненавидишь?» Отец: «Брось ты про сегодня! Ты про завтра мечтай! А в снах твоих, Женечка, что-то не русское».

Действительно, для русских привычнее мечтать о светлом будущем. Но в том-то и парадокс, что сны Жени – во многом и есть сны о будущем, для нас уже ставшим настоящим (например, воров расстреливают – и не могут расстрелять). Даже многочисленные разговоры, в основном характерные для конца 80-х, звучат в них на удивление актуально. Как считает Агеев, эта пьеса – для переходных моментов истории. В конце 1980-х перестройка ломала так называемый «застой». А разве не были «застойными» нулевые годы нашего века? Сегодня мы, как никогда, понимаем, что в стране ничего не меняется. Мы так и застряли в «переходной» эпохе, начало которой запечатлел Казанцев в своей пьесе. И то «брожение» (Манежка и т.д.), что мы наблюдаем в последнее время, – не ферменты ли нового «перелома»?.. Впрочем, пьеса настолько многослойна, глубока и настолько загадочна, что разгадывать можно до бесконечности. И каждая разгадка породит массу новых загадок, как обычно и происходит, когда иррациональное сталкивается с рациональным.

Для близких Евгении фиксация иррационального – подрыв жизненных устоев. Тем более что Женя уже успела «заразить» младшего брата Филиппа (**Артем Смола**). Мать устраивает истерику, узнав, что тот пишет философский трактат о «снах Евгении»: что ей снится, и ее ли это сны?.. Родители и старший брат Гриша (**Григорий Данцигер**) не сомневаются, что Женя психически больна и находят для нее врача-психиатра Кирилла. Когда она приходит к врачу, Ки-

рилл поет утесовскую «Маркизу» и танцует, очень напоминая при этом сумасшедшего. Его, как и Филиппа, играет Артем Смола. Обобщение не случайно. Хотя Кирилл возникает как демон или падший ангел (весь в черном) с возгласом: «Чтоб вам всем сдохнуть!», у Жени он ассоциируется с любимым братом, единственным, кто ей по-настоящему близок. Так психология (психиатрия) соединяется с философией. Женя: «Там они меня окружали. Здесь – ты. Но все-таки ты – надежда».

И «падший ангел», поначалу заставляющий героиню играть в садомазохистскую ролевою игру «я – господин, а ты рабыня» (это, конечно, тоже сон), в итоге превращается в раскаявшегося «блудного сына». Покаяние приходит через любовь к Жене. Этот «луч света в темном царстве» растопил лед его сердца.

Многие считают, что в главной героине, которую насильно стараются излечить от странных грез, автор зашифровал самого себя. В пьесе действительно есть автобиографические мотивы.

Таким же образом решают поступить и с Женей. Семья как раз должна переехать на новую квартиру, и под видом того, что Жене с ее слабым здоровьем надо ехать на такси, родители и Григорий намерены отвезти ее в психбольницу. Но вмешивается Кирилл и увозит Женю к себе. Звучит песня: «Мы плывем на льдине, как на бригантине...». Это тоже сон – последний сон Евгении. Они с Кириллом действительно плывут на льдине (Новев ковчег). Одни во всем мире. Больше никого не осталось. С них начнется новый человеческий род. Каким он будет?..

Но это сон. А в реальности является мать с фикусом. Семья переезжает.

Кирилл (которому Женя призналась, что несмотря ни на что любит своих родственников): «Но мы поедем к ним. Ты должна жить среди них».

Нина: «Я не смогу».

Кирилл: «Надо продолжать. Бог знает, кто болен и кого надо лечить. Может, все больны? Но уйти от них нельзя. Это – твой дом, твоя Родина. И ничего другого не будет».

Итак, нового человеческого рода не будет. Жить придется с теми, кто есть, какими бы они ни были.

На этом собственно и заканчивается спектакль. Невольно возникает вопрос: а как жить дальше? Но...

*Старый год уносит сны
Безмятежного расцвета.*

*На заре другой весны
Нет желанного ответа*

Строчки Александра Блока вспомнились не просто так. Этот спектакль мне лично напоминает стихотворное произведение. Поэзия и театр во многом схожи. Язык сцены – язык образов, язык поэтический, который позволяет отодвинуть в сторону занавес обыденности и выявить тот «защитный механизм», с помощью которого наше сознание соприкасается с действительностью. Поэтому спектакль Агеева – не руководство к действию, а всего лишь пища для воображения. Ну а дальше уже, как сказал современник Блока Игорь Северянин, «пусть сон поэта не поймут, его почувствуют, не думая».

Владимир АНЗИКЕЕВ

КАМАЛОВЦЫ В МОСКВЕ

Каждый день целую неделю собирать полные залы на своих московских гастрольях смогут теперь немногие (а может, и вовсе никакие) российские национальные театры. В январе **Татарский академический театр им. Галиасгара Камала** смог, как и два года назад, как и прежде. Разумеется, это не только художественная заслуга театра. Татары – второй по численности после русских народ, населяющий Россию, а татарская диаспора – одна из самых старых и больших в столице.

Добродушный, изначально доброжелательный и ностальгирующий по родным краям, именам, звучанию языка зритель заполнял пространство **Малого театра**. Примерно поровну с девушками в мини и декольте встречались укутанные в платки правдоверные мусульманки. Правда, молодых было не так много, основная зрительская масса – женщины среднего возраста и старше, нередко сопровождаемые мужьями. Все спектакли посмотрела колоритная пожилая пара в партере: она – в шитом золотом национальном бархатном красном головном уборе, он – в усеянной стразами черной бархатной тюбетейке. Приводили и детей.

На открытии гастролей главный режиссер театра **Фарид Бикчантаев**, обращаясь к публике, сказал по-татарски, что в Москву привезли национальные пьесы: «А еще мольеровского «Тартюфа». Я знаю, что вы не любите переводную драматурию. Но все равно – приходите!».

Татарский зритель что тут, что в Казани, и правда, нетатарских пьес не любит, полагая: на собственной сцене должно идти свое, национальное. И хотя в таком убеждении есть резоны, оно чревато серьезными проблемами для камаловцев. Но на гастрольях пришли и на Мольера, чтобы послушать родной язык да посмеяться на комедии. Татарский зритель смешлив и к комедиям приучен. А мне единственный спектакль по переводной пьесе в нынешнем гастрольном репертуаре камаловцев показался скучным и пустым. Понятно, что он попал в афишу благодаря году Франции в России (премьера – осень 2010). Понятно, что контакты с французами камаловцам очень пригодятся. Неясно только одно: о чем, собственно, думал сам господин режиссер с таким знакомым именем – **Николя Струве** – при постановке мольеровского шедевра.

Внешне все почти стерильно. В черном кабинете стоит каркас белого прямоугольника, по периметру его задерживаются легкие занавески, внутри помещается минимум белой же мебели – а вся эта театральная графика оттеняется горизонтально размазанной сверху голубой кляксой. Сценограф французский, **Бернар Мишель**.

В пределах белого каркаса шустро сновали артисты в пестрых современных костюмах, с европейской сухой деловитостью разыгрывая перипетии великой комедии. Были гаги. Старуха-маман игралась (плохо!) актером-мужчиной. Тартюф раздевал Эльмиру до затейливого

корсета и залезал на нее прямо на столе, под которым прятался Оргон. И далее – весь нехитрый набор привычных трюков, обычно использующихся в комедии положений. Но тут-то комедия была высокой...

Честно признаюсь, из зрительного зала, сидя среди радостных московских татар, я в грусти сопереживала артистам. Ну вот зачем режиссер взял в спектакль **Искандера Хайруллина**, которого пришлось состарить, чтобы превратить в Оргона? Я никогда не видела любимого своего камаловского артиста таким тихим и робким на сцене. И понимала, что затих-то он не в приступе пиетета перед классическим образом, встречу с которым вполне можно было ему отложить лет этак на двадцать. А затих Искандер Хайруллин потому, что играть чистую функцию не приучен своим учителем Фаридом Бикчантаевым и тут осваивает эту новую для себя старинную науку с нуля. Надеюсь, все-таки не сумеет...

Камаловской приме **Люции Хамитовой**, переживающей непростой этап в актерской биографии – переход в следующее после молодых героинь возрастное амплуа, досталась Дорина. Режиссер поработал и с ней: нарядил в паричок с тугими завитками, поставил пробежки, всплески рук и всякую разную служачонью мимику-пластику, но тоже не исключал ей о смысле роли. Люция, как и Искандер, оробела, только в отличие от него не смогла спрятать растерянных глаз. А остальные артисты, за исключением юной

и органичной в своей молодости **Лейсан Файзуллиной** в роли Марианы, бессмыслицу происходящего на сцене не пытались ни оправдать, ни оспорить. Нет смысла – да и шут с ним!

Доудивлялась так я до финала, и разошлись мы с довольными татарскими зрителями по домам.

Впрочем, открылись гастролы не «Тартюфом» вовсе, а спектаклем камаловцев по пьесе татарского классика **Фатхи Бурнаша «Молодые сердца»** (премьера – весна 2009).

Чуть стилизаторски решенная **Фаридом Бикчантаевым** старая комедия дала возможность молодым артистам вольно и радостно наиграться в нехитрые сюжетные перипетии, в национальные типажи, в любовный счастливый угар. Еще летом я видела этот спектакль в Казани и порадовалась ему. Вот только расстроила меня унылая и скудная сценография – убогий домик справа, жидкая копенка сена слева, хлипкие ворота позади в центре – замечательного художника **Сергея Скоморохова**.

Рискну предположить, что фантазия его за многолетнее продуцирование сценических образов татарской деревни (а один, грандиозный, до сих пор не могу забыть – диагонально через всю сцену поставленное огромное зеркало, в котором отражалась деревенская улица, выстроенная за кулисами) истощилась и требует какой-то подпитки.

Здесь, в Москве, сильно и нежно зазвучал любовный дуэт Сарби – **Гульчачак Гайфетдиновой** и Хайретдина – **Ильнура Закирова**, летом показавшийся мне скорее игрушечным. Кроме того, тут (видно, на радость московским татарам) на роль Сайфуллы, весельчака и балагура, ввели лю-



«Молодые сердца»



«Кукольная свадьба»

бимца публики **Искандера Хайруллина**. И он, что называется, зажег, не отказал себе в сценическом кокетстве своим актерским экстра-классом, заметно перетянув ансамблевое одеяло на себя, и опасно накренил спектакль своим присутствием.

Но нежно-лубочная сцена возле родника, когда девушки с деревянными ведрами пришли за водой, а парни подкараулили их и подступились с любезностями, продолжает жить в памяти чудесным переплетением общего танца с лирическими микродуэтами, где актеры хороши все без исключения. И даже разошедшиеся уже ведра с незапланированно текущими из них ручьями не портили идиллического впечатления. А какой чудесный степ на сельской вечеринке, вспрыгнув на лавку, отбарабанила хорошенькая артистка деревянными дощечками-подметками, приделанными к лаптям! А как потом другая хорошенькая, поджав коленки, раскрутилась на вышитом полотенце, перекинутом через ту же лавку, которую два здоровых парня подняли высоко вверх...

Растроганный и всех примиряющий взгляд режиссера Бикчантаева на без малого столетней давности пьесу освободил ее навивную драматургическую природу от остроты социальных и политических конфликтов, мягко перевел их в игровые. Потому похищающий Сарби богатея Галимжан у **Ирека Кашапова** вовсе не страшный и не злой, но милый, нелепый, да еще и наверняка обаятельный – какой-то он совсем дельтартовский со своим парчовым пузом, малым ростом и счастливой ухмылкой. А облаченный в комиссарскую ко-

жанку и обольщивиченный по сюжету во втором акте Сайфулла у Искандера Хайруллина, как и у его предшественника, тоже не страшен и тоже скорее нелеп. И только красивая молитва, пропетая в «Молодых сердцах» на солдатских проводах хазратом **Халима Залаялова**, была серьезной, глубокой. Ее звучание перекрывало изменившиеся времена, бурление сценических перипетий, бесконечные актерские шалости и суетность нашей быстротекущей жизни.

Следующим в гастрольной афише стоял спектакль «**Кукольная свадьба**». Его премьера наделала много шума прошлой весной в Казани. Впервые на традиционно целомудренной национальной сцене играли историю судьбы пусть и дореволюционной, но все-таки татарской проститутки. Впервые татарскую актрису, спиной сидящую почти у рампы, раздевали до пояса, а потом со скрежечными на груди руками она разворачивалась лицом в зал. И это при том, что до сих пор в театре существует негласное правило, согласно которому актрисы не имеют права выходить на сцену с голыми ногами – только в чулках! Спектакль в Казани идет на аншлагах и зрителями очень любим.

В Москве я смотрела «Кукольную свадьбу» тоже во второй раз и свидетельствую, что ни другая сцена, ни гастрольный режим никак спектакля не видоизменили, потому что его режиссерский каркас жестче и тяжелее, чем в других работах **Фарида Бикчантаева**, прежде более пластичных, легких, непременно оставляющих артистам импровизационный люфт.

Возможно, режиссерскую жест-

кость спровоцировали смысловые и мотивационные огрехи текста, для меня странные, потому что инсценировали трехстраничный рассказ татарского классика **Гаяза Исхаки** опытные драматурги **Мансур Гилязов** и **Ризван Хамид**. Возможно, этого потребовала однозначность мелодрамы. Как бы то ни было, но некоторая тяжело-весность спектакля была закреплена и в сценографическом решении **Булата Ибрагимова**. Дробного дерева резные шкафы-витрины не без усилия во время небыстрых перестановок в темноте передвигали рабочие сцены, видоизменяя пространство. Вот они стоят полукругом с игрушечными куклами внутри – интерьер богатого дома. Вот один выдвинут на авансцену, и героиня снует в его тесных недрах – понятно, что дом бедноват. Вот шкафы выстроились диагональю, а в каждом вяло извивается полуголая девица – ну, это уж точно бордель.

Надо сказать, что внутренняя тягеловесность обнаружилась и в центральном образе спектакля – в Камар Казанской, которую мощно и темпераментно сыграла молодая красотка **Нафиса Хайруллина**, сразу после премьеры превратившаяся в местную знаменитость. Все трансформации героини (от нищей, но честной девушки сначала к пьяной шлюхе в публичном доме, затем к одинокой венерической больной в лечебнице и, наконец, к истасканной и неизвестно от кого беременной бурлачке) совершались при помощи смены сценических костюмов и париков, но никак не средствами актерской рефлексии и внутреннего перевоплощения. С первой

и до последней сцены героиня была сильной, резкой, негибачемой и одинаково неотразимой. Я каждый раз искренне удивлялся, когда другие персонажи ее жалели или не узнавали. Как не узнать? Чего жалеть? Эта Камар в спектакле твердо ступала по избранному пути.

А вот русская бандерша Наташа в исполнении блистательной **Алсу Гайнуллиной**, пожалуй ядреная и обольстительная, к финалу обеднев, превращалась в обрюгшую тошнотворную жабу. И эту резкую метаморфозу актриса сыграла мастерски, с редкой отвагой и куражом.

Подлинным украшением спектакля стала актерская работа **Азгара Шакирова**, хотя образ его Салим-бая сложился в спектакле едва ли не поперек сюжета. Как и положено в мелодраме, сластолюбивый старый злодей, автор погубившей Камар интриги, разорился и раскаялся в финале. Но в том-то и дело, что этот драматургически весьма унылый персонаж был Шакировым абсолютно оправдан – в его версии красивый величавый старик полюбил Камар с первого взгляда любовью не похотливой, но подлинной, почти невыносимой, шекспировской. Вот только сначала и сам того не понял. Странно мне было наблюдать, как он, светясь этой волшебной любовью, протягивал руки к Камар, а она отшатывалась брезгливо, и в голове моей невольно всплывало гневное: вот дура-то! А как кротко, будучи уже опятным нищим, глядел он на нее, хамоватую и оборванную бурлачку, когда предлагал ей замужество: и с болью, и с нежностью, и с неугасшим трепетом восторга. Именно эта роль порой поднима-

ла спектакль до высокого трагического звучания.

С прошлого лета очень вырос у **Радика Бариева** образ приказчика Вафы, сначала за деньги соблаздившего, но потом все-таки полюбившего Камар, которая без внятной драматургической и сценической мотивировки предпочла оренбургскую панель семейному счастью с ним, любимым. Роль сквозная, но немногословная. Тем интереснее было наблюдать, как богатейший и взрослеющий от сцены к сцене Вафа преображался внутренне, как нарастающие в нем власть и барственность подтачивались тоской по любви утраченной, как волевым усилием он убивал в себе чувство в конце опустившей героине. И тут живая душа его умирала. Финал спектакля однозначен (по мне – так чересчур): застывший в кресле Вафа наблюдает за механическим танцем куклы, скопированной с Камар.

После глубокого, изящного и выстроенного до мельчайшей детали, но совершенно не принятого в Казани широкой публикой и прессой чеховского спектакля «Три сестры» пятилетней давности, который до сих пор там ставят режиссеру в укор, эта работа Фариды Бикчантаева показалась мне простоватой и компромиссной. Но зато «Кукольная свадьба» стала в городе спектаклем-событием – желанным, понятным, будоражащим. Да, разумеется, национальный театр должен отвечать запросам национального зрителя. И «Кукольная свадьба» свою историческую миссию выполнила. Благодаря ей Бикчантаеву, наконец, простили «Три сестры».

Я знаю, как серьезно работал Фарид Бикчантаев над спектаклем «**Женщины 41-го**» по авторской инсценировке повести **Заки Зайнуллина «Через кручи»** (преьера – 21 июня 2010 года). Но впервые увидел его только теперь, в Москве. Призванные на фронт из одной татарской деревни в самом начале войны мужчины застряли на пересильном пункте в ста километрах от дома, оголодали там и попросили жен в письме привезти им еды. Собственно, путешествие впрягшихся в арбу с продовольствием шестерых женщин, во время которого каждая вспоминает историю своей жизни, и складывается в действие спектакля.

Сергей Скоморохов придумал монументальное сценографическое решение – на поворотный круг «корешком» вниз поставил некое подобие громадной, под тупым углом раскрытой книги. Две эти пустые плоскости, превращаясь в холмистый ландшафт, покачивались и кружились, когда, перебираясь по их перепадам, жалкие обессилевшие фигурки тащили маленькую арбу. И образ этот впечатлял бы значительно сильнее, если бы не колыхалась псевдонебом над трагической уже в своей жесткости сценической конструкцией круглая тряпичная куча рябоватой расцветки, аккуратно шатром подобранная в середине.

Замечательно играли шесть актрис, и даже совсем юные, те, кому роли достались на вырост. Да, собственно, весь ансамбль спектакля был достойным, добротным. Огорчало другое. И форма давно написанной инсценировки, и режиссерское решение слишком явно отсылали к за-

мученной-перемученной после давней классической любимой постановки повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» типологии военного спектакля с образами жертвенных женщин-героинь, с монтажными стыками двух времен – сурового военного и ностальгически мирного. Чувствовал исчерпанность этого приема и сам режиссер, а потому во втором акте свел до минимума красивые, но монотонные пластические перебивки-шестьи, во время которых не происходит ничего. И тут же все мирные эпизоды-воспоминания стали слипаться во что-то драматургически бесформенное.

Жаль, что архаичная форма инсценировки упростила, как я подозреваю, хорошую прозу. Тут не успели набрать трагической силы чуть пробившиеся в эпизодах воспоминаний отголоски крестьянских проблем, более конкретных, жестких, горьких и драматичных, чем в привычных мне деревенских татарских пьесах. Возможно, этот за кадром оставшийся материал дал бы энергию режиссеру для поиска новых сценических решений – их отсутствие огорчило больше всего.

Прелестный последний эпизод, когда героини, наконец, дошли до места и перед тем, как предстать перед мужьями, вынули из арбы узелки с разноцветными чистыми нарядами и стали как-то отчаянно переодеваться, умываться и прихорашиваться, был подпорчен финальной его точкой. Разумеется, мужчины не смогли дожидаться жен, и их вот сей же час отправляют в теплушках на фронт. Уж сколько раз я видела такое: женщины, стоя лицами в зал, отчаянно махали платками гипотетическим му-

жьям. Потом, почему-то развернувшись, бежали в глубину сцены, где гипотетический же паровоз сделал «чух-чух!» и что-то даже задымилось, а они там метались, кричали...

Настало самое время перейти к гастрольному бенефису уникального двадцатитрехлетнего, почти ренессансного в своей театральной разносторонности **Ильги-за Зайниева** – молодого актера (увы, я видела его на сцене лишь в череде почти бессловесных эпизодов), начинающего режиссера (с интересом посмотрела один студенческий спектакль в его постановке и теперь, сгорая от любопытства, жду следующего) и совершенно состоявшегося драматурга, три пьесы которого камаловцы показали в Москве.

Мюзикл «Дитя» с музыкой **Ре-зеды Ахияровой Фарид Бик-чантаев** поставил со своими выпускниками еще два года назад (декабрь 2008), вскоре после того, как Зайниев окончил институт и был принят в театр. А пьесу он явно написал для своих одноклассников, которые в ней и играют. История о том, как кто-то подкинул младенца в обиталище враждующих друг с другом стай бездомных кошек и собак, оказалась трогательной, простой и вполне подходящей для семейного просмотра. Перестав враждовать, кошки с собаками стали сообщая выхаживать малыша с надеждой – вот вырастет и объяснит всем людям, что зверей обижать нельзя. Сюжет сделан отлично. Понятно, что все закончится хорошо, но как – непонятно. Ждешь с некоторым ужасом, что явится в слезах раскаявшаяся мамаша, а она все не идет и не идет... И младенца никому играть не надо – на сцене кулек в корзинке, да



«Женщины 41-го»

фонограмма плача. Вот только типажы всех персонажей вторичны и хорошо знакомы по старым советским мультфильмам, а диалоги больше похожи на лозунги. Сам спектакль мил и смотрится

с интересом. Мамаши в зрительном зале Малого театра периодически промокали навернувшуюся слезу, то смеялись и хлопали в ладоши. Дети в изумлении открывали рот и сидели тихо, по-

ка им по воле драматурга и театра не становилось очень весело. Правда, удручали блеклые, будто линялые декорации **Раши-та Газиева**, драпирующие две разноуровневые площадки. Да и стандартизированная хореография **Олега Николаева** (Москва) особо не радовала. Зато молодые актеры и через два года после премьеры дружны, азартны и едины в ансамбле.

«Дитя» – еще один, и важный, шаг театра навстречу зрителю. При всей своей бесхитростности этот спектакль тревожит душу, заставляет думать о судьбе кем-то брошенных умирать новорожденных, о превращаемых людьми в одичалых врагов кошками и собаками. Картину тревожного, опасного мира за стенами обжитой бездомным зверьем трущобы гармонизировал чудом залетевший туда обаятельный попугай Аলেখо в лихом исполнении **Ильнура Закирова**. Сначала он с помощью младенца помирил собак и кошек, потом улетел от них в преддверии холодов. Но возвратился, потому что его новые хозяева бездетны, они решили взять ребенка из детдома, и обернувшийся аистом попугай унес в нормальную человеческую жизнь маленького подкидыша. Все счастливы. На сцене смеются, пляшут и поют, в зале устраивают овацию. Но там и здесь продолжают незримо витать над головами артистов и зрителей серьезные вопросы к себе, к другим, к миру вокруг нас. Как ни странно, но в следующей пьесе **Ильгиза Зайниева «Люстра упала, или Как выйти замуж»** (премьера – осень 2009), где рассказывается, как сорокалетняя старая дева Эльфа нашла личное счастье с поселив-

шимся в нижней квартире разведенным соседом Марсом, никаких вопросов нет и следа, как нет вообще (!) никаких отголосков реальной жизни. Драматург гонит сюжет непрехотливой комедии положений, удосужившись написать лишь единственный характер – старой умной оторвы, матери Эльфы, снующей по дому в инвалидном кресле и лопающейся от избытка энергии, опьяненной любовью к жизни. Именно этот образ, замечательно сыгранный **Зульфией Зариповой**, и оказался в центре спектакля.

Люция Хамитова со своей Эльфой и **Ильтазар Мухаматгалиев** со своим Марсом сделать ничего не смогли, потому что получили не роли, а их скелеты, схемы, которые наполнять было нечем – драматург не дал им ни одной небанальной мотивировки, ни единой индивидуальной черты, никакого намека на человеческую уникальность. Да и некогда было этим хорошим артистам – драматург грузил их по полной фабуле: сели-встали-упали-поднялись-по-лестнице-спустились-побежали... Играть ситкомовский глагольный ряд было скучновато и прочим исполнителям маленьких ролей. Режиссеру **Фариду Бикчантаеву** тоже явно не удалось разогреть собственное воображение. И если в самом начале спектакля пустил он поверх сценических событий фонограмму с ироническим их комментарием, с «голосом от театра», то вскоре махнул на нее рукой и ограничился нехитрой разводкой мизансцен.

Наконец-то не стану нападать на **Сергея Скоморохова**. Мне понравился пустой желтоватой куб квартиры Марса с бесконечно

падающей люстрой. Хотя вот захламленный вещами густорозовый куб квартиры двух женщин, поместившийся не над желтым (как по сюжету), а рядом и выше на несколько разделяющих их ступенек подъезда, мог бы стать чуть менее бутафорским.

Третья в гастрольной афише пьеса **Ильгиза Зайниева «Запоздалое лето»** была написана специально к юбилею **Наили Гараевой**, который и отпраздновали всем Театром Камала в прошедшем декабре премьерой этой лирической комедии. Театральную костюмершу на пенсии собралась перевезти из Татарстана к себе во Владивосток ее недавно овдовевшая там дочь, но не увезла, потому что во время хлопот по поезду влюбилась в какого-то закадрового персонажа и осталась на родине с мамой. Влюбился в соседку и юный внук костюмерши. А четверо старых поклонников, влюбленные в нее саму еще со времен давно минувшей молодости, поочередно предложили ей руку и сердце. Слепительно красивая (я охнула, увидев старые фотографии) Наила Гараева полвека тому назад дебютировала на камаловской сцене в спектакле, поставленном ее будущим мужем Рафкатом Бикчантаевым. Сначала были большие роли, был успех. Потом ничего этого не стало, она так и осталась в театре, где вырос ее сын, теперь главный режиссер ТГАТ им. Г. Камала **Фарид Бикчантаев**. Он-то и подарил маме к семидесятилетнему спектакль «Запоздалое лето» с названием весьма красноречивым, где царствует она по праву в окружении блистательной свиты. Краса и гордость камаловской труппы, артисты старшего по-

коления, мастера, к тому же наделенные редкостным мужским обаянием, – **Ринат Тазетдинов**, **Азгар Шакиров**, **Равиль Шафаи** и **Ирек Багманов** представили в четырех вариантах пожилых чудаков, немножечко детей (но никак не рамоли!), переполняемых любовью. Предмет их страсти – изящная миниатюрная старая дама с отличной фигурой, острым умом, пленительной иронией, артистизмом и жгучим любопытством к жизни. Понятно, что такая Халима почти портретно скопирована драматургом Зайниевым с сыгравшего ее оригинала. И наслаждение, которое дарит в «Запоздалом лете» вся эта великолепная, по-молодому озорная компания под предводительством Наили Гараевой, описанию никак не поддается. Уж поверьте на слово.

Режиссура Фариды Бикчантаева в «Запоздалом лете» не умерла, но уютно притаилась в артистах, растворилась в них. В таких спектаклях всегда проигрывают старикам актеры помоложе, поневоле изображающие фон для букета премьеров. Но здесь молодые с невероятной готовностью и уважением работали на стариков, что делало атмосферу на сцене еще более трогательной и теплой. Правда, от сценографии **Булата Ибрагимова**, оказавшейся не слишком удобной, громоздкой и иллюстративной, неизменно пестрило в глазах.

Зато тут в пьесе Ильгиза Зайниева, с небрежно написанными молодыми персонажами, с внезапно грянувшей счастливой развязкой, при всей ее легковесности вдруг обнаружились невыдуманные реалии татарской жизни и отголоски важных для татар

проблем. И пусть они рассыпаны в отдельных репликах (как, например, шуточки о несостоявшемся суверенитете, на которые так бурно реагировала татарская диаспора) или лишь чуть-чуть проступают в локальных сюжетных мотивах вроде стремления дочери Халимы навсегда покинуть родные края. Но в бэкграунде beneфисной лирической комедии все это, тем не менее, создает какие-то достоверные наброски к современной картине национального татарского мира.

А вот спектакль **«Диляфруз – Remake»** (преьера – февраль 2010) по этой части абсолютно, вопиюще стерилен. И не мудрено: живой классик татарской драматургии **Туфан Минуллин** реинкарнировал по неосторожной просьбе театра свою комедию почти сорокалетней давности. И как бы заразительно ни работали в этом спектакле молодые артисты, разыгрывая архаический сюжет о разборчивой деревенской невесте, осовремененный лишь тем, что привлекающая женихов фотография ее появилась не в татарском советском журнале, а в «Playboу», смотреть это было стыдно.

Да, национальному театру необходимы национальные кассовые спектакли. Но, может быть, не стоит начисто вырубать национальному зрителю вкус, мозг и сердце, на равных вступая в конкуренцию с телевизионным аншлаговским продуктом? Зал Малого театра сотряснулся от хохота московских татар, а я отводила глаза от сцены.

По иронии судьбы тут **Сергей Скоморохов** сочинил чудесную сценографию. Лаконично обозначив идиллически-игрушечный деревенский палисадник и

смешную опушку леса, он поднял над всем этим суетным мирком расписанный как батик призрачными силуэтами деревьев высокий светлый прямоугольник, одушевляющий и наделяющий тонким лиризмом пространство сцены. Вот только – зачем? Зачем поставил это бессмысленное действие изысканный, тяготеющий к философской природе театра, мастерски владеющий режиссерской профессией **Фарид Бикчантаев**? Не буду лукавить, я знаю ответы на эти вопросы.

Национальный зритель и национальное начальство требуют от национального театра постановок именно национальной драмы. И тут театр попадает в капкан. Вынужденно сводя до минимума количество премьер по русской и заграничной классике (а современных нетатарских пьес в камаловском репертуаре вообще нет), театр регулярно множит очередные версии татарских классических пьес и инсценировок прозы, что, несомненно, является важнейшей частью его художественной и просветительской миссии.

Но такой литературный материал зачастую архаичен и требует огромных постановочных усилий, чтобы современный татарский зритель мог его воспринимать, а сам театр не оказался отброшенным к сценической эстетике столетней давности. Развиваться, идти вперед, искать новые оригинальные сценические решения на таком литературном материале очень нелегко.

Еще сильнее вампирит у театра силы, жизненные соки и творческое воображение пока еще очень советская по эстетике и видению мира современная татарская драматургия, чаще все-

го нуждающаяся и в смысловой подпитке. Современным национальным пьесам театр тоже отдает намного больше, чем получает от них.

Чтобы регулярно восполнять затраченные силы и двигаться вперед, театру нужны гениальные, драматургически совершенные пьесы с мощными образами и глубокими смыслами. А это мировая классика, среди авторов которой есть даже и живые, современные – Стоппард, Макдонах. Есть еще и не классики, а просто хорошие современные русские драматурги. Но татарский зритель не любит переводных пьес.

Камаловским артистам среднего и молодого поколения необходимо регулярно усложнять профессиональные задачи или, как принято теперь выражаться, надо их прессовать и грузить по полной не количеством, а качеством ролей. Вот кто-то из старших, подобно Азгару Шакирову или Алсу Гайнуллиной в «Кукольной свадьбе», вполне способен справляться с проблемой самостоятельно, выкапывая в своих образах и не снившиеся драматургам глубины, что, впрочем, порой конфликтует со смыслом и целостностью спектакля.

Тогда как у Искандера Хайруллина после его потрясающего Тузенбаха большинство виденных мною ролей чаще всего отмечены очевидным синдромом «левой ноги», потому что ему вообще не надо напрягаться, чтобы в триста двадцать пятый раз изобразить деревенского весельчака или нехитрого псевдосовременника. Он и не напрягается. Шалит от скуки. А иногда, как во втором акте декабрьской премьеры «Дачно-

го сезона», вообще перестает играть, потому что Марс его драматургом почти не написан. Вот и скачет Хайруллин радостно предводителем шумной массовки. И, боюсь, разминивает себя как актера и как личность, купаясь в неизбежных аплодисментах и привывая к сценической вальяжности. А я все мечтаю увидеть Искандера в роли, которая выдернула бы его в другое измерение, заставила бы в кровавом поту сполна заплатить на сцене за Богом данный талант, за зрительскую любовь, за собственное лидирующее место в великолепной камаловской труппе.

Во время московских гастролей испереживалась я и за Фарида Бикчантаева, а с середины «Дилляфруз – Remake» ушла в полнейшем огорчении. Нельзя ТАКОМУ режиссеру ставить ТАКИЕ пьесы. Это как iPad'ом гвозди забивать. Его талант – тоже национальное татарское достояние и нуждается в бережном к себе отношении. Бикчантаев выстраивает репертуар, учит молодых, собирает вокруг театра зрителей и идет для этого на определенный компромисс, при том, кажется мне, забывая о себе как о режиссере, не оставляя сил в повседневном театральном труде и заботах на личный вырыв, на личный прорыв, который будет прорывом и для всей его труппы. А уже пора, потому что после премьеры пусть недооцененного, но невероятно важного для Бикчантаева и всего театра спектакля «Три сестры» прошло целых пять лет, и накопленные в чеховской постановке запасы – на исходе.

Все-то камаловцы сами про себя знают... Потому вот уже несколько лет подряд устраива-

ют ежегодно драматургический конкурс в поисках новых авторов. Потому прошлым летом для себя и для других тюркоязычных театров придумали и провели международный театрально-образовательный форум «Науруз» с различными учебными семинарами для актеров, режиссеров и кукольников, где я сама имела честь поработать с журналистами и зрителями. Потому в минувшем декабре организовали в Казани уже второй, но теперь даже не республиканский, а всероссийский фестиваль молодой татарской режиссуры «Ремесло». Потому в начале нынешнего лета Татарстан, но силами все того же Театра Камала будет проводить юбилейный, X Международный театральный фестиваль «Науруз».

Камаловцы неустанно сами вытаскивают себя из состояния творческой энтропии, и я пытаюсь им помочь, потому что у меня есть мечта. Хочу, чтобы камаловцы приезжали в Москву не только к радости татарской диаспоры. Хочу, чтобы они получали «Золотые Маски», чтобы подрывали привычную снисходительность столичных театральных скептиков по отношению к «национальному театру». И это непременно случится, когда Театр Камала приучит собственных зрителей получать на спектаклях удовольствие от душевного и интеллектуального труда при восприятии сложного театрального текста, когда окончательно подчинит публику своей художественной воле.

Анна СТЕПАНОВА

Фото предоставлены Театром им. Г.Камала

«ТОЧКА МЕСТОНАХОЖДЕНИЯ» В МОСКВЕ

Человек в черном бесформенном пальто и огромных ботинках медленно идет по кругу. В абсолютной тишине раздаются только удары его каблучков. Первый круг, второй, пятый... Потом сбиваешься со счета, а точнее – перестаешь считать, потому что само движение завораживает и заставляет забыть о том, что ты всего лишь зритель, сидящий в **Центре им. Вс.Мейерхольда** на спектакле **«Дядя Ваня»** **А.П.Чехова японского театра «Читэн»** (с японского – «точка местонахождения»).

Этот театр – один из самых известных в Японии, а режиссер **Мотои Миура** часто обращается к сложным и глубоким текстам (например, к пьесам Антонена Арто или японского драматурга-режиссера Сего Оота). В Москву театр привез два спектакля по пьесам А.П.Чехова: **«Дядя Ваня»** и **«Вишневый сад»**. Не секрет, что сегодня многие режиссеры ставят эти великие пьесы мировой драматургии, в большей степени из чувства отрицания всего предыдущего опыта, пытаясь лишь выдумать то, чего до них не было. Мотои Миура, безусловно, не из их числа. Тем не менее, его постановки нельзя назвать классическими. Режиссер очень вольно обращается с текстами, не только перемешивая реплики персонажей, но и исключая многих действующих лиц ради того, чтобы открыть в этих пьесах нечто безмерно важное для самого режиссера и его страны сегодня.





Спектакль «Дядя Ваня» начинается с того, что перед зрителем предстает остров из песка, большую часть которого занимает роль – на нем застыли Соня (**Саатоко Абэ**) и Иван Петрович Войницкий (**Юсуке Оба**). Елена Андреевна (**Хироэ Тани**) и профессор Серебряков (**Юхей Кобаяси**) расположились рядом на острове. Именно так и почти без движений и проходит весь спектакль. Единственный активный герой – Астров (**Даи Исидэ**) – тот самый загадочный человек в черном пальто, чьи шаги по кругу в самом начале вовлекали зрителя в этот странный и непривычный мир. Неожиданно именно Астров становится движущей силой спектакля, человеком, который «дело делает», в отличие от всех остальных (исключая, возможно, лишь Марию Васильевну Войницкую – **Сизэ Кубота**, сидящую почти весь спектакль в углу сцены и читающую книгу). Его дело – это врачебная практика и, конечно, забота о лесах и природе вообще. И именно в противовес этому художник **Итару Сугияма** со-

здал образ сухой травы, пробивающейся сквозь давно уже не издающий никаких звуков роля в усадьбе Серебрякова. Природа мертва в этом месте, в мире бездействия и равнодушия, которыми поражены все члены семьи. Все отношения между ними решаются на этом роляе, вплоть до сцены выстрела Войницкого в Серебрякова (перед этим они символично спорят за место на роляе). Однако не эта сцена становится главной. Незабываемое впечатление производит рассказ Астрова об истории уезда и гибнущих лесах. В это время над головами персонажей на странную круглую конструкцию, чем-то напоминающую разбитое зеркало, проецируется Земной шар и проплывающие над ним облака. И зритель начинает понимать, что в словах Астрова есть нечто куда более важное, чем просто забота о собственном уезде или маленьком саде. И когда в финале Соня произносит свой знаменитый монолог, не верящие своим ушам зрители вдруг понимают, что он звучит по-русски! «Мы услышим ангелов, мы

увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир...» – чеканит актриса каждое слово с непередаваемой интонацией и бьет ногой лежащего рядом Войницкого, словно бьет по равнодушию зрителей. «Вишневый сад» поставлен в похожей манере. Четверо персонажей: Раневская (**Саатоко Абэ**), Аня (**Сизэ Кубота**), Варя (**Хироэ Тани**) и Гаев (**Даи Исидэ**) практически не двигаются и весь спектакль сидят или стоят на груде деревянных рам. На полу, покрытом песком и грудками монет, в две кучи сложены старые оконные и картинные рамы. По периметру на узкие экраны проецируются старые фотографии чеховского времени. И в этот раз режиссер делает акцент на контрасте динамики и статики: стремительные движения Лопухина (**Юхей Кобаяси**) усиливают впечатление поразительного и абсолютно прямого бездействия Семьи (почему-то хочется писать это слово с большой буквы) на фоне деятельных

и решительных планов Лопахина по спасению вишневого сада. Режиссер строит спектакль одновременно на нескольких уровнях. Первый и самый явный – это своеобразный конфликтный треугольник между Семейей, Лопахиным и Петей Трофимовым (**Юсуке Оба**). С этой точки зрения Семья представляется единым персонажем, способным уместиться внутри одной картинной рамы, внутри одного семейного портрета (за исключением Ани, которая предпочитает возвышаться над ним). Недаром Лопахин обходит вокруг этого странного семейства, держа в руках оконную раму, словно очерчивая границы их дома, того места, в котором застыла эта семья, их «точки местонахождения». Лопахин все время пытается изменить эту точку, сдвинуть ее с места. Он живет по совершенно другим законам – законам быстрого времени, сверхскоростности поездов, всепродаваемости и всепокупаемости. Картины, проецируемые на стены, сменяются, демонстрируя зрителю то поезд,двигающийся по зеленой равнине, то уютные семейные домики с маленькими участками, покрытыми такой же зеленой травой. Именно в этом уюте и единении с природой, подобной той, о которой говорил Астров, заключена сила людей, отставших от прогресса и старающихся сохранить память о традициях рода, о семье, да и просто о детстве. И если Лопахин выступает здесь в роли двигателя прогресса, то Петя Трофимов – это скорее теоретик «светлого будущего», чьи реплики очень точно поддерживаются видеорядом: «Надо взглянуть правде в глаза», – говорит

он, и экран немедленно заполняют движущиеся части паровоза, и, кажется, даже слышен лязг металла. Конфликт между Лопахиным и Петей – это вечный конфликт между практикой и теорией: «Дойдешь?» – саркастически спрашивает Лопахин – «Дойду. Или укажу другим как идти», – отвечает Петя, и спустя всего несколько секунд раздается его возмущенный крик: «А калло нет!»

Это только первый план спектакля. Есть и более глубокий. Если пристальней взглянуть в застывшие фигуры Раневской и Гаева, Ани и Вари, то становится понятно, что каждый из них обладает своим собственным характером, своей индивидуальностью. Все эти проявления скрыты в незначительных движениях, позах и, главное, в интонации, с которой актеры произносят текст. Это проявляется практически в каждой реплике, однако зрителю, не знающему японского языка, остается только внимать музыке незнакомых слов. И здесь режиссер очень точно выстраивает тонкие конфликтные ситуации: знаменитый монолог Гаева, обращенный к шкафу, произносится актером с поразительным темпераментом, почти ритуально, и на контрасте Лопахин в этот момент усердно ловит воображаемых мух, подчеркивая свое пренебрежительное отношение; рассказ Гаева о несбыточных планах по поводу его работы в банке и обещание Лопахина жениться на Варе сопровождаются их глупыми смешками и т.д. Все эти мелкие детали вместе с почти полной неподвижностью актеров создают потрясающее

ощущение ценности и значимости текста, разбитого на осколки. Точно так же, как и в первом спектакле, русский текст, возникающий на экране, становится еще одним действующим лицом, сплетаясь во что-то новое, обретая форму, незнакомую русскому зрителю, прекрасно знающему пьесу А.П.Чехова.

Эти два спектакля прекрасно дополняют друг друга и оставляют впечатление единого целого. Перед зрителем словно встают картины Японии, которая уже больше ста лет существует между двух полюсов: неимоверными темпами индустриализации и старинным укладом, сохраняющим традиции древней страны. Появляется стойкое ощущение того, что для Японии вишневый сад – сад сакуры – это та самая традиция, которая постепенно – из-за равнодушия и невнимания – уходит в прошлое так, что Раневской остается только сказать: «Я жила здесь вместе с предками. Продавайте и меня вместе с садом». Отсюда щемящее чувство в груди во время монолога Сони и поразительная трогательность, с которой Семья держится за деревянную рамку, которую у нее пытаются отнять два обвинителя на судебном процессе.

Я вышел на улицу после этого спектакля и пошел домой. Не кругами, как Астров, а по прямой. Форма этих двух спектаклей очень непривычна для нашего зрителя, но их суть, безусловно, близка и понятна, ведь в их основе три столь болезненных для нас конфликта: природы, прогресса и равнодушия.

Дмитрий ХОВАНСКИЙ

Фото предоставлены Центром им. В.С.Мейерхольда

**ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ
ЛЮБИТЕЛИ**

Автор книги – театровед, кандидат искусствоведения, сотрудник Института искусствознания, многолетний внештатный консультант СТД России. Он – настоящий знаток любительских театров, развитие которых наблюдал на протяжении десятилетий. Участвуя в многочисленных фестивалях, Алексей Петрович видел одни и те же спектакли заинтересовавшего его театра по несколько раз, ездил и на его родину, чтобы сравнить спектакли, шедшие на фестивальных площадках, с их естественной жизнью в родных стенах, получить представление о репертуаре театра, о его развитии, роли в жизни города. Не только критик, но и друг театральных

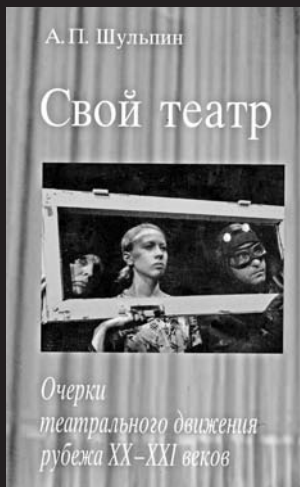
коллективов, он рассказывает о руководителях театров, об истории возникновения и становления коллективов, приводит фрагменты бесед с режиссерами и артистами, подробно и необыкновенно живо описывает знаковые для них спектакли.

В книге 9 глав-очерков. Это обстоятельные портреты известных любительских театров «Подium» (Димитровград, Ульяновская область), «Предел» (Скопин, Рязанская область), «Сад» (Похвистнево, Самарская область), данные через личности их создателей и руководителей – Владимира Казанджана, Владимира и Ирины Делей, Алексея и Натальи Якиманских; рассказы о театрах, которые решились поменять любительский статус на профессиональный, – Калужском ТЮЗе, которым руководит Михаил Визгов, и проводимом им фестивале «Калужские театральные каникулы», театре «Доминанта», сложном комплексе Любови Зайцевой (Губаха, Пермский край, см. рубрику «Фестивали» этого номера), бывшем «детском» театре «Я сам артист» – ныне Новый Арт

А.П.Шульпин

**«Свой театр.
Очерки театрального
движения рубежа
XX-XXI веков»**

Москва, 2010



театр Дмитрия Калинина (Москва).

Две «теоретические» главы посвящены театру, в котором играют дети, и истории студийности на русской сцене.

Алексей Петрович Шульпин не только профессионал, накопивший богатейший опыт в изучении любительских театров, он замечательный рассказчик. В его очерках – портреты не только театров, но и людей, рассказ не только о достижениях, но и о сомнениях, проблемах, невероятных трудностях, встающих на пути подлинных подвижников театра. Автор книги рассуждает о нечеткости, проницаемости границы между любительским и профессиональным искусством. И хотя не делает жестких выводов, вывод напрашивается сам: главное,

чтобы было искусство, которое «растет», где хочет! Прочтя его книгу безумно сожалешь, что не видел описанные им спектакли – например, «Моцарта и Сальери» или «Кроткую» театра «Предел», «Чайку» или «Сватовскую карусель» «Подiumа». Радует совпадениям в оценках, если видел. Хочется немедленно ехать в эти небольшие города, в которых волшебным образом, а именно: волей, трудом, самоотверженностью, профессионализмом незаурядных людей, – родились большие по своему месту в искусстве театры. Автор книги сохранил для театральной истории, зафиксировав на бумаге, очень важный процесс рубежа веков – это чудесное рождение театров, которые нужны. А еще приятно, что среди критиков, которых цитирует Алексей Петрович, есть и авторы «Страстного бульвара, 10».

Книга «Свой театр» в результате интересна и полезна не только тем, кого интересует любительский театр, но всем, кто не забыл, что такое театр подлинный.

Анна ЛАПИНА

В первый день нового, 2011 года отметил **60-летие** заслуженный деятель искусств России, главный режиссер и художественный руководитель **Орловского государственного театра для детей и молодежи «Свободное пространство» Александр Михайлов.**



Думается, в творческой судьбе Александра Алексеевича не было ничего случайного. Не пропали напрасно даже годы учебы на физмате Российского университета дружбы народов и последующей работы инженером – они не только приучили будущего режиссера ставить, формулировать и решать конкретные задачи, но и выработали у него ироническое отношение к жизни, способное оградить творческую личность от излишних метаний. В 1980 году Михайлов окончил режиссерский факультет Харьковского института искусств им. И.П.Котляревского; в 85–87-м под руководством Андрея Гончарова стажировался в Московском театре им. В.Маяковского; ставил в театрах Харькова, Москвы, Днепропетровска, Новосибирска, Магнитогорска, Брянска, Ростова-на-Дону, Самары...

В основанный в 1976 году Орловский ТЮЗ Александр Алексеевич пришел в качестве главного режиссера в 87-м. Первые же его постановки, глубокие, мощные по эмоциональному воздействию – «Адам и Ева» М.Булгакова, «Сны Евгении» А.Казанцева, «Кандид» Вольтера – вызвали у городских театралов самый живой интерес и стали поводом к немалому количеству ярых дебатов. В 1990 г. театр берет новое название – «Свободное пространство», декларируя свободу творческого поиска, открытость для экспериментов, принципиальный отказ от какого-то одного репертуарного направления, демократизм в отношениях с публикой.

За время руководства Михайлова ТЮЗ прошел своеобразную, но вполне закономерную эволюцию, каждый из этапов которой отражали его постановки: от театра политического (уже упомянутые спектакли) – через театр экспериментально-игровой («Великая война Рикки-Тикки-Тави» Киплинга, «Белый Клык» Лондона, «Песня о Бумбараше» Юлия Кима) – к театру философскому, очень разному стилистически, но неизменно ставящему в центр внимания основополагающие принципы жизни человека, вопросы его мировоззрения и мировосприятия («Тойбеле и ее демон» Зингера, «Из жизни насекомых» Чапека, «Трехгрошовая опера» Брехта, «Мой легионер» Драгунской, «Адам и Ева» Хакса, «Марьино поле» Богаева и др.). Главным для режиссера все это время было и остается, с одной стороны, как можно точнее понять исходный посыл автора, с другой – вести со зрителем на равных острый, динамичный, искренний диалог. И зритель это стремление, безусловно, чувствует. Доказательство тому – многочисленные награды и призы, полученные театром на фестивалях России, Белоруссии, Украины, Испании, Греции, организации в прошлом году фестиваля собственного (Международный фестиваль камерных и моноспектаклей LUDI), успешные гастроли в России и за рубежом (Франция, Польша, Болгария, США, Израиль, Украина, Белоруссия), работа с аншлагами... Театр Михайлова не только ценит своих постоянных соавторов, работая одной сплоченной командой (членами которой являются супруга Александра Алексеевича, заведующая литературной частью театра Ольга Игоревна Муратова и его дочь Мария, художник театра) но и постоянно приглашает для совместной работы иностранных режиссеров. Сам Михайлов в начале 90-х ставил спектакли в Калифорнийском театральном центре, а в 99-м преподавал актерское мастерство в Калифорнийском государственном университете «Монтерей-Бэй». Желание как можно шире раздвинуть свои собственные и зрительские горизонты привело к разработке и осуществлению творческой программы «Европейские сезоны в Орле», благодаря которой орловская публика смогла познакомиться с не самыми известными произведениями писателей и драматургов Италии, Франции, Польши, Германии.

Александр Алексеевич руководит уже третьим набором студентов актерского курса Орловского государственного института искусств и культуры, являясь на сегодняшний день профессором кафедры режиссуры и мастерства актера. Выпускники двух предыдущих курсов работают не только в труппе «Свободного пространства», но и в театрах других городов, включая Москву и Санкт-Петербург.

От души желаем Александру Алексеевичу и театру «Свободное пространство» сохранять и развивать все лучшее, чему они научились за последние годы! Пусть ваша жизнь будет, как и прежде – необыкновенно яркой, насыщенной и непредсказуемой!

Юлия АСТРАХАН
Орел

ДЕЛАЙ СВОЕ ДЕЛО!

Леонид ХЕЙФЕЦ – режиссер, народный артист СССР, профессор РАТИ. Родился в 1934 г., закончил ГИТИС (курс А.Д.Попова и М.О.Кнебель), в 1963-70 гг. работал в Центральном театре Советской Армии, в 1971-86 гг. – в Малом театре. В начале 90-х – художественный руководитель ЦТСА. Ставил спектакли и в других московских театрах, а также за рубежом. С 2001 г. работает в Театре им. Вл.Маяковского.



Л.Хейфец

– Леонид Ефимович, что двигало вами, когда вы впервые решили обратиться к Чехову?

– Человеку жить трудно. Чехов дает надежду. По крайней мере, мне так казалось, когда я начал...

– «Дядя Ваня», с вашей точки зрения, самая оптимистическая из чеховских пьес?

– Человек нередко попадает в ситуацию, когда жизнь его становится невыносимой, но кардинально изменить что-то у него нет либо возможности, либо сил. Очень чеховское положение вещей: единственным доводом в пользу того, что отчаиваться нельзя, остается знаменитое «надо жить». Чтобы когда-нибудь все-таки увидеть «небо в алмазах». Но спектакль этот имел не только бытовой подтекст, но и социальный. Шел 1969 год, и уже

было ясно, что оттепель миновала, так и не превратившись в настоящую весну, не оправдав надежд, которые она сама же и породила у людей. Вот бездну отчаяния мне захотелось осветить пусть слабой, но все-таки надеждой: рано или поздно наступят времена, когда все мы, наконец, заживем по-человечески.

– Для человека, утверждающего: «Чехов – мое все», современность этого автора является аксиомой?

– Конечно. «Вишневый сад» – это мы все. Кого-то продадут, кого-то вырубят.

– А кого-то просто забудут в запертом доме. Пожалуй, «Вишневый сад» – самая точная аналогия того, что с нами происходит. Кто в 74-м, когда вы поставили его на Центральном телевидении, мог предположить, что пьеса эта станет воистину провидческой?

– Мне кажется, что это не провидение в буквальном значении слова. Просто в Чехове есть все. И актеры, занятые в той постановке, по-видимому, тоже так думали. В 2011-м будет про сегодня, в 3011 – про то, как будет тогда. Чехов – на все времена.

– А состав был действительно уникальный. Не хочется применять к этим актерам от Бога затрепанное донельзя определение «звездный»...

– Раневская – Руфина Нифонтова, Гаев – Иннокентий Смоктуновский, Лопахин – Юрий Каюров, Аня – Елена Коренева, Трофимов – Эдуард Марцевич, Яша

– Виталий Соломин, Дуняша – Наталья Гундарева. Вот такой был уровень.

– Другой режиссер после такого ансамбля не рискнул бы снова возвращаться в этот заколдованный сад, а вы это делали, и не единожды.

– Во Фрунзе, который сейчас называется Бишкек, затем – в Стамбуле и в Варшаве, потом в Москве – в Театре имени Моссовета, потом – в Одессе. Это безумно интересно. Чехова невозможно механически переносить с одной площадки на другую, играть одинаково в разные времена. Как-то я после долгого перерыва пересмотрел постановку 74-го года и был поражен, до какой степени энергетика и ритм 74-го не совпадают с энергетикой и ритмами года 2004-го, когда я ставил «Вишневый сад» в Одессе. Тогда формулу «время – деньги» мы воспринимали только через газетные статьи про безобразия капитализма. А сейчас это наша жизнь.

– Тогда словом Чехова пытались маленького человека приподнять над тем болотом, в котором он с большим или меньшим успехом барахтался. А теперь тем же словом его топят. Подтекст многих спектаклей жесток до крайности: ты так мерзок, что никакого неба в алмазах не заслуживаешь. Вы говорите, что в Чехове есть все. Значит, есть и это? Или все-таки такая трактовка всего лишь режиссерский «произвол»?

– У Чехова нет дна, он бесконечен, и значит, в нем есть все, что есть в мироздании. В том числе и жестокость. Так что, это не режиссеры ломают Чехова. На этом этапе жизни отчаяние ощущается молодыми людьми значительно острее. Мы тоже испытывали это чувство, когда стало подмораживать. Но в глубине души сохранялось сопротивление. Евтушенко не просто написал, например, «Бабий яр», а Шостакович – музыку на эти стихи, они дрались! Сейчас не дерутся. Ни ради чего.

– Почему?

– Для сопротивления, для драки нужна вера. Вера в будущее. И некоторая доля романтизма. А сейчас все это выжигается каленым железом. Ничего этого я в студентах не вижу, при том, что общаюсь с ними довольно тесно. Они замечательные ребята, хотя бы совестливыми, честными, но они не видят будущего. Никаких перспектив, кроме технологических: вот появится новая машинка, с помощью которой они смогут быстрее купить билет на самолет или дозвониться до приятеля на другом конце света.

– Выходит, никакое «мы отдохнем» нам не светит?

– Безысходность ощущается во всем мире, но в России – особенно остро, из-за тех катаклизмов, свидетелями которых нам пришлось быть. Для истории 20 лет даже не мгновение, а для человека – примерно треть отпущенного ему срока. Очень показателен в этом смысле спектакль Туминаса. На каждом историческом этапе в это

«мы отдохнем» вкладывался разный смысл. В моем спектакле 69-го года было сопротивление. Мы верили, что победим – не сейчас, так позже. А сегодняшняя Соня с такой мерой отчаяния произносит эти слова, что никому и в голову не придет им поверить. Это предел. Как если бы у края могилы кто-то закричал: ты не умер, ты встанешь, ты вернешься к нам! Чем отчаяннее крик, тем острее понимание невозвратимости утраты.

– И нигуда не денешься?

– На первый взгляд – да. «Иванов» заканчивается самоубийством. «Дядя Ваня» – душевным самоубийством. «Вишневый сад» – адской запертостью живого человека, как будто сжигают заживо. Правда, вера, надежда – это общие слова. Каждый понимает их по-своему. Но если бы меня попросили сформулировать все это в одном предложении, я воспользовался бы фразой, придуманной задолго до меня: делай свое дело, и будь, что будет. Стучи молотком в то место, куда ты призван стучать. Все остальные смыслы мне кажутся неправдивыми. Более того – неплодотворными.

– Умей нести свой крест и веруй?

– Да.

– Беда в том, что большинство из нас никакого креста нести не хочет. Наоборот, хочет пройти свой путь по земле с наименьшим напряжением, по возможности переложив свой крест на плечи кого-то другого. Ради этого люди отказываются от своего предназначения, если его трудно реализовать, от взаимоотношений с близкими, если они складываются не так, как им бы хотелось...

– А кто сказал, что крест каждому по силам? Оглянитесь

на прошлое человечества – так всегда было.

– Недавно вы выпустили в филиале Маяковки «Не все коту масленица». Не потому ли, что в Островском элликса сопротивления больше, чем в Чехове?

– Островский – это вообще праздник. Перечитывал пьесу и не смог оторваться: какой язык!

– В среде искаженного, загрязненного языка, которая нас окружает, это особенно чувствовалось?

– Пожалуй. И главное, проблема пьесы сегодня актуальна под каждой крышей, где есть молодой человек или барышня. Изумительно доходчиво и честно описана ситуация выбора. Этот кандидат в женихи нравится меньше, но какие родители, какая карьера открывается перед ним. У другого и родители нигуда, и перспективы никаких, зато – любовь. Но любовь очень быстро иссякает, столкнувшись с бытом. И все-таки спектакль смотрится так, как я совсем не предполагал. Для меня это самое большое впечатление от премьерных спектаклей: новое доказательство того, как в России не только ненавидят богатых, но и жаждут справедливости, ничего с этим нельзя поделать. Выходит на сцену богач, и его с ходу не любят. Как бы артист ни старался быть искренним, доказывая свою правду. И в старой русской поговорке «не все коту масленица» видят высшую справедливость.

– Неприятие человека, мыслящего иначе, стало одной из примет нашего времени. Вы стремились пойти дальше ваших педагогов, уважая их опыт и то, что они сделали. Нынешние ведут себя так, словно до них режиссуры вообще не существовало. Откуда, по-вашему, такое пренебрежение?

– Процесс отталкивания идет давно. В 60-х мы пытались предложить свое понимание окружающей нас жизни, не сокрушая авторитета предшественников, а лишь стараясь сделать это, как нам казалось, честнее, точнее, правдивее. Режиссеры нынешнего поколения, не только совсем молодые, но и те, кому в пределах сорока, отринули предшественников. Чтобы этого для них вообще не существовало. Но они не виноваты. Здесь вообще нет ни правых, ни виноватых. Сделали они это потому, что оттолкнули от себя время.

– Для них люди оказались неотторжими от той жизни?

– От времени, которое было нашим. Оттого и все эти многочисленные жаркие дискуссии на тему, кто такие шестидесятники, попытки полностью перечеркнуть их значимость. Ничего, кроме приспособленчества, пусть и более интеллигентного, в шестисятниках новые поколения не видят. У них не то чтобы времени на это не было. Просто им это скучно. С какой стати!? Я тоже могу представить себя тридцатилетним, не слишком заинтересованным режиссурой 60-70-х годов. Мы интересовались Мейерхольдом и Михаилом Чеховым не только потому, что они были под запретом, хотя это и разжигало наш интерес. Мы уважали своих учителей как великих режиссеров, но старались пойти дальше по дорожке, проложенной ими. Новая режиссура идет не дальше нас, а в какую-то свою сторону. И только те, кто достигает опереленного возраста, понемногу начинают понимать, что не с них все началось.

– Вы упомянули о романтизме, выжигаемом каленым железом. Еще одну ключевую черту, энтузиазм, и выжигать не нужно. Его просто нет.

– Страна стала иной. Но видеть в нас идиотов-энтузиастов тоже было бы неверно. Некий прагматизм в нас имелся. Просто он соединялся с интересами страны. Многие молодые люди прекрасно отдавали себе отчет, что великие стройки коммунизма – это не только почет, но пусть и трудная, зато гарантированная, хорошо оплачиваемая работа. После того, как мне было ясно сказано, что подавать документы в мединститут бесполезно (было начало 50-х), я подал их на гидрофак, куда, как я знал, буду принят наверняка. Мы не были до такой степени наивны, чтобы верить в то, что эти стройки прямо приведут нас к коммунизму, но понимали, что там сосредотачивается очень много интересов. Энтузиазм присутствовал, хоть и не такой отчаянный, как корчагинский. Когда я поехал поступать в ГИТИС, мои друзья подарили мне... маленький серебряный факел, который я не имел права потушить на новом поприще.

– Сегодня подарили бы мобильник.

– И правильно. С первых же шагов молодой человек сталкивается с тем, что страны нет. Ибо нет ни одной идеи, кроме колбасной: у тебя должно быть много денег, чтобы есть хорошую колбасу и ездить на хорошей машине. А потребность, органическая потребность сделать что-то важное, оставить по себе какой-то след, существует в каждом. Помню, я шел в ГИТИС, а навстречу бежали мои друзья и кричали: «Гагарин!». Это

был миг, когда весь народ летел вместе с ним, чувствуя себя значимым, талатливым, лучшим. Это чувство необходимо человеку. Потому талантливые молодые режиссеры все равно и сейчас воюют с ложью. Ложь как социальная, общественная, как личностная категория не исчезла, лишь приобрела другие формы. Гигантская ложь коммунистического правления в итоге лопнула, но народилась другая ложь. И они по мере сил стараются ей противостоять. Несмотря ни на что. Ни на какую конъюнктуру.

– Мне кажется, что подверженность конъюнктурным интересам во многом определяется недостаточно высоким профессиональным уровнем художника, независимо от того, к какой сфере искусства он имеет отношение. Проблема профессионализма в театре сейчас стоит особенно остро и за примерами далеко ходить не нужно, достаточно вспомнить о том, сколь непростая ситуация сложилась в той же Маяковке или ГИТИСе. Готовить профессионалов, руководить профессионалами должны профессионалы еще более высокого уровня. А мы, к сожалению, имеем обратную картину.

– В недавнем и, увы, очередном письме «наверх», подписанном несколькими выдающимися деятелями культуры, сказано точно – некомпетентность. За свою долгую жизнь я не раз становился свидетелем а иногда и участником, такой беспримерной встряски, такого масштаба скандалов, что казалось, свершаются великие потрясения. А в основном это был элементарный непрофессионализм и безграмотность руководства. Некомпетентность...

*Беседовала
Марина ОБОЛЕНСКАЯ*

Елена Амосова (Ходоренко) – актриса Новокузнецкого театра драмы, лауреат многих театральных премий, в том числе премии Кузбасса (2010 год). Еще в 2001 г. в Новосибирске ей была вручена премия имени В.П.Редлих в номинации «Лучшая женская роль».

Красота драматической актрисы – явление не простое. Да и не частое. Принято считать: либо талант, либо красота. Если актриса по-настоящему красива, требования к ее одаренности уже не столь максимальны. Даже на мировой сцене сочетать талант и красоту удавалось лишь очень немногим. Татьяна Дороница недаром отклонила вопрос о сходстве с Мэрилин Монро мягким замечанием о том, что, в отличие от этой секс-богини, у нее другая профессия.

В недавнем спектакле Новокузнецкого театра драмы «Старший сын» есть эпизод, где Елене Анатольевне по роли приходится являть собою

Девушку с кувшином, несколько долгих минут неподвижно сидящую на авансцене. В это время на основной площадке происходят важные события, но зрителя они мало задевают. Весь драматизм происходящего сосредоточен в облике этой неподражаемой Девушки с кувшином, и все зрительское внимание отдано ей – живой метафоре времени и женственности, поданной с безошибочным эстетическим чутьем.

Впрочем, взгляды к себе она неизменно приковывает в любой роли. Происходит это без видимых усилий с ее стороны. А какой труд и пот, какие сомнения и мучения за этим скрываются, зрителю знать нет надобности. Актриса в этом театре уже более 20 лет, но до сих пор не было и нет здесь Снегурочки роскошней, чем она. И это своего рода показатель. О своей профессии она говорит так: «Надо помнить неписаные законы театра, знать цель и не быть красивой пустышкой, а читать и размышлять. И всю жизнь доказывать себе и всему миру, что ты заняла это место не просто так. Оно твое».

Ее работы отличаются глубиной, эффективностью и жанровым многообразием. И всякий раз актрисе удается не только по-новому раскрыть себя, свою актерскую индивидуальность, но и сегодняшнее время, замысел автора, позицию режиссера. Каждая новая роль словно лучом прожектора неожиданно высвечивает новую грань ее дарования. Актриса играет колоритно, сочно, с отличительной для нее способностью и к масштабному полотну, и к подробному рисунку. Ее легендарная Катарина в «Укрощении строптивой» была сыграна более 150 раз и принесла актрисе настоящую популярность. Сложной и неотразимой была ее Аделаида в «Школе семейной жизни» Бальзака. В пластическом спектакле «Муха-цокотуха» актриса несколько лет подряд с успехом танцевала заглавную роль, когда ей было уж никак не 20 лет. И всякий раз она удивляла зрителей своей способностью к импровизации, пластичностью и грацией, умением создавать содержательные образы и танцевать сложные хореографические партии. Когда актриса занята в комедии, зрительный зал погружается в смеховую стихию («Гарнир по-французски», «Здравствуйте, я Ваша теща»). Незабываема, исполнена высочайшего трагизма сложнейшая роль Грю в драме «Сон об осени» Юна Фоссе в ее исполнении. В этом же спектакле актриса блестяще проявляется как мастер символических обобщений, соединяя в финальном аккорде своей роли облик неумолимой Парки, богини судьбы, и Женщины в белом, продолжательницы рода.

Сцена – это несомненное призвание Елены Амосовой. Она работает удивительно вдохновенно, со щедрой и безоглядной самоотдачей, словно боясь, что упустит нечто судьбоносное. И, как все истинные люди театра, без работы она мрачнеет, нервничает, портится ее характер, уже не так сияет ее красота. В работе над ролью звезды Бродвея Хелен («Пули над Бродвеем») актриса выражает свой жизненный выбор, свой символ веры – фанатичную любовь к театру и стойкость в преодолении жизненных обстоятельств.

Блеск и мастерство, труд и талант актрисы, вероятно, и есть тот самый «огонь, мерцающий в сосуде», о котором писал поэт.



Галина ГАНЕЕВА
Новокузнецк

БАРЫШНЯ, КРЕСТЬЯНКА... ХУЛИГАНКА

Амплуа в театре еще никто не отменял. Есть актрисы-героини, характерные, травести, инженеру. А заслуженная артистка России Елена БЛОХИНА – актриса универсальная, «на всё», от гротеска до трагедии. Ее уникальность ломает рамки привычных терминов и понятий. Ее юбилей дал повод вспомнить разные эпостасы такой разной Елены Блохиной.

От Ежиков до Наполеонов

Очень рано выпустили ее родители на сцену. В 14 лет Леночка играла **Золушку** в **Мурманском народном театре** и скромно опускала «голубые глазки» девочки-шалуны. Такой же помню ее в дипломном спектакле **Саратовского театрального училища** в роли **Акулины («Барышня-крестьянка»)**. Скромница и забавница в одном лице. Вот явилась она хорошенькой ряженой крестьяночкой. «Глаза, как небо голубые, // Улыбка, локоны льняные». Прямо ангел во плоти, мечта юного поэта Ленского. А как измазала свое белое личико, как затеяла всякие проделки – ну, черт в юбке! А как проделки барышни Муромской открылись – снова очи долу, губки поджала. Переживает – и тоже искренне. У Блохиной веришь каждому слову, взгляду, вздоху. На сцене ее светло-серые глаза кажутся синее неба.

Любимая ученица Киселева стала примой **Саратовского ТЮЗа**. Ее героини были прелестны, наивны, беззащит-

ны при видимой «колочести». Весь Саратов по многу раз ходил на **Катю** Блохиной и Женю Григория Цинмана в **«Репетиторе»** Полонского, выстаивая в многочасовых очередях «по записи». В ее Кате была шероховатость подростка, уже обретающего женственность перед первым смятием чувств. Спектакль по пьесе **«Виктория»** Червинского и Блохина в нем вообще произвели революцию в умах школьников, вызвав шквал гневных окриков менторов от педагогики. На любовные темы в детском театре говорить откровенно тогда категорически запрещалось.

Юные Еленины героини в тюзовском репертуаре много и искренне страдали и – немного – утомляли своей похожестью. Но здесь же исполнила она роль юной бюрократки **Сапожниковой («Синие кони на красной траве»)**, и умного **Лисенка** (притча **«Никто не поверит»**). Было где разгуляться ее эксцентрическим наклонностям в роли огненно-рыжей **Пеппи Длинныйчулок**. Шали, выдумывай, пробуй, импровизируй!

Ее Пеппи никогда не была грубой и злой, как это порой случалось у других исполнительниц. Проказливость в ней, конечно, была, но еще больше наива и открытости. Вспомним, что все удивительные рассказы Пеппи про страну Веселию и папу-капитана в конце концов оказываются чистойшей правдой.

На свой бенефис **«20 лет на сцене»** Леночка пришла тогда

в рыжем парике любимой героини, удивленно спрашивая зрителей первого ряда: «Вы чего тут сидите? Вы, что ли, с ума сошли?» И сыграла, непрерывно лицедействуя, 11 ролей (**Наполеона** и его возлюбленную **Марию** – одновременно). Еще бы, в те времена жил еще в Саратове замечательный **театр АТХ Ивана Верховых**, женой и соратницей которого была Блохина. Там Елена с одинаковым блеском играла героев Достоевского, Хармса, Лорки, Владимира Казакова, Евгения Попова, Пушкина.

Мальчик Иль («Моцарт и Сальери») поначалу кажется зашпанным и нелепым, как бедняга Фалалей из «Села Степанчиково». Но это только с виду. Он лукав и шаловлив, этот маленький Амур. Сам господин Сальери ему весьма конфиденциально сообщил: «Он же гений, как ты да я». Иль рожден шутивым гением режиссера Верховых: из одной-единственной частицы в пушкинском тексте, где пиит советует «откупорить шампанского бутылку иль перечьсть «Женитьбу Фигаро».

Замечательным фантазером был ее **Ежик** из спектакля по притче Козлова **«Правда, мы будем всегда?»**. В инсценировке Хармса **«Почему я лучше всех?»**) Елена изобразила существо среднего пола в шлеме, какую-то жуткую танкистку, с пистолетом в руках охраняющую кусок масла. Это была «зубодробительная» жена Федя Давидовича. Гротескные роли вообще ее стихия. Она никогда не



Е.Блохина в образе Винни.
«Счастливые дни» Беккета



В образе жены Феди Давидовича. «Почему я лучше всех?» Хармса



«Гонза и волшебные яблоки»

Фото Алексея Леонтьева



боится «не выглядеть» на сцене или выглядеть как-то не так. Нелепое платье, уродливая майка. Для любой красивой женщины – это тяжкое испытание. Но не для артистки Блохиной.

Актеры в театре АТХ все были чудные, Елена же была там просто всё, от Ежика до Наполеона. К сожалению, городские власти ничего не сделали, чтобы поддержать уникальный коллектив (сейчас делают вид, что его вообще не существовало), режиссер и некоторые актеры подались в московские театры. Лена осталась в Саратове.

Ее «университеты»

Тяжело снова, в который раз, начинать сначала. Блохина пыталась играть одна – для нее ставил один из лучших саратовских режиссеров Владимир Федосеев. Лена выбрала для показа любимого драматурга Беккета, его пьесу «Счастливые дни». Сыграть «живую голлову» на сцене – удовольствие для немногих. В жесткую сценическую конструкцию помещена героиня Блохиной **Винни**, в жесткие рамки поставила себя всегда такая пластичная и живая актриса. Говорит, говорит,

прекается с бессловесным Вилли (Сергей Волков), чистит зубы, пудрится, рассматривает свой нос и – держит два часа в напряженном внимании зрительный зал.

«Никаких улучшений, никаких ухудшений, никаких (зонтик по-прежнему держит за ручку)... Будь добр, милый, не покидай меня, пожалуйста, ты мне можешь понадобиться», – бормочет, постепенно врастающая в холм Винни.

Спектакль по пьесе абсурдиста понравился саратовским театрам. «Блохина может сыг-

рать все», – говорил о своей любимой актрисе Владимир Федосеев. Но Елена осталась не слишком довольна этой работой. Говорит, что собственное тогдашнее состояние проецировала на героиню.

Все изменилось в ее жизни после длительной поездки в Оптину Пустынь. Духовный первоисточник дает почувствовать, «кто мы, откуда мы». Овеянная высокой чистой «старцев», обитель поддержала ее в самые нелегкие дни. И, оставаясь человеком глубоко верующим, она снова вернулась в «мир». Знаю, что не дает ей впасть в меланхолию. Дети, которых взяла на воспитание ее подруга Евгения Калининская. Она ведет семейный детский дом в Рыбушке, а Елена ей помогает, регулярно туда наезжая. Играет со своими маленькими мужчинами в шахматы, возит их в Саратов на «культурную программу», в поликлинику, по другим нуждам. Пришлось ей водительские права получить. Блохина не любитель «мужского экстрима», но для детей она готова и на это.

Она всегда оставалась самой собой, но что-то как будто вело ее по жизни, как ведет только по-настоящему талантливых. Только теперь жизнь ее удивительным образом раздвоилась, нашлось в ней место не только театру. Блохина сейчас в **Саратовском академическом театре драмы**, с которым при режиссере Дзекуне отношения у нее не очень сложились. Просто это был «не ее режиссер», он ее «не увидел». «Второе пришествие» проходит, слава Богу, удачно. Елена с удовольствием сыграла роль **Ма-**

тушки в сказке **«Гонза и волшебные яблоки»**. Терпеливо-добродушные и комичные в своем добродушии персонажи даются ей особенно легко. В спектакле по пьесе **«Сердечные тайны»** Хенли (американский вариант чеховских «Трех сестер») у нее уже одна из главных ролей. Старшая сестра **Ленни** в исполнении Блохиной поначалу сдержанна, забавно осторожна. По мере развития сюжета явственной проявляется ее эксцентричность. Все еще решаемо, и можно вернуть своего единственного поклонника. Трогательный блохинский лиризм ненавязчиво сквозит здесь через комичность ситуации.

Новая интересная роль – тетушка Агафьи Тихоновны в **«Женитьбе»** Гоголя. **Арина Пантелеймоновна** чуть ли не одна здесь здравомыслящая особа. Ей-то больше «глянется» бравый купец, чем «жидкие», субтильные женишки из дворян. Но покорность богатой племяннице завещана ей грозным братом.

Пеппи за рулем

В комедии Елена Блохина так же сильна, как в драме. Играет, как говорится, играючи. А думает о ролях много плана, преимущественно мужских – Гамлет, Брандт Ибсена. Это было уже: женщины играют роли мирового «мужского» репертуара. Вспомним гениально исполненного Мариной Нееловой Башмачкина. Думаю, актрисе Блохиной по плечу и робкий Башмачкин, и растерявшийся Гамлет, и начинающий «пробуждаться» Брандт. Его монологи она исполняла еще в АТХ. Но Блохина на напрасных мечта-

ниях не «зацикливается». «Надо ценить то, что имеешь», – говорит она спокойно.

А имеет она все, что нужно человеку, – желанную сцену, верных друзей, ставших родными детишек. И – верных поклонников. С почтением отношу себя к ним – еще с Елениных студенческих времен. Божией милостью актриса, органичная во всех своих ипостасях – артистка ТЮЗа, АТХ, драмы, воспитатель, автолюбитель. Ее красивый «матис» оказался созвучным фамилии одного известного француза. У меня был цейтнот, Лена предложила из театра довезти до редакции. За рулем она так же притягательна, как в любой своей роли. Негромко звучит духовная музыка, Лена с нежностью рассказывает о своих детях...

А я снова вспоминаю тот ее единственный бенефис, когда все еще было хорошо с АТХ: «единоверцы» читали трогательные поэмы в ее честь, выступающие один за другим разражались пышными речами. В полном согласии со своей натурой Пеппи-именинница пародировала каждый жест поздравителей и «похвалителей». В долгоносых туплях и капитанской фуражке она казалась совсем маленькой. Ребенок, случайно попавший на взрослое торжество. Не играющий роли, а легко и охотно играющий в них, как в огромные кубики. Не в этом ли ее секрет? Большая актриса Елена Блохина в душе – большой-большой ребенок.

*Ирина КРАЙНОВА
Саратов*

*Фото предоставлены
Саратовским театром драмы*

ХРУПКАЯ ЖЕНЩИНА С СИЛЬНОЙ ВОЛЕЙ



**Е.Мокиенко - Елизавета.
«Мария Стюарт». 1967.
Красноярский театр драмы**



С мужем Е.Гельфандом



**Яшка Огонек. «Именем
революции». Норильск**

Народной артистке России **Екатерине МОКИЕНКО** 14 февраля исполнилось **90 лет**. Почти сорок из них актриса отдала **Красноярскому театру им. Пушкина**. А всего за ее плечами 68 лет сценической жизни.

...Сколько себя помнит Екатерина Ивановна – она всегда мечтала стать артисткой. Хотя, казалось бы, откуда такое желание у девчонки из маленькой алтайской деревушки Миловановки? Все определил случай. Ее мама играла в сельской самодеятельности. В одном из спектаклей по сюжету она лишалась чувств и падала навзничь. А потом, когда маленькая Катя спросила, не больно ли ей было, мама ответила: «Не помню...». Почему эти слова так запали ей тогда в душу, Екатерина Ивановна объяснить не может. Но именно в тот момент, совсем еще несмышляная, она твердо решила: «Я тоже буду артисткой!»

Еще в школьные годы Катя училась играть на балалайке и мандолине. В театре ей это потом очень пригодилось, режиссеры часто использовали музыкальные способности актрисы. С особым удовольствием Екатерина Ивановна вспоминает, как в **Норильске** в 1960 году играла **Яшку Огонька** в спектакле **«Именем революции»** – пела и подыгрывала себе на балалайке.

Но все это было потом, позже. Ее путь к сцене оказался несложным. После семилетки вопреки собственным намерениям поступила не в театральное училище, а... в силикатный техникум. Шла по Новосибирску и вдруг увидела вывеску техникума. Название непонятное, зашла полюбопытствовать, чему же здесь учат. В итоге задержалась в техникуме на несколько лет. Окончила с отличием, получила специальность техника-технолога вяжущих веществ. Но самое главное –

именно там она встретила свою первую любовь. Александра Мокиенко, актера из театра «Красный факел», чью фамилию она с тех пор носит всю свою сценическую жизнь.

Это замужество вновь заставило ее вспомнить о детской мечте – актерской профессии. И вместо того чтобы продолжить учебу в Московском технологическом институте, куда направил ее техникум, Екатерина Мокиенко поступила в **Новосибирское театральное училище**. Перед тем еще была попытка поступить в Школу-студию МХАТ. Но молодой муж долго без нее не выдержал, смеясь, вспоминает артистка. Вернулась в Новосибирск, о чем нисколько не жалеет – в театральном училище там преподавала знаменитый педагог и режиссер Вера Павловна Редлих, ученица Станиславского.

Правда, учеба продлилась недолго. Александра Мокиенко вскоре забрали в армию, и Катя



Графиня Хлестова. «Горе от ума». Красноярский театр драмы

сорвалась вслед за мужем – как же иначе! Учиться у Редлих она продолжила потом в годы войны – уже на практике, как актриса театра «Красный факел».

А пока была счастливая супружеская жизнь с любимым человеком. Но и свое творческое призвание она не забывала. Да и характер был слишком уж неугомонный, чтобы довольствоваться лишь тихими семейными радостями. Организовала сразу два ансамбля – с командирскими женами и с бойцами. С мужем они тоже нередко выступали дуэтом. В полку Екатерину Мокиенко нежно звали Чилитой – очень уж она любила петь эту песенку из репертуара Клавдии Шульженко. В зрелые годы Екатерина Ивановна пела ее в спектакле **«Деревья умирают стоя»** в Красноярске. И хотя, как говорит актриса, голос уже не тот, но и в 89 лет она отплясывала под «Чилиту» с неизменным задором.

...Счастье было недолгим, вскоре жизнь Александра Мокиенко оборвала война. И, как вспоминает Екатерина Ивановна, она не знает, как пережила бы это го-

ре, если бы не театр. Он помог ей восстановиться, вернуть душевное равновесие. Вот когда вспомнились слова матери, что на сцене забываешь боль...

Парадоксы судьбы

В октябре 1942-го она пришла работать в **«Красный факел»**. Время было военное, и артистам тоже приходилось нелегко. Жили в гримерках – диванчик, маленький столик и плитка. Благо, у актеров была рабочая карточка, на нее давали по 400 граммов хлеба. Часть пайки Катя съедала, а остальное меняла на рынке на молоко, творог – так и выживала. И концерты, концерты – по госпиталиям, из палаты в палату, без конца. Иногда в день было по 10-12 выступлений! А какие записки писали ей раненные! «Пойте, девушка, пойте, милая, ваши песни помогают нам выжить». Самой ей давала силы любовь публики. Не только в годы войны – всю жизнь.

«На сцене мы совсем другие люди, – считает актриса. – С иными мыслями и действиями. И это очень сильно держит нас в тону-

се. Мне и профессор, который меня однажды оперировал, сказал: «Любите свою профессию? Играйте в любом состоянии!» И я играла. На сцене своей боли не чувствуешь. Я играла со сломанными ребрами. А то иной раз с сердцем перебои, задыхалась... Выходила на сцену – и ни перебоев, ни одышки!»

В **«Красном факеле»** Екатерина Мокиенко прослужила 18 лет. Играла ведущие роли, вскоре должна была получить звание заслуженной артистки. Может, и до сих пор бы в нем работала, но такова уж актерская судьба – бросила все и уехала в Норильск. Не за любовью – за желанной ролью! Очень уж ей загорелось сыграть разведчицу **Нилу Снежко** в спектакле **«Бабрабанчица»**, а в **«Красном факеле»** роль отдали другой актрисе... К тому же и Вера Редлих уехала из Новосибирска. Приглашение сыграть Нилу в Норильске оказалось как нельзя кстати. И вот ведь парадоксы актерской судьбы: режиссер Ефим Гельфанд, позвавший Екатерину Мокиенко на эту роль, спустя несколько лет стал ее мужем.

В Норильске Мокиенко проработала два года. Потом Гельфанд уехал работать в **Смоленск** и пригласил ее к себе в театр. «Я очень дружила с его женой, – рассказывает актриса. – Но вскоре она умерла... Ефим Львович, бедный, так переживал, даже пить начал с горя. И все просил, чтобы я ему это запрещала. Поначалу у нас были просто дружеские отношения. Но... Как в народе говорится: русская баба пожалела – значит, полюбила. Мы с ним расписались и вместе уехали в Красноярск, в театр им. Пушкина».

По приезде в Красноярск ей пришлось держать экзамен перед труппой – Гельфанда пригласили в театр им. Пушкина главным режиссером, и это ко многому обязывало. Но после того как Мокиенко сыграла в первом же спектакле не одну, а сразу семь ролей, в театре ее зауважали: приехала актриса, а не жена главного режиссера.

Спустя какое-то время она вновь уехала с мужем на четыре года в Норильск. Из работ тех лет, как вспоминает Екатерина Ивановна, ей особенно запомнилась роль **комиссара в «Оптимистической трагедии»**: «Как я сопротивлялась, до слез не хотела ее играть – ну какой из меня комиссар? Маленькая, худенькая. А комиссара обычно играли актрисы крупные, этикие бой-бабы. Но Ефим Львович настоял, сказал, что я должна покорить публику женственностью и обаянием. Так я показала хрупкую женщину с сильной волей».

Ее последняя роль на сцене Красноярского театра им. Пушкина – тоже хрупкая, но очень волевая героиня. Главное в ее **Эухении** в спектакле **«Деревья умирают стоя»** А.Касоны, как считает актриса, – внутренняя чистота. Когда она узнает, что ее внук – подлец, Эухения прогоняет его без всяких сомнений. Решиться на такое может только очень цельная натура.

Эту роль Екатерина Ивановна сыграла на свой бенефис в 85 лет. С тех пор спектакль четыре года шел на аншлагах. Как, впрочем, и другие постановки, в которых играла Екатерина Мокиенко. В последние годы в ее репертуаре было четыре спектакля – кроме



Матрена. «Последний срок». Красноярский театр драмы



«Деревьев», это **«Последний срок»** В.Распутина, **«Семейный портрет с посторонним»** С.Лобозерова и **«Афинские вечера»** П.Гладилина. Мечтала о новой роли, да здоровье подкачало... К сожалению, с этого сезона Екатерина Ивановна уже не играет на сцене. Но с родным театром связи не порывает. В честь ее 90-летия в театре им. Пушкина состоялся творческий вечер актрисы.

*Елена КОНОВАЛОВА
Красноярск
Фото из архива
Красноярского театра драмы*



Бабка. «Семейный портрет с посторонним». Красноярский театр драмы

МАГИЯ ИГРЫ



В.Теплов

Заслуженный артист РФ **Вячеслав ТЕПЛОВ** 26 лет служит в **Вологодском театре для детей и молодежи**. 26 декабря ему исполнилось **50 лет**.

Умение смешить на сцене дано не каждому артисту. Впрочем, как и в жизни тоже. Вячеслав Теплов заражает смехом не только зрителей, но и коллег по актерскому цеху. Он умеет рассказывать о своей жизни с особой легкостью, не драматизируя, не отягощая собеседника своими проблемами (а кто живет без них!). Его удивительное качество видеть в обыденной жизни забавные нелепости и характеры, складывая их в свою актерскую копилку, а потом выхватывать и фиксировать на сцене, сосуществует с глубоким погружением в драматургический материал и с буйной актерской фантазией. Его каламбуры превращают репетиции в праздник, где его искрометный юмор раскрепощает партнеров по сцене, да и самого артиста. Он – кумир вологодской теа-

тральной публики. Если в программе стоит его имя – спектаклю успех обеспечен. Количество сыгранных им ролей давно перевалило за сотню. Одной из составляющих во вместительной нише творческой биографии артиста являются комедийные образы. Но Вячеслав Теплов не играет на типажном сходстве, он – настоящий мастер перевоплощения, глубоко погружения в роль.

Вячеслав Теплов обласкан славой, она как-то естественно срослась с ним. Она родом из его детства и держится на «трех китах». Эта мощная «опора» – его учителя и сподвижники, о которых он всегда говорит с особой теплотой. Первый его наставник – Евгений Васильевич Соколов, заслуженный работник культуры, руководитель детской театральной студии в городе Горьком, где занимался маленьким Славой Теплов. Именно там с давней мечтой горьковского мальчишки, волей случая оказавшегося в этой студии, закладывалась слава будущего артиста. С любовью вспоминает Вячеслав Теплов своего второго учителя – руководителя актерского курса в Ярославском театральном училище, народного артиста СССР Фирса Ефимовича Шишигина. Со своим третьим учителем – художественным руководителем театра, народным артистом РФ Борисом Гранатовым начинающий артист встретился в Вологодском театре юного зрителя. Тогда они оба были чуть помоложе, еще без сегодняшних регалий, и увидели друг в друге: один – своего арти-

ста, другой – своего режиссера. И то, что Теплов служит в этом театре столько лет, – заслуга Гранатова, он открыл этого артиста, сделал из него настоящего мастера сцены.

Их творческое содружество началось с прогремевшего в 1985 году по театральной Вологде спектакля **«Ящерица»** А.Володина, который вспоминают до сих пор. Спектакль о романтической любви представителей двух враждующих племен. История Ромео и Джульетты каменного века. Вячеслав Теплов сыграл в ней романтического героя по имени **Похититель** из рода Скорпионов, открытого красоте, добру, глубоким чувствам. Именно тогда проявилось его актерское умение вплетать в любой драматургический сюжет свои причудливые фантазии, оставаясь при этом обаятельным, наивным и трогательным.

Чуть позже Теплов сыграл **Герострата** в спектакле **«...Забить Герострата!»** Г.Горина – наглого, с жестким, холодным взглядом тщеславного преступника, разрушителя не только храмов, но и растлителя человеческих душ. Тот спектакль был создан как политический памфлет середины 80-х. В 2010 году Борис Гранатов вернулся к этой пьесе и поставил уже иной спектакль, сместив жанровые акценты. Режиссер еще теснее соединил трагическое событие античности с нашими сегодняшними днями, с терактами, политическими провокациями как повторением событий истории, превратив их в фарс. Одной



Явтух. «Панночка»



Автор, Э.Аблавацкий - Чичиков. «Дорога»



Криссип. «...Забить Герострата!». 2010



Герострат, В.Бурбо - Клементина. «...Забить Герострата!». 1986

из актерских удач в этом спектакле можно назвать работу Вячеслава Теплова, сыгравшего теперь уже ростовщика **Криссипа**, готового продать все за малейшую прибыль. Этот живописный образ артист окрашивает сочными «мазками»: хитрый прищур, цинизм и в то же время обаятельная притягательность. Его Криссип даже, кажется, позволяет себе «подмигнуть» зрителю, почувствовав свою обворожительность, влияние на них. Тем страшнее магнетизм таких обаятельных циников...

Результат актерской работы Вячеслава Теплова в классиче-

ской драматургии – это глубоко прочувствованные и продуманные образы. Неуловимо, в один момент актер может сменить маску, характер своего персонажа. Это замечательное актерское качество балансировать на контрастах и на полутьнах делает его роли незабываемыми. Три чеховских персонажа в спектаклях Б.Гранатова – **Сорин** из «**Чайки**», **Соленый** из «**Трех сестер**», **Гаев** из «**Вишневого сада**». Каждый из них в исполнении Теплова подробен и сложен. В этих персонажах артист сочетает смешное и трагическое. Чудаковатый недотепа

Гаев у него даже в драматические моменты гротескно-комичен. Соленый из «Трех сестер» наделен неожиданными комедийными черточками. Артист буквально рисует внешнее сходство своего персонажа с Лермонтовым, в чем с особой ясностью прослеживается его иронично-отстраненное отношение к своему герою, говорящему одновременно со смущением и достоинством об этом сходстве. Теплов играет эту похожесть по внутренней сути – его по-детски обидчивый Соленый в какой-то мере беззащитен и обречен на одиночество. И каж-

дый из чеховских образов артиста не лишен чудаковатости, которой прикрито и уязвленное самолюбие Соленого, и детская наивность Гаева, и старческая беспомощность Сорина в «Чайке». И объединяющий акцент, характерный для всех этих персонажей, сыгранных артистом, – привязанность и любовь к дому, к его обитателям.

Вряд ли смогли бы состояться без Вячеслава Теплова и спектакли Гранатова по произведениям Н.В.Гоголя. Редкие природные качества артиста – юмор, радость игры, фантазия, внимание, находчивость, акробатическая ловкость, удачно проявились у Вячеслава Теплова в спектакле **«Ревизор»** (1993). Постановка гоголевской комедии строилась на приеме «театр в театре», на переплетении фантазмагии, мистики и гротеска, на сближении театрального и циркового искусства. Такая игровая форма усложняла существование артистов на сцене. Им приходилось быть не только персонажами гоголевской комедии, но и цирковыми артистами. Хлестаков в спектакле выступал в нескольких ипостасях – как некая мистическая, inferнальная сила, вторгшаяся извне (сродни булгаковскому Коровьеву, в паре с Воландом – Осипом) в мир гоголевской комедии, разыгрываемой на арене цирка. Цирковая среда уездного городка отводила самому Хлестакову роль клоуна-эксцентрика. Структурной единицей спектакля «Ревизор», ее выразительной деталью была пантомима. Вячеслав Теплов виртуозно переключался в различные игровые полюса художественного текста спектакля, взаимодей-

ствуя с другими героями. Дуэт клоунов-эксцентриков Хлестакова и Городничего демонстрировал не только изворотливость гоголевского чиновничества, но и щедрую партнерскую импровизацию актеров.

Легко и артистично Теплов воплотил яркий, колоритный образ козака **Явтуха** в спектакле **«Панночка»** (пьеса **Нины Садур** по мотивам повести **Н.Гоголя «Вий»**), поставленном в 2009 году. Вячеслав сыграл хитрого и самого насмешливого из троицы ленивых и изнывающих от тоски по чуду козаков загадочного хутора, на который попадает семинарист Хома Брут. Один из смешных эпизодов спектакля родился на репетиции в результате актерской шутки Вячеслава. История о Шепчихе, закусанной Панночкой до смерти, в изложении Явтуха-Теплова превращалась в «страшную сказку на ночь». Теплов попробовал рассказать загадочную историю из окна деревянной декорации, обыгрывая его как телевизионный экран. Артисты, исполняющие роли козаков, подхватили эту импровизацию. Они расталкивали друг друга, усаживаясь поудобнее перед «телевизором», чутко реагировали на вкрадчивые интонации и многозначительные паузы Явтуха-Теплова, невидимыми кнопками регулируя «изображение» на экране...

В спектакле **«Дорога»** (пьеса В.Балаясго по мотивам поэмы Н.Гоголя «Мертвые души») Вячеславу Теплову удалось сыграть не ожившего классика русской литературы, а некоего творца, создающего на глазах у зрителя свое произведение. Ар-

тист ушел от портретного и монументального образа великого писателя. В этом спектакле он сыграл главное – отношение автора к персонажам – детищам своего творения.

Одна из любимых ролей артиста – хитроумный и ловкий пройдоха **Труффальдино** в спектакле **«Слуга двух господ»** Карло Гольдони. В итальянской комедии масок артист дополнил образ тем, что было созвучно его личности, проявив высочайшее мастерство импровизации. Он выстроил сложный характер своего персонажа на внутренних контрастах, где мальчишеская дерзость Труффальдино сочеталась с усталостью быть игрушкой в чужих руках и умением приспосабливаться, с желанием оставаться самим собой и необходимостью надевать маску лицедейства...

Творческий диапазон Теплова широк, ему доступна не только озорная эксцентрика, но и роли психологического плана (**Розенкранц** в **«Гамлете»**, **Эдгар** в **«Короле Лире»**, **Алексей** в **«Петре Первом»**, **Джеффо** в **«Вкусе меда»**, **Прижнок** в спектакле **«В списках не значился»**, **Альт** в **«Дне победы среди войны»**). В каждом персонаже он улавливает взаимодействие смешного и трагического. Психологическая емкость, яркая характерность и высокое мастерство перевоплощения рождают неповторимые сценические образы Вячеслава Теплова, его удивительную магию игры.

*Светлана ШАТРОВСКАЯ
Вологда*

*Фото из архива Вологодского
театра для детей
и молодежи*

ВЫСОКАЯ ПЕСНЯ ЛЮБВИ

Моноспектакль «Грусть» по повести русского писателя А.И.Куприна «Гранатовый браслет» – это красивое, эмоционально богатое переживание, которое нам предложил режиссер из России Владимир Кулагин. Он создал литературную основу спектакля, сконцентрировав внимание на монологе княгини Веры Николаевны Шеиной, органично вплетая в него фрагменты русской классической поэзии и прозы (А.Пушкин, М.Цветаева, А.Ахматова). На стихи этих поэтов композиторы Сергей Сушко и Иван Скуратов специально для постановки написали музыкальные монологи, которые звучат под живой аккомпанемент пианиста Мариса Жагарса.

Кажется, уже с первыми аккордами мы слышим шелест шелкового платья, затем замечаем саму княгиню – главного и единственного персонажа спектакля. В гостиной Дома-музея латышского писателя Яниса Аккуратерса героиня Кристины Клетниеце появляется, будто в своем жилище прошлого лета, чтобы никем не тревожимая, в одиночестве, среди укрытой на зиму мебели, вспомнить важное событие своей внутренней жизни – встречу с письмами любви «загадочного ГСЖ».

Ноктюрн – так определил жанр своей работы Владимир Кулагин, предлагая Кристине Клетниеце показать разнообразную амплитуду чувств, в которой равно увлекают интенсивность и умение вести свою героиню, а вместе с ней и зрителей, от смятаения и непонимания к созревающему в финале ощущению подлинного, бесконечного излучения живого чувства. Даже тогда, когда с силой захлопываются створки окон, означая не только приближение зимы, но и конца вообще, зрители осознают вечность этой высокой любви. Спектакль исполняется на русском языке. Тихие слова любви Кристина Клетниеце произносит по-русски, демонстрируя лингвистические способности, но главное – позволяя зрителям воспринять свежесть и красоту купринского языка.

Успех «Грусти» – закономерное совпадение многих случайностей. Владимир Кулагин много лет подряд участвует в фестивале «Звезда», и мы до сих пор с восторгом вспоминаем его спектакли «Залев Мадонны с Пинеги», «Васса Железнова. Третий вариант», «Ангел по имени Тевье». Тут он и познакомился с Кристиной Клетниеце, однозначно выбрав в качестве площадки для совместной работы дом латышского писателя Яниса Аккуратерса в Задвинье, в Риге.

Премьера состоялась в 140-й день рождения Александра Куприна, вечером 7 сентября, и в этом обстоятельстве также выражена связь исторических и культурных пластов. На книжной полке латышского писателя находится и книга рассказов А.И.Куприна. И обращение к классике русской литературы, и к такой непопулярной в наше время проблематике как нюансы человеческих чувств (к тому же – без телесной любви!), и привнесение в атмосферу моноспектакля исторической ауры гостиной дома-музея придают особую ценность излучающему женственности монологу Кристины Клетниеце, а содержанию передается что-то от святых прошлых поколений.

Гундега САУЛИЕТЕ
Рига, Латвия

Фото с сайта В.Кулагина



ЗВУКОВАЯ ПАРТИТУРА ТЕКСТА

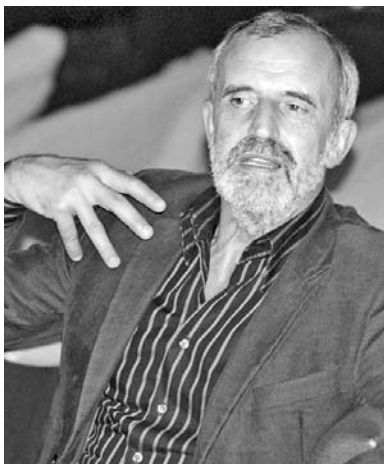
В прошлом номере «Страстного бульвара, 10» в рубрике «Мастерская» были опубликованы фрагменты работы критика Геннадия Демина о значимости звуковой партитуры театрального текста. Сегодня мы предоставляем слово практикам театра, прочитавшим работу целиком.

Звук – это дорога к человеку

Геннадий Демин предлагает некий научный путь, и, хотя автор приводит много примеров, каждое положение хочется эгоистически проверить на своем спектакле – на том, который уже поставил, или на том, который еще будешь делать. Лично мне было приятно узнать в работе какую-то переключку с моими представлениями. Я всегда говорю: когда мы снимаем спектакль, он на самом деле не уходит; когда мы покидаем эту жизнь, наши звуки остаются – они скапливаются где-то на небесах в огромный хорал. Мы слышим не только его, но даже отдельные ноты. Отодвинув всякие обстоятельства, другие элементы актерского мастерства, можно надеяться на звук – он сам творит, он приведет вас куда надо, он подскажет. Звук – это дорога к человеку. Не говорю – к характеру, но к человеку. Лично мне это близко, мне это понятно. Думаю, эту статью надо прочесть всем актерам – не для того, чтобы, как обычно говорят, «обратили внимание». Нет, для того, чтобы они превратились в звуковой поток, превратились в слово. Но не задерживаясь на нем – из сло-

ва надо вычислить, вытащить, украсть звук. Сейчас слово и звук живут отдельно, а они должны быть вместе, быть в гармонии. Вот тогда человек, персонаж, характер становится прозрачным, ясным и – мерцающим. А тогда возникает еще и тайна – как это делается? Наверное, так и делается, как указывает Демин, но этим надо заниматься, это надо понять, воспринять как религию. А у нас веры нет, мы полагаемся на что-то другое. Хотя звук ведь даже чувства рождает. Наверное, мы забыли – были какие-то упражнения, которыми мы руководствовались когда-то, а сейчас это обесценивается. Властвуют «органика», натуральность, правда – мелкие. От них ушел звук, он не живет на сцене. Может, сам Станиславский потому и сменил драму на оперу, потому что он там слышал идеальный звук, находил там, скажем так, дом звука. Конечно, этим надо заниматься с актерами, хотя начинать надо в институте. Важно, чтобы о таком пути задумывались студенты-режиссеры. Но продолжать и в театре: вообще, каждая пьеса вызывает к анализу и практическому поиску звука.

В Вахтанговском театре во время репетиций «Троила и Крессиды» что-то в этом отношении удалось. Хотя, боюсь, мне помешала позиция приглашенного, робость – а надо было как



Р.Туминас

раз найти именно звук, звучание спектакля.

Я видел в Швеции удивительное занятие, на котором даже почувствовал звук. В работе была сцена Ричарда и Анны – исполнители действовали только звуком. Никакой актерской игры, приспособлений: звуками завораживали друг друга, вызывали ненависть, отторжение, но именно звуками, не позволяя себе ничего иного. Когда порывались играть, их останавливали. Им надо было на себе понять (сдерживая все другие, привычные средства, оставив только звук): до какого можно дойти взрыва. Актеры порывались, вот-вот, казалось, начнут, но опять сдерживали себя – и вся аудитория была наполнена звуком. Я не понимал языка, но чувствовал, что чистый звук стал уже действием.

*Римас ТУМИНАС,
художественный руководитель
Театра им. Е.Вахтангова*

ХОРОШО ГОВОРИТЬ – НЕ МЕНЕЕ ВАЖНО, ЧЕМ ПРАВДИВО ИГРАТЬ

Геннадий Демин ставит проблему так, как ее откликли ставить. Между тем, по сути она такова, как он ее описывает. Ведь всякая хорошая драматургия является еще и хорошей литературой, поэтому то, что говорит он о звукописи, – очень хороший, тонкий и верный анализ. Любопытна и та часть, которая относится к переводам. Интересно ведь понять, как экспрессия Шекспира, английского текста возникает в хороших русских переводах. Люди, знающие староанглийский, утверждают, что переводы, даже хорошие, совершенно несопоставимы по экспрессии, мощи, силе с тем, что заключено в оригинале. Ясно, что, работая над хорошей драматургией, надо хорошо говорить, вслушиваться именно в звук. Виктор Гвоздичский в своей книге пишет о работе над «Тремя сестрами»: на репетициях актеры бесконечно читали текст, и на каком-то этапе он понял, что очень важно именно услышать звук Чехова, услышать, как все складывается. Тогда актер начинает верно существовать. Сам спектакль был странный, но достойный – именно потому, что в нем было это медленное, постепенное вхождение в текст. Гвоздичский мне рассказывал (и он пишет об этом), что Ефремов во время репетиций мало что говорил. Какие-то вещи говорил очень точные, но в основном они бесконечно вчитывались, входили в текст. И то, что в Чехове важен звук, – это довольно неожиданно, поскольку принято счи-

тать, что в Чехове он не так важен. Чехов вроде как такая естественная, живая, самая что ни на есть обыденная речь, без той нарядности, которой отличаются, скажем, тексты Островского, которые сами по себе удивительно красивы. Тоже, правда, существует суждение, что Островский не «открыл Замоскворечье», как принято считать, а придумал его: купцы не говорили так, как они говорят в его пьесах. Цветистый, образный, сочный язык у Островского в пьесах – изобретение драматурга, а вовсе не его наблюдение за реальной жизнью, более простой. Искусство ведь всегда жизнетворение, оно вбирает в себя реальную жизнь, не бывает просто адекватно ей. Но что такое может быть и в Чехове – это любопытная постановка вопроса. Я не говорю уже о Шекспире или о стихотворной драме.

Полагаю, что студентам-актерам это будет полезно в процессе репетиций, в работе над отрывками, над спектаклем – вряд ли это может быть оторвано от практики. Я сейчас репетирую отрывок из «Ивана Васильевича» Булгакова на 2-м курсе и говорю студентам, что речь булгаковских персонажей в большой мере отражает авторские представления о литературном языке. Т.е. он не растворяется в своих персонажах, он всегда присутствует сам. У него есть любимые словечки, любимые обороты, которые употребляют самые разные его герои. Поэтому для того, чтобы верно существовать в



П.Любимцев

булгаковской комедии, надо читать Булгакова, надо вчитываться в его нарядность, приподнятость, в то, что это старорежимный человек с зализанным пробором и галстуком-бабочкой – и он это очень в себе хранит. И эстетика Булгакова сформировалась до его знакомства с Художественным театром, а русский провинциальный театр в Киеве – это совсем другая история, тоже высокая театральная культура, но другая.

В нашем институте проблемой зачастую является речь, у нас часто плохо говорят. Считается, что важно правдиво играть, это важнее всего, но хорошо говорить – не менее важно, особенно если, скажем, играешь Лермонтова или Шекспира, когда хорошо произнесенный текст – уже если не половина, то, во всяком случае, 30-40 процентов работы, если она получилась. А режиссеров звуковому анализу надо учесть обязательно.

*Павел ЛЮБИМЦЕВ,
профессор,
зав. кафедрой мастерства
актера Театрального института
им. Б.Щукина*

ЧТОБЫ, ПОМИМО НАИТИЯ, БЫЛИ И ЗНАНИЯ...

Проблема звучащей на сцене речи, звучания слова в драматическом театре – очень важна, а попытка решить эту проблему благородна. По своему актерскому опыту хорошо знаю о связи смысла и звучания произносимого текста. В последнее входит и ритм, и произнесение отдельных гласных и согласных, и паузы, и тембровая окраска – короче, всё. И это плотно связано со смыслом, с тем, что говорит, а также что собой представляет тот или иной персонаж. На практике обе стороны, смысл и звучание, неразрывны, однако в процессе обучения стоит отделить одну от другой, чтобы выработать нужное ощущение звука, слова как музыки, это полезно. Учить слышать текст надо прежде всего актеров, но режиссеры тоже должны знать о том – другой вопрос, каким образом и в какой степени. Точно так же, как режиссеру вообще полезно побывать в актерской шкуре,

почувствовать на себе, что значит сценическое движение, речь и все остальное. Конечно, сегодня студентов – режиссеров и актеров – этому не учат, это пустошно на самотек; но на практике у хороших постановщиков в дело включается интуиция, когда режиссер говорит – нет, здесь нужно как-то по-иному. Однако хорошо бы, чтобы, помимо наития, были и знания.

В отношении авторов: для меня драматургия делится на две части – отечественная и переводная; в последней (за редчайшими исключениями, удачами, когда есть полноценное звучание) вряд ли проявляется музыка речи в той мере, в какой она есть в оригинале; некая дистанция все равно остается. В работе Демина приводятся примеры авторов XX века – не только поэта Цветаевой, но и прозаического Вампилова – у того, конечно, есть своя музыка, своя звуковая атмосфера. К сожалению, многие авторы, определившие развитие ли-



А. Левинский

тературы в прошлом столетии (драматургии в том числе), – иноязычны: Пруст, Джойс, Кафка, абсурдисты, вплоть до Стоппарда и Макдонаха, переводы которых подчас, мягко говоря, несовершенны. Но и среди соотечественников-современников, мне кажется, есть лица, у которых наличествует эта игра звуков. К примеру – у Михаила Дурненкова, с пьесами которого мне пришлось сталкиваться дважды. У него есть стилизация, цитаты, но и своя, узнаваемая нота, своя мелодика тоже присутствует.

*Алексей ЛЕВИНСКИЙ,
актер, режиссер, педагог*

МНОГОЭТАЖНЫЙ ДОМ «ПАННОЧКИ»

В № 3-133 «Страстного бульвара, 10» была опубликована статья, посвященная IV Всероссийскому фестивалю «Русская комедия» в Ростове. Ее автор Л.Л.Фрейдлин критически отнеслась к спектаклю Пермского театра «У Моста». Сегодня мы публикуем другое мнение о постановках С.Федотова, впрочем, любимого режиссера нашего журнала, о спектаклях которого мы пишем часто и подробно.

В конце сентября Ростова-на-Дону превратилась в гостеприимную театральную столицу, куда съехались театры из Москвы, Санкт-Петербурга, Орла, Рязани, Са-

мары, Омска, городов, которые дают полный срез театральной жизни России. Ростовская публика и гости фестиваля посмотрели 16 спектаклей по пьесам классиков и современных авторов.

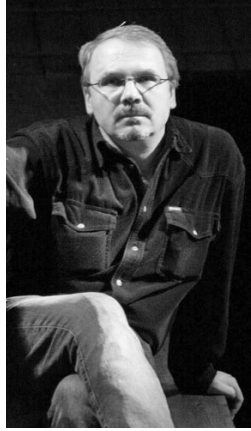
Вполне естественно, что среди коллективов, приехавших в Ростов, был и **Пермский театр «У Моста»**, который создал **Сергей Федотов**. Перечислять награды, премии и призы, полу-

ченные театром «У Моста» на многочисленных фестивалях, дело сложное и неблагодарное, из недавних – специальный приз жюри Национальной театральной премии «Золотая Маска». И «Маску» театр получил не только за номинированный спектакль – «Калеку с Инешмана», сколько «по совокупности» заслуг.

Вообще, последние годы театр «У Моста» известен как первооткрыватель в России и постановщик Макдонаха. Двадцать лет назад Сергей Федотов, только создав свой театр, поразил всех своим Гоголем – «Панночкой» и «Женитьбой». Уже тогда молодой режиссер знал секрет не только прочтения Гоголя, но и воздействия с помощью автора на зрителя. Уже тогда, после «Панночки», за театром закрепилось определение «мистический», спектакль на многие годы стал визитной карточкой театра, а режиссер Федотов стал театральным новатором в прочтении Гоголя.

Не скрою, моей многолетней мечтой было посмотреть неудачную «Панночку» или «Женитьбу», чтобы понять «из какого сора» вырос спектакль – ни разу не удавалось. Владя уникальной методикой воздействия на зрителя, Сергей Федотов каждый раз обманывал меня и через несколько минут, попадая под чары спектакля, я оказывалась внутри него, где раскачивающийся на веревке гроб наводил ужас, а простейшие трюки заставляли поверить в наличие нечистой силы.

Конечно, в Ростов, где театр «У Моста» еще не был, на фестиваль «Русская комедия» привезли **«Панночку»** (внекон-



С.Федотов



«Панночка»



курсную) и **«Женитьбу»** (спектакль, участвовавший в конкурсе). А для студентов и участников фестивалей Сергей Федотов провел мастер-класс по своей уникальной авторской методике. В ней, собственно, и ключ к успеху театра, спектаклей, мно-

гие из которых можно смело заносить в Книгу рекордов Гиннесса. «Панночка», к примеру, прошла более 2500 раз!

По мнению режиссера, которое он неоднократно озвучивал, спектакль «Панночка» построен как многоэтажный дом,



«Женитьба»

и для любого зрителя есть свой этаж, своя ниша. На фестивале зрители отнеслись к спектаклю как к триллеру или фильму ужасов. Жанр выдерживался, простые театральные приемы продолжают работать, как и двадцать лет назад. К слову, у Федотова ни один спектакль не похож на другой – он постоянно, как рачительный хозяин, что-то доделывает, пробует и исправляет, ни на минуту не прекращая свои лабораторные опыты. Каждая встреча с новым зрителем предполагает особое восприятие спектакля, и от этого восприятия спектакль может пойти и как бытовая пьеса, и как триллер, и как ужасик или как малоросская комедия. В идеальном варианте все это соберется вместе, зазвучит мощным аккордом, многоголосием тем. Уникальность постановки в ее многоплановости. И жанр «фантазмагория», как у Нины Садур, чья пьеса по гоголевскому «Вию» стала литературной основой спектакля, здесь тоже может трансформироваться либо в ситуацию «страшно», либо – «страшно и смешно».

Гоголевские миры С.Федотов строит на крошечном пятнышке, мизансцены – почти фронтальные, но главное в спектакле – выверенность ритма. Театрального эффекта режиссер добивается, заставляя зрителя врасплох, когда, казалось бы, мерный ход втянул уже его, но размеренность эта мгновенно прерывается. Только-только начали разговор козаки, только выпили по кружечке, и идиллию питания прервал высокий бабий визг, и все тотчас же в мире изменилось.

Контрапунктом проходит через весь спектакль судьба маленького человека, мизинчика. Этот контрапункт соединяет два мира, реальный и мистический, две темы – философскую и бытовую. А между ними – тонкая граница, дверь, через которую из одного мира можно попасть в другой. Но дверь не только разделяет, она и соединяет – смерть здесь связана с жизнью, тягучее времяпрепровождение с мгновениями, проведенными Хомой с Панночкой. И что-то в этой жизни Хома понял, когда с Панночкой испытал полет над бездной.

«Женитьба» Н.В.Гоголя, как и «Панночка», – знаковый спектакль в репертуаре Театра «У Моста». Сергей Федотов отказался от бытового течения чиновничьей и купеческой жиз-

ни и придал спектаклю, как и всем своим постановкам, стиль и характер вполне inferнальный. Идея, собственно, не нова, сформулирована она была еще Д.Мережковским и А.Белым, но на театре использовалась нечасто. Здесь же режиссер словно ухватился за гоголевскую метафизику и «усовершенствовал», развил авторские метафоры. Собственно, и Кочкарев здесь черт, и сама свадьба – его замысел. Да и женихи – тоже сродни нечистой силе. Здесь ничего не построено по бытовой логике, и действие развивается по другим законам – ирреальным, срежиссированным самой нечистой силой.

На фестивале «Русская комедия» Театр «У Моста» вызвал много разноречивых отзывов. Но то, что он пришелся ко двору, – бесспорно. Об этом свидетельствуют и награды, и стремление к продолжению сотрудничества. А художественный руководитель **Ростовского академического театра драмы им. М.Горького**, «хозяин фестиваля», **Николай Сорокин** слово свое умеет держать.

Нина КАРПОВА
Фото с сайта Театра «У Моста»

Она с гордостью говорит о своих предках, издавна живущих на Дону, в Верхнем Мамоне, вспоминает маму и воронежских друзей детства и юности – времени, в котором начинаются судьба и память...

После триумфа на Международном Каннском фестивале об этой воронежской девушке узнал весь кинематографический мир... Потом было множество ролей на сцене и в кино, почетные звания и престижные награды, зрительская любовь, радости и испытания жизни...

Детство ее пришлось на страшные военные и послевоенные годы. Она навсегда запомнила, как горел в войну родной Воронеж и как он был разрушен. Помнит, как во время разминирования города подорвался двоюродный брат... Именно отсюда, с воронежской земли, уехала **Ия Саввина** –



покорять столицу, получив по окончании школы золотую медаль. Ей, дочери сельского врача, до самозабвения пристрастившейся к книгам, хотелось учиться на филфаке МГУ. Саввину без экзаменов приняли на журфак, а потом назначили редактором в «Детгиз»... Но тогда, в конце 50-х, кроме книг, появился в ее жизни еще и театр, приносящий радость общения со зрителями и друзьями.

В одном из спектаклей студенческого театра МГУ Ию Саввину увидел Алексей Баталов. С его подачи оказалась талантливой выпускница университета на съемочной площадке фильма «Дама с собачкой» режиссера Иосифа Хейфица. Картина получила приз XIII кинофестиваля в Каннах. Заслуженный успех выпал и на долю молодой дебютантки, круто изменив ее жизненный маршрут. Не имеющую театрального диплома актрису принял в свой театр Юрий Завадский. В Театре им. Моссовета суждено будет проработать Ие Саввиной семнадцать с половиной лет. Среди немалого количества успешных театральных работ Саввиной запомнились Нора в пьесе Ибсена, Маша («Ленинградский проспект» Штока), Люся («Поезда расходятся» Ольшанского), Ферри («Странная миссис Сэвидж» Патрика), Марютка («Поющие пески» по Лавреневу). Особо отмечены были Соня Мармеладова в «Петербургских сновидениях» и Ольга в спектакле «День приезда – день отъезда», удостоенная приза «Серебряная маска» и совпавшая с присвоением Ие Сергеевне звания народной артистки РСФСР (1977).

Специалисты театра и кино, говоря об уникальной индивидуальности актрисы, отмечали в ее творчестве сочетание народности и интеллектуальности. А светлая, «задумчивая» манера игры, подкупающая доброжелательность, неповторимый «нервический» стиль и «дивной нежности хрустальный голос», полюбившиеся российским и зарубежным зрителям, сделали Саввину одним из лидеров отечественного экрана и сцены.

При внешней хрупкости и кажущейся беззащитности Ия Саввина обладает принципиальным и сильным характером, помогающим преодолевать трудности.

Вскоре после смерти Завадского Ия Сергеевна по приглашению Олега Ефремова перешла во МХАТ. Зрители любят фильмы с ее участием. За фильм Юлия Райзмана «Частная жизнь» Саввина была удостоена Государственной премии СССР. А появившаяся в конце 80-х некогда запрещенная «История Аси Клячиной...», получившая несколько наград (в том числе и в Западном Берлине), принесла ей еще одну Госпремию и звание народной артистки СССР.

Наша землячка отмечает свой юбилейный день рождения. Очевидно, что с этим событием ее поздравят не только друзья по МХАТу, «Моссовету», но и по кинематографу. К этим поздравлениям, конечно же, присоединяемся и мы, знающие и любящие ее работы, ее добрый и светлый талант.

Владимир МЕЖЕВИТИН, Воронеж

ТЕАТР И ЕГО ДОМ

Елецкому драматическому театру «Бенефис» повезло – 17 лет назад он разместился в центре города, в прекрасном историческом здании бывшего Народного дома с уютным красивым залом на 220 мест, замечательной акустикой. Слышно каждое слово актера, видно каждое движение его рук, губ, глаз, души.

Народный дом на Сенной площади был построен и открыт Елецким Земством и Губернским Комитетом Попечительства о Народной Трезвости ровно сто лет назад, в 1911 году.

Дом предназначался для народных чтений, музыкальных вечеров, хоров, театральных представлений. Народный дом должен был стать источником просвещения и центром развлечения.

Инициатива постройки дома возникла в 1901 году и принадлежала А.А.Стаховичу, состоявшему в то время в должности Елецкого Уездного предводителя дворянства. Он предложил на обсуждение Елецкой Городской Думы доклад об устройстве Народного дома в память 40-летней годовщины со дня освобождения крестьян от крепостной зависимости. В результате Городская Дума избрала комиссию, которая была обязана предоставить место, составить сметы расходов, собрать средства и произвести постройку дома по предложенному плану.

Строительство затянулось на 10 лет. Завершение постройки и большая часть работы бы-



Здание Народного дома. 1911 год



Городской драматический театр в 30-е годы

ли произведены при содействии Елецкого предводителя дворянства В.Г.Ветчина, под руководством члена Земской Управы П.Н.Шуринова. И, наконец, 13 февраля 1911 года, в память уже 50-летия начала освободительных реформ Императора Александра II было совершено торжественное освящение Народного дома.

23 сентября 1912 года состоялось открытие сезона Ново-

го театра драмы пьесой «Весенний поток». Последней постановкой городского театра в 1917 году стал спектакль по пьесе М.Горького «Враги».

Октябрьская революция открыла новую страницу в жизни театра.

5 мая 1918 года перед зданием устанавливают памятник к юбилею (100-летию со дня рождения) Карла Маркса, а на следующий день, 6 мая, откры-

вается Народный театр пьесой В.И.Немировича-Данченко «Цена жизни». Театр ищет новые пути становления и развития, проходит сложный путь упорной борьбы за реалистическое искусство.

В годы Великой Отечественной войны его бригады обслуживают воинские части, госпиталя, выезжают на фронт.

9 мая 1945 года на сцене театра играют спектакль по пьесе Масся и Червинского «Где-то в Москве», а 12 ноября 1948 года на основании приказа отдела искусств Орловской области Елецкий драматический театр закрывают.

В здании бывшего Народного дома начинает работать городской Дом культуры. 21 июля 1959 года приказом Министерства культуры РСФСР театральный кружок при елецком Доме культуры был преобразован в Народный театр, первой постановкой которого стал спектакль по пьесе В.Розова «Вечно живые».

Впервые о возрождении профессионального театра заговорили в 1990 году. В течение трех лет разные коллективы представляли свои проекты, спектакли. Приглашение получил театр-студия «Бенефис» из города Алма-Ата Казахской ССР, гастролировавший в Ельце в мае 1993-го. И в этом же году 24 декабря глава администрации города Ельца В.А.Соковых подписал постановление об открытии театра. 8 июля 1994 года впервые «Бенефис» начинает сезон премьерой спектакля «Охота жить» В.Шукшина в постановке В.Н.Назарова, художественного руководителя театра.



Городской Дом Культуры



Елецкий драматический театр «Бенефис»

В 1995 году начинается ремонт старинного здания: идет реконструкция зала, сцены, гримерных комнат, фойе первого этажа. Актеры играют спектакли на самых разных площадках города и области, формируется труппа, репертуар.

15 сентября 1996 года, в день празднования 850-летия города Ельца, премьерой спектакля «Лес» А.Н.Островского режиссера Ю.О.Мельницкого открывается второй театральный

сезон Елецкого драматического театра «Бенефис» на обновленной сцене.

Сегодня в фойе второго этажа разместились выставка-экспозиция фотографий, афиш, посвященная 100-летию со дня построения исторического театрального здания, здания бывшего Народного дома.

М.ВОЛОДИНА
Елец

Фото предоставлены автором

ТРУДНОСТИ БЕРЛИНСКОГО ПЕРЕХОДА

Пролог. Дорога на Берлин

Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?

Поездка в Берлин задумывалась давно. Идея была проста – посмотреть, что происходит в немецкой столице по части театров. Знаний немецких театральных контекстов на тот момент не существовало никаких. Кроме имени Брехта и связанного с ним Берлинского ансамбля, в сознании не возникало ничего. Были просмотрены сайты берлинских драматических театров, выбраны знакомые названия пьес в репертуарах театров «**Берлинер ансамбль**», «**Дойчес театр**», **Театр Максима Горького** и «**Шаубюне**». Театры выбирались на основе репертуара: преимуществом было присутствие классики – немецкой, французской, английской. Ожидания были таковы: увидеть качественно поставленную костюмированную классику, отличающуюся комфортным, реалистическим, литературноцентристским прочтением. Недостаточное владение немецким не позволяло свободы передвижения по современным пьесам и незнакомым драматургическим именам. Репертуарные странички напоминали чистый лист, имена режиссеров и актеров не вызывали никаких ассоциаций. Поездка в Берлин началась воистину с отметки «ноль».

Колесо в Берлин по дорогам современной Европы не едет, а стремительно мчится. Для практической реализации пла-

на оказались нужными: 35 евро на шенгенскую визу, 200 евро, чтобы снять комнату в берлинском районе Кройцберг, 80 евро на перелет до Берлина и обратно, 72 евро на месячный проезд по городу. На еду была введена экономия – питаться предстояло исключительно духовной пищей. И так, еще 100 евро на хлеб насущный. Театры были запланированы на каждый день без исключения. Театр в Германии, как думалось, вещь элитная и, соответственно, дорогая. Так как одним из итогов поездки предполагалось написание данной статьи, появилась возможность обратиться к театрам с просьбой о пресс-билетах. И театры – надо отдать им честь – ответили сразу и предложили составить список спектаклей для просмотра. Не отказал ни один. Следующей непростой задачей было составление ежедневного списка с целью увидеть все самое важное. И вот письма составлены, ответы получены, график посещений выверен. Самолет приземлился. Впереди Берлин. Отступать – разве только в амфитеатр.

Часть первая. В джунглях города

Гомоза? Что такое гомоза? И зачем кафры? Все это чепуха, уверяю вас!

Вначале было слово. В основном, немецкое. Везде и повсюду. Это было похоже на бесконечное плавание. Только ныли не мышцы, а кусочки мозга. Перед спектаклем прочитывала

текст пьесы – помогало только частично.

Эти запутанные линии метро – приходилось на переходах бежать наугад с надеждой успеть, и желательно на нужный поезд. Эти исторические музеи и бывшие концлагеря. Эти ежедневные нищие, продающие газету «Strassen», и многоликие музыканты, бесконечной чередой проходящие по вагонам метро.

Песня музыканта, на русском языке с немецкими вкраплениями, между Hallesches Tor и Französische Strasse: «Обратно на родину, обратно на родину вернемся – ты и я! Судьба моя. (Пауза, второй куплет под сходную аккордовую схему, с такими же интонационными завываниями.) Аа-аа – Оо-оо – Ла-ла – Ла-ла. (Следующий куплет по-немецки, люди в вагоне начинают оглядываться и улыбаться.) Шкаф. В шкафу скелет с костями. Кости.... Доктор Борман... доктор Мюллер не спят... Ла-ла-ла. Шкаф с костями. Доктор Мюллер. (Следующий куплет опять на русском.) Анастасия, Анастасия, Россия, любовь моя. (И последнее, что я услышала, выходя из вагона.) А, Б, С, Д, Йокэлэмэнэ, Йокэлэмэнэ, Ла-Ла».

Погружение в театр проходило не менее сложно. Напоминало болезненную ломку. Выбранные здесь спектакли отражают основные этапы этого процесса – не все они шли в прямом хронологическом порядке и часто наслаивались друг на друга. Знание текста делало изгоем среди

зрителей. Про Шекспира и Мольера лучше всего было забыть. Чтобы душой не слишком прикипать к тексту. Получалось не сразу – сначала все увиденное вызывало отторжение. Странные куски отказывались складываться в единое смысловое целое. Что такое гомоза? И зачем кафры? Зачем в спектакле **«Венецианский купец»** (Театр М. Горького, режиссер Армин Петрас) и Антонио, и Шейлока играют женщины? Зачем дочка Шейлока Джессика надрывно кричит отцу о том, как она одна сидела в детском саду, какой у нее был плохой отец, ее запирал, ее не понимал, оставлял одну? Зачем все ходят по одной большой луже, разлитой на зеленом пластиковом полу? Зачем все предложения интонационно исковерканы так, что звучат не по-человечески? Спектакль превращался в одно большое «зачем», а зрители (о, ужас) аплодировали – им нравилось.

Из разговора двух русскоязычных зрительниц в фойе Театра Горького после спектакля (рядом – живая музыка):

– «Ну как еврей играл – у меня прям дыхание перехватило».

– «Да, но что это значит...» (не слышно, громкая музыка).

– «Это мы узнаем, если возьмем у режиссера интервью» (смеются).

– «Или пьесу читаем» (смеются).

– «Нет, нет, не в пьесе дело. А может...» (не слышно, громкая музыка).

– «Нет, это было бы слишком банально» (смеются) – «Нет, подожди, вот еврей – это она, но она в брюках, а другой – Антонио – тоже она, но она в юбке! Понимаешь?» (конец дискуссии заглушается особо громкой и продолжительной музыкой).

Площадка **«Гамлета»** на малой



«Венецианский купец».

Фото: Bettina Stöb/Театр им. М. Горького

сцене **«Дойчес театра»** (режиссер Андреас Кригенбург, в постановке заняты студенты драматической школы Ernst Busch) уставлена бесконечными ящиками, в которых сжались в клубочки актеры, набеленные и напомаженные, вылезавшие на свет божий для произнесения своих слов. Что-то из Беккета. Слова только выборочно взяты из Шекспира. Все актеры похожи на марионеток, «забывают» свои слова, ждут, когда им напомнят их другие, опускаются обратно

в ящики и наблюдают оттуда за другими. Королева втягивает кокаин и после этого существует на сцене с двумя кровавыми ватными тампонами в носу. Руководят этим распадающимся действием, попутно комментируя его, два клоуна – по совместительству Розенкранц и Гильденстерн. Клоуны-ведущие общаются с залом по-английски, фарсово строя то печальные, то комические рожи, сюсюкая и позволяя себе постоянные замечания о действе и о зрителях: «Сей-

час мы увидим страшную трагедию, а может и смешную, надо сосредоточиться». В начале второго акта клоуны рассуждают: «Смотри-ка, зрители остались, не должны бы, мне вот этот нравится, а мне вот этот. Давай его убьем, я так люблю, когда кровь и убийства, у нас такая страшная-страшная пьеса (а может и чуть-чуть смешная)». Сцена похорон Офелии объявляется ими так: «Теперь будет самый главный номер нашего шоу, леди и джентльмены, готовьтесь». После этого Офелию, похожую на гуттаперчевую куклу («наша милая кошечка Офелия»), вынимают из таза с водой (на кото-

ром написано «Плывать только на собственный страх и риск») два могильщика и начинают долго ее перекидывать друг другу, пока наконец не кладут в ящик. После этого долго говорят между собой по-датски и кланяются зрителям, как после эффектного номера. Сам Гамлет проносит свои монологи, как будто случайно вспоминая о них, и вообще выглядит лишним. Умирующие в ходе пьесы персонажи отходят в конец сцены, снова погружаясь там в ящики, которые потихоньку выстраиваются огромным стеллажом у задника. За Гамлета, Лаэрта, Клавдия и Гертруду, понуро стоящих

посредине сцены во время дуэли, слова говорят Призрак и Актер, которые до этого долго играли в шахматы, не имея реплик. При этом на головы им нахлобучиваются двойные плюшевые маски, а убитый Полоний прогуливается неподалеку, надев огромную голову медведя. В это время умирающих персонажей осыпают конфетти и тоже отводят к ящикам. Клоуны, узнав о своей смерти, тоже спохватываются и убегают на край сцены. Конец напоминает начало – пространство, уставленное ящиками с напوماженными куклами-марионетками в них. Кроме необузданной фантазии, объясне-



«Скупой». Фото: Bettina Stöbl/Театр М.Горького

ния происходящему, а уж тем более связи этого действия с «Гамлетом» я не нашла.

Похожее состояние недоумения при невозможности увязать увиденное в какое-то смысловое целое вызвала постановка **«Скупого» в Театре М.Горького** (немецкая версия – **Петер Лихт**, режиссер **Ян Боссе**). Опять было ощущение выпадения из контекста, присутствия на непонятном и странном действе, которое и театром-то назвать трудно, где откровенно издеваются над зрителем. Сцена представляла собой клаустрофобически ограниченное, наклоненное в сторону зрителя пространство с зеркальными потолками и стенами, вставленное в рамки основной сцены. В этой зеркальной коробке за огромным столом сидели все персонажи пьесы, одетые в подобие молюеровских костюмов – яркие одежды в стиле XVII века и белые парики. Первые произнесенные слова показали, что Мольтер и постановка имеют мало общего. Служанка, используя смесь языков от французского до русского, представила собравшихся как семейку Гарпагон, где каждый имел свои уменьшительные имена – Флеша, Эли, Вали и папа Гарпи. Все герои, кроме Гарпагона, потихоньку становятся все более сумасшедшими, их разговоры строятся на вскриках и животных оскалах, они вымазывают друг другу лица разноцветными красками, заливают за шиворот воду из бутылок, вскакивают на стол и вещают – рассказывают свои истории, связанные с притеснением в этом ужасном доме. Присутствие духа сохраняет только милвидный папа Гарпи, который в длинном моноло-

ге делится со зрителями тем, как он любит выдавливать пасту из тубика до конца – ведь надо же как-то выживать, и часто разговаривает по телефону с неким Агадугу из Африки. Иногда папа Гарпи резко кидается вилками и ножами в присутствующих, но очень хочет понравиться зрителям, периодически делая милые знаки рукой кому-то в зале. Это сумасшедшее действие заканчивается тем, что папа Гарпи просит служанку объявить хеппи-энд для «этой прекрасной, разноцветной и счастливой семейки Гарпагон». Мужчина, сидевший около меня и много смеявшийся вначале, к этому времени спал...

Часть вторая. Кровь, грязь и разбитая виолончель

Скрипка и немножко нервно... Постепенно внутренний камертон восприятия увиденного менял настрой. Увиденное стало нравиться гораздо больше. Примирившись с тем, что про традиционные интерпретации можно забыть, я стала ориентироваться в предлагаемом гораздо лучше. В голове укладывалось не все, но уже привлекали внимание определенные концепции, методы и ходы, можно было начать выделять для себя особенности немецкого театра. И, тем не менее, самое сильное впечатление пока оставляло многообразие форм. Между ними и понимаемым мной смыслом все еще пролегал барьер. На языке, предложенном мне немецким театром, как оказалось, я не умела говорить. Требовалось обучение – и я училась. В некоторых спектаклях запоминались отдельные моменты, в других – целая линия приемов, но в голове уже шла работа по их осмысле-

нию и обдумыванию новых тенденций современного театра. Количество просмотренного позволяло формировать переключки. Зачем, например, в спектакле **«Мизантроп»** по **Мольеру («Дойчес театр»)**, немецкая версия – **Юрген Гош**, режиссер **Андреас Кригенбург** все диалоги транслированы через огромное видео при отсутствии на сцене самих героев? Мы видим два огромных экрана справа и слева, а в них – «говорящие головы» персонажей, что напоминает телемост, а не спектакль. Ответа не было, и опять, как и раньше, терялось ощущение театрального присутствия, но это было уже интересно. Виделась концепция. Живой театральный поиск.

В спектакле **«Коварство и любовь»** по **Шиллеру («Шаубюне»)**, режиссер **Фальк Рихтер** площадка представляла собой разноуровневый застекленный пол, который подсвечивался разными цветами. Действия героев, одетых в современную одежду, сопровождалась видеоинсталляциями: под монологи леди Мильфорд летели вертолеты и скакали ковбои, под гневные речи Фердинанда видео-Луиза цоковалась то с молодым, то со старым незнакомцами. Фердинанд в минуту отчаяния выворачивал конструкции пола и долго разламывал новую виолончель. Герои периодически говорили свои речи в микрофон, как на концертной площадке, а зади в момент отъезда леди Мильфорд начинал дуть огромный вентилятор, развевая волосы на головах у зрителей и принося реальный физический холод. В конце спектакля желто-бледные Луиза и Фердинанд

(подсвеченные снизу прожекторами) умирают в объятиях друг друга.

Чувствовались продолжающиеся эксперименты с формой при не очень четкой (для меня) связи с содержанием. При общем размытом ощущении элементы нововведений запоминались – такого я еще не видела. Только виолончель было несколько жал-

ко: КПД воздействия ее ломки на зрителя равнялся нулю.

В спектакле **«Нибелунги» («Дойчес театр»**, режиссер **Микаэль Тальхаймер**) наличие многообразных театральных эффектов уже откровенно впечатлило – я привыкала к восприятию новых форм и получала от них удовольствие. Отсутствие их на сцене теперь могло вызвать недоумение.

Пьеса **Фридриха Гибеля** основана на известном эпосе, но мне незнакома – попытка понять расстановку связей между героями и основу происходящего без понимания слов была опытом уникальным. Минималистское сценическое решение Тальхаймера распределяло уровни действия по вертикали: сама сцена находилась в постоянном движении, так что актеры впереди и сзади

располагались на разных уровнях высоты, занимая разные плоскости пустого пространства. Кровь появилась с момента убийства Зигфрида – облитый кровью, он лежал на сцене среди кустов, а Кримхильда вымазывала свое голубое платье в его крови. Труп Зигфрида оставался на пространстве сцены огромную полосу крови. В последнем акте повсеместное присутствие крови превратило действие в одну большую карнавальную оргию. Король Гюнтер и его приспешники хохотали, стоя под кровавым дождем, снимая и кидая одежду в эту красную жидкость, медленно обмазывая себя в ней с ног до головы, захлебываясь в ней, не переставая смеяться. Эта живописная группа, танцующая медленный кровавый танец на наклонном пространстве сцены, напоминала картину Матисса. Позже, уже убитые Кримхильдой из пистолета, они, в свой черед, распластались по сцене, оставляя кро-



«Коварство и любовь».

Фото:
Arno Declair
Театр «Шаубюне»

«Гамлет»



Фото:
Arto Declair
Театр «Шаубюне»

вавые пятна. Над этой картиной еще долго светился полупогасший сценический свет, напоминающий лунный. Впечатление очень сильное, публика разных возрастов взорвалась аплодисментами. Изможденные актеры вышли стройной окровавленной группой в нижнем белье.

Из разговора со зрителем («Дойчес театр»):

– Я уже так много видела, но здесь чувствую, что я консервативна. Еще не привыкла, чтобы на сцене открыто раздевались. Это нормально для Германии?

– Да это вроде бы уже 10 лет не новость. Совсем не новость.

Апогеем этого пира эффектов и физического актерского труда стал «Гамлет» («Шаубюне»), режиссер **Томас Остермайер**. Если спектакль было тяжело смотреть, то играть его было, наверное, вообще невозможно. Спектакль заставляет актеров обмазываться кровью, переодеваться в женское белье, есть непонятные субстанции, периодически отыгивая их, падать и валяться в гря-

зи, разбрызгивать пакеты и бутылки с соком и кока-колой и к тому же играть две роли одновременно: Клавдия и Призрака, Гертруду и Офелию, Лаэрта и Розенкранца. Больше всего в плане физических трансформаций, вызывающих эмоции, близкие к отвращению, досталось Гамлету (**Ларс Эйдинггер**). Актер бесконечно кувиркался, плакал и смеялся, огрызался, валялся в грязи, ходил обнаженный и залитый кровью, вставлял в глаза шарики и надевал огромный живот, вставлял себе в рот кляп. Видеосюжеты с использованием живого отражения действия через проекции в видеокамере добавляли действу ощущение антиатральности. Поражал физический выход актеров за границы приемлемых человеческих действий. Их было даже несколько жалко. Но уже было поздно – перелом для меня свершился. Как следствие, произошло наркотическое привыкание к непрерывной череде эффектов и неожиданностей. После уви-

денных физических трансформаций реалистическая игра уже казалась неправдоподобной.

Часть третья. Брехтовская дрожь

Я требую от вас доверья, десять раз доверья!

Не кто иной, как Брехт, временно вернул меня обратно в реальность. В ритм законченного, осознанного художественного высказывания. Оказалось, что постановка в Берлине все-таки может иметь приемлемые, ожидаемые формы и тем не менее потрясать своей стиливой законченностью, глубиной и актерским воплощением. В увиденных в театре «**Берлинер ансамбль**» двух брехтовских пьесах – «**Мамаше Кураж**» (режиссер **Клаус Пейманн**) и «**Карьере Артуро Ui**» (режиссер **Хайнер Мюллер**) – форма заново связывалась со смыслом, выявлялись структуры и идеи, общий стиль и законченность. Отдельные актерские работы (**Мартин Вуттке** в роли Артуро Ui) доставили еще не изведенное в Берлине наслаждение от отдельной роли в ее конкретной – поистине гениальной – реализации.

Площадка «Мамаше Кураж», открытая зрителю еще до начала представления, чем-то напоминала цирковую арену: освещающие ее четыре прожектора, установленные сзади, только усиливали впечатление. Эта маленькая арена оживала с помощью волшебства – на сцене из ниоткуда (вроде бы упала сверху, но никто не успел заметить как) возникала ветвь с несколькими цветущими бутонами – и вот от нее расходился круг света, и в нем начинали действовать персонажи, как



«Мамаша Кураж».

Фото: Monika Rittershaus/«Берлинер ансамбль»



будто оживленные рукой ко-го-то сверху. Герои, и в первую очередь сама Кураж, похожи на своеобразных кукол – лица напудрены, выразительная мимика, свойственная пантомиме, преувеличенные реакции, свойственные клоунаде. Зонги в сопровождении живого оркестра придавали спектаклю ощущение старинной, давно забытой сказки, в которую постепенно проникает зло. Зло в виде двух воюющих сторон, одетых соответственно в черное и белое, с крестами противоположного цвета на лицах, в виде невидимого, постоянно присутствующего, уносящего сыновей Кураж разрушения. Оставив живую, маленькую клоунесу Кураж в одиночестве совершать бесконечное движение по кругу. Чтобы в конце ветка в суженном круге света снова, как стрела, упала на сцену, заставив вздрогнуть зрителя: на ней уже не было ни одного цветка. Чтобы наступившую пустоту оборвали только аплодисменты. Второе брехтовское потрясе-

ние – легендарный спектакль **«Карьера Артура Уи»**, последняя постановка Хайнера Мюллера, идущая в «Берлинер ансамбль» уже 15 лет – срок, отпущенный в Европе единицам. Ее удалось увидеть, отстояв в очереди, состоявшей не менее, чем из ста человек, – билеты на этот спектакль, идущий раз в месяц, можно купить только в «вечерней кассе», где за час до спектакля формируются листы ожидания. Ожидания, полного неопределенности.

Из разговора с кассиром театра «Берлинер ансамбль»

– Можно ли задать вам вопрос насчет спектакля «Карьера Артура Уи»?

– Да, он полностью распродан.

– Да, и поэтому я хотела бы прийти в вечернюю кассу и постоять за билетом. Когда вы советуете?

– Можно посоветовать прийти как можно раньше. Берите стул и ждите – вот здесь, сбоку. Почитайте книгу.

– Я хочу прийти за 2 – 2,5 часа. Нормально?

– Не знаю, нельзя сказать наверняка, но думаю, что да.

– И там будут билеты?

– Этого никто не знает. Но какие-то будут.

– Но стоячие места ведь останутся?

– Не знаю, все будет зависеть от желающих их купить.

Театральное счастье никогда не оставляло меня – и вот билет в партер на «Артуру Уи» в моих руках – а ведь я была 35-й в очереди. Спектакль, заставивший дрожать и доходить до внутреннего аф-

фекта, до боли впиваться глазами в сцену и ловить каждый момент присутствия в зале как неповторимый, уникальный, приносящий то наслаждение, смешанное с болью, которое знакомо каждому театралу. Вначале на сцене появляется человек-собака с огромным, дрожащим кровавым языком, который чешет и кусает себя, по-собачьи передвигаясь. Его дальнейшее превращение в уверенного главаря чикагской банды, символизирующее становление Гитлера, совершается с помощью виртуозного, детального совмещения человеческой и животной мимики, жестов, нервных тиков, походки, речи – то срывающейся на сиплый крик, то писклявой, то шепчущей. В определенный момент понимаешь, что не смотреть на Мартина Вуттке, исполняющего роль Уи, даже в моменты, когда он не в центре внимания, – преступление – ведь на сцене воплощается гениальная роль. Совмещение фарса и гротеска (огромные зеленые головы продавцов

капусты, козы маски на головах владельцев треста, обнаженные тела) с символикой животного, смертоносного начала придает огненно-зловещий оттенок этому осознанно театральному в своей мейерхольдовской образности и пластике режиссерскому высказыванию. Но в сердце, сознании, крови остается одно – слова, вскрики, взгляды, движения Вуттке в роли Уи – нюансированно искаженные, животные, дерганые. Остаются дрожь и счастье от причастности – к великой постановке Хайнера Мюллера и актерскому гению 48-летнего Мартина Вуттке.

Часть четвертая.

Освоение пространства

Эти двери – как вы думаете, что режиссер хотел ими выразить?

Потрясение Брехтом вернуло меня в реальность. Больше ничего подобного я не увидела, хотя долго ждала и надеялась. Но не менее реальным было и то, что мое сознание к этому моменту вдруг освободилось от всех ожиданий и представлений. На эту почву легли новые постановки, доставив нежданное наслаждение прозрения, познания новых форм и пространства, нового театрального языка и существования актеров на сцене. Этот переход осуществлялся болезненно, исподволь, вопреки постоянному поиску приемлемых, знакомых, классических театральных форм. Но мой освобожденный театральный дух уже летел ввысь, наслаждаясь образцами немецкого театрального поиска. И что бо-

лее всего поразило в этих спектаклях – это новаторское освоение пространства.

Сценическое пространство спектакля **«Коварство и любовь»** (режиссер **Штефан Киммих**) в **«Дойчес театре»** представляется аккуратный прямоугольник, состоящий из дверей с ручками. Двери везде – в полу, в стенах, на потолке – в совершенно невообразимых геометрических позициях. Через них герои заползают на сцену, входят, забираются на потолок. Фердинанд, узнав о мнимой измене Луизы, судорожно пытается вырваться из этого замкнутого пространства, прыгая на стены, цепляясь за ручки дверей. Сценическое пространство и само находится в движении – то углубляется, то придвигается, то раздвигается и начинается вращаться, обнажая сдвиги

этого мира и – возможно – бунт героев против него. С этой необычной конструкцией в спектакле общаются, ее осваивают, с ней борются, в нее вживаются, из нее изгоняются и извергаются, ее пытаются пережить, как реку, ею коверкают тела и души. Кульминацией взаимодействия героев и пространства становится момент во втором акте, когда вся конструкция начинает медленно вращаться, влача героев за собой: Фердинанд повис, зажатый сверху дверью, Мильфорд свесилась с двери, перерезанная по полам, гофмаршал карабкается на другую дверь, Вурм стоит в дверной прорези, иногда повисая над ней на руках. Пространство становится тем стержнем, на который нанизываются смыслы спектакля. Пугающее сначала, оно втягивает в себя зрителя

так же неумолимо, как и персонажей. Воздействие этой коробки, похожей на инсталляцию в современном музее, ощущается физически и коробит сильнее, чем любой другой символ современного мира.

Из разговора со зрителем из Вены в антракте спектакля «Коварство и Любовь» («Дойчес театре»):

– Я считаю это потрясающей постановкой.

– Да, да, я пытаюсь осмыслить сценографию. Как вы думаете, эти двери – что режиссер хотел ими выразить?

(*Мужчина многозначительно думает, смотрит на сценическую коробку.*)

– Я думаю, что это давление буржуазии, как буржуазность, капитализм не



«Карьера Артура Уи».
Уи – Мартин Вуттке.

Фото: Barbara Braun/«Берлинер ансамбль»



«Ромео и Джульетта». Фото предоставлены Театром М.Горького

дают пробиться любви, живому чувству.

– Возможно. А скорей всего, чтобы показать, что сейчас никуда не пойдешь, чтобы тебя не подслушали, всегда надо быть начеку – что кроется за этой дверью, что за этой?

В спектакле **«Дикая утка»** (режиссер **Микаэль Тальхаймер**) в **«Дойчес театре»** сценическое пространство также взаимодействовало с персонажами – режиссерское решение было простым и одновременно инновационным. Построение всего спектакля на одном простом, но символически многозначном сценографическом решении, как доказали другие увиденные по-

становки, является стилиобразующим для этого режиссера. Простота решения, переходящая в объемность и безмерность представленного театрального пространства, завораживала. Мир этой постановки не существовал бы без огромного сценического круга, поставленного на своей оси под наклоном к горизонтали сцены, так, что при его вращении создаются неведомые ранее геометрические и пространственные величины. Огромный круг, открывающий свой огромный диаметр только при вращении, представляет как бы основу для карусели – которая из-за градуса отношения к сцене поворачивается то своей низкой,



то высокой стороной. По открывающемуся деревянному настилу, как по полю жизни, поднимается вверх счастливая семья Ялмара, а когда в конце круг поворачивается своим высоким краем к зрителю, на нем, как подстреленная утка, повисает дочь Ялмара, Хедвиг, чуть ли не задевая головой верхний край сцены. У края круга ведутся все важные диалоги спектакля, по кругу же бежит к отцу, счастливо повисая на нем, Хедвиг, и по этому же кругу начинает, как раненый зверек, нетвердо ступать, корчась от плача и не решаясь выстрелить в себя. Смысловая нить спектакля с этим действующим пространством становится как никогда четкой, выделенной, чуть ли не осязаемой. Воздух пространства позволил сосредоточиться на минимальном главном, режиссерская мысль была ощутима в наборе отобранных крупных мазков – пространство и актерская игра в современных костюмах, больше ничего. Это было похоже на открытие для себя нового стиля в живописи, законы которого оказались настолько простыми и сильно-

действующими, что не принять их нельзя. Круг сознания пришел в движение. Пространство берлинских сценических контекстов осваивалось: в нем появились имена таких режиссеров, как Микаэль Тальхаймер, Димитер Готчев, Штефан Киммиг, Андреас Кригенбург, Манфред Карге, Хайнер Мюллер, Юрген Гош, Томас Лангсхофф, Франк Касторф. В нем также обозначились важными вершинами запомнившиеся актеры: Мартин Вуттке, Самюэль Финци, Ларс Эйдингер. Стали с интересом просматриваться берлинские театральные журналы, книги о театрах, режиссерах и актерах. Пространство берлинской сцены начало расширяться, множиться, приобретать объемы и значение. От этого приобретенные знания казались лишь маленьким островком на фоне приоткрытых горизонтов. Свободное и бесцельное плавание начала обретало направления и смыслы.

Часть пятая. Берлинские зрители

Heute keine Pause

Пора сделать небольшой вдох на этом трудном переходе, чтобы поделиться некоторыми замечаниями о берлинских зрителях. Пустых или полупустых залов я не заметила нигде. Чаще было наоборот – все билеты проданы. По причине отсутствия билетов, например, я не смогла попасть на спектакль «Палата № 6» (режиссер Димитер Готчев). Для подкрепления перед входом в театр часто продавались брецели. На краю корзины стояла табличка: «Heute keine Pause» (сегодня без антракта) или «Auch in der Pause» (также во время антрак-

та). Цены на билеты умеренные – до 30-35 евро за самые лучшие места, студентам, пенсионерам и безработным неизменные скидки – до 6-9 евро. Основных категорий зрителей я для себя выделила две – молодежь (всегда преобладала в «Шаубюне») и люди пожилого возраста (часто преобладали в «Берлинер ансамбль»). Молодежь попадалась в школьных группах, подростково-юношеских компаниях, чаще – парах, редко – в одиночестве. Пожилые люди – почти неизменно парами. Конечно же, иногда были замечены и люди среднего возраста, добавлявшие аудитории оттенок «нормальности».

Самым сильным эпизодом присутствия среди молодежной аудитории стал просмотр спектакля «Ромео и Джульетта» (режиссер Нуран Давид Калис) в Театре М.Горького. Постановка была сознательно ориентирована на молодежь, и сделано это было с большим мастерством – спектакль представлял вражду двух рэперских группировок, использовал отсылки к немецкой молодежной реальности (наркотики, опасность некоторых районов, отношения между современными подростками), а также видеоинсталляции и хорошо поставленные рэп-танцы. С молодежью сознательно говорили ее языком. И зритель не замедлил откликнуться – надо сказать, такой интерактивной связи между зрителем и сценой я еще никогда не видела. Меркуцио (этакый важный рэпер) в одном из своих выходов открыто поприветствовал зал и вызвал одобрительные улюлюканья, а дальше заставил всех встать и в

ритм его танцу скандировать: «Монтеки киллерз, Капулетти швайне». Что зал сделал с явным удовольствием. Периодически актер, игравший Лоренцо, спрашивал зал, по душе ли ему зрелище, и зал взрывался, как на рок-концерте, выражая свой позитив. Действия Ромео и Джульетты комментировались моими соседями слева, справа и сзади в таких вариациях: «Oh nein, es kommt, es kommt jetzt, ja genau, oh mein Gott» (О, нет, вот, вот оно, вот оно сейчас, вот именно, о Боже). Зрители также часто взрывались хохотом и шушукались, что не вызывало раздражения – для данного спектакля это было естественным. В конце все зрители встали, кричали, свистели, выражая таким образом свой восторг. Контрапунктом молодежным реакциям стали наблюдения немецких зрительниц 60-65 лет.

Разговор с двумя зрительницами после спектакля «Конец игры» (Беккет) в «Дойче театре»:

- Откуда вы достали такую интересную, необычную шапку?
- В Петербурге. Вы знаете, я из Петербурга.
- Как интересно. А здесь вы надолго?
- Я пишу статью о Берлине и его театрах.
- Как интересно. А сегодня были здесь?
- Вы знаете, это не лучшее, что я здесь видела. Я здесь посмотрела уже 10-12 представлений.
- Какая вы молодец. А что же было лучшим?
- Наверно, «Коварство и любовь» на Большой сцене...
- Да, это мы тоже видели... Но вы ведь не видели здесь «Дядю Ваню»?

– Нет, к сожалению, нет, в мой приезд его не играли. Надеюсь, что будут еще играть в следующем сезоне.

– Теперь некоторые пьесы появляются очень редко, наверно, актеров для них всех не вызвать. Ведь это сколько же нужно актеров. А вот мы вчера были на спектакле здесь – он начался на полчаса позже. Актриса опоздала на поезд. Все в разъездах, вот спектакль и не идет. Вы понимаете, да?

– Конечно. У меня вчера была подобная история. Я не знаю, по каким причинам.

– Да, наверно, по тем же, уверяю вас.

– Мне очень интересно, как немецкий зритель воспринимает Чехова.

– В последние двадцать лет его очень много ставят в Берлине. Немецкий зритель его очень любит. Его очень много ставят. Конечно же, в больших театрах, как этот. У маленьких театров свой репертуар, там Чехова нет.

– А вы часто ходите в театр?

– Да, стараемся.

– А как вы думаете, какие аудитории у театров сегодня?

– Наверно, у таких как «Дойчес театр» – молодежь и люди нашего возраста. А работающие люди в театр не ходят, устают на работе, я ведь тоже в их возрасте в театр не ходила.

– В России ходят и люди среднего возраста.

– У нас, наверно, люди среднего возраста если пойдут, то на что-нибудь полегче. На какую-нибудь комедию.

Обмен впечатлениями состоялся к удовлетворению обеих сторон.



«Пляска смерти».

Фото: Gert Weigelt/«Берлинер ансамбль»

Расстроило немое одно – увиденная на мне шапочка в Берлине, увы, не продавалась.

Эпилог. Взгляд глухого

Расходится с действительностью зренье. // Или настолько разум мой угас, // Что отрицает зримые явления?

Что же было в конце трудного перехода через реку непонимания, непричастности, отторжения? В конце пути должно же быть какое-то завершение, обретение запланированного, расстановка точек, достижение цели. Но конца не было

– после, казалось бы, победы над новым пространством и обретения в нем опорных точек наступила новая лиминальная полоса. Количественная сторона сделанных открытий переросла в качественную – Берлин, уже познанный во многих своих театральных гранях, казался такой же белой, неосвоенной полосой, как и вначале. Это новое еще только предстояло познать – месяц в Берлине позволил обрести только инструмент, метод познания. Все, на что ранее существовал настрой, те-

перь отвергалось. Показались статичными и не несущими сознанию взрывных подвижек (каждая капля которых теперь с жаждой поглощалась) даже такие шедевры, как «Пляска смерти» (режиссер Томас Лангсхофф) и «Разбитый кувшин» (режиссер Питер Штайн) в «Берлинер ансамбль». Эти постановки заслуживают отдельного и внимательного разбора, но – они как будто предназ-

начались для начала берлинского перехода, когда желанными были внимание к тексту и нюансированный психологизм и реализм сценической реализации. В конце пути заблудшее сознание уже наркотически привыкло к новым формам и искало только одного – обретения какого-то объединяющего увиденное метасмысла, пути к которому уже были проложены. При возникшем ощущении широко закрытых глаз интуиция обретала новые органы восприятия. Последний спектакль, увиденный в Берлине, символически стал проводником накопленного, вывода на недосыгаемые уровни целостности восприятия, единства новизны форм и смыслов. «Сонеты Шекспира» (режиссер Роберт Уилсон, музыка – Рифус Вэйнрайт) сознательно отсылают – с помощью черно-белой видеоинсталляции – к одной из первых постановок Уилсона, «Взгляду глухого». Как и первый шедевр Уилсона, «Сонеты Шекспира» – об обретении нового видения через попытку закрыть глаза на реалии этого мира, о вызове злу пу-



«Разбитый кувшин». Фото: Jim Rakete/«Берлинер ансамбль»

тем создания своего особенного космоса с действующими только в нем законами. Постановка создает свой новый художественный язык – основанный на пластичности кукольно-сказочных фигур (от Елизаветы Первой, трех мистических дам и пажей, до самого Шекспира и певицы-травести), созданных актерами, на объемности, свете, развитии сцен-сонетов по принципу ассоциативных сцеплений, без единого произнесенного слова в дополнение к стихам Шекспира, на использовании пантомимы и жестикуляции. Все пространство и время спектакля – это построение новой молекулярной – пластической, световой, звуковой – системы существования, которая вдруг открывает внутреннюю способность воспринимать мир по-новому, через соединения, далекие от реализма и близкие интуитивной, подсознательной, поэтической природе человека. Обретая новое умение видеть, открывая широко закрытые ранее глаза, более уже никогда не забудешь этого ощущения. Все – от музыки до ритмов речи, сосуществующих в сложных танцевальных построени-



«Сонеты Шекспира».
Фото: Lesley Leslie-Spinks/«Берлинер ансамбль»

ях человеческих фигур, до световых решений сцены – все обучает сознание процессу синтеза увиденного здесь и сейчас, чтобы обрести и сохранить в своей душе новый инструмент познания мира, новую магическую линзу для взгляда на него. В конце берлинского пере-

хода это было единственным, что у меня оставалось. Мир и театр казались белым, чистым листом. Пространством непознанного – освоение которого еще только должно состояться.

Юлия САВИКОВСКАЯ
Санкт-Петербург

Фото предоставлены театрами

«ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА» ЗА СПИНОЙ

Я вышла из театра со смутным чувством.

Есть такая практика – записывать свои ощущения и мысли сразу после спектакля...

Но после «Бури» Шекспира – Р.Стуруа с Александром Калягиным в роли Просперо у меня внутри было оледенение, без мыслей, а «чувство» – настолько безысходно-депрессивное... И в то же время – невозможно возвышенное, просто до холода заоблачного. Московская реальность – метро, телефонящие разводяще-наводящие в «пидарках» у киосков, вечные стройки на той стороне бульвара, «Макдоналдс» с его вайфаем и бесконеч-

ные «персоны на колесиках», продвигающиеся по Мясницкой туда и обратно вопреки законам живой природы, – все вдруг показалось таким мусором, что хотелось рыдать...

При этом я понимала, что повод к этому – всего лишь искусственно созданная сценическая реальность, которую, как старое доброе полтора часовое кино (и как новейшую драматургию), полтора часа мы, зрители, на одном дыхании отсмотрели и прожили в этот вечер в **Московском театре «Et Cetera»**. Эта реальность идеально острена и придумана: «самая загадочная пьеса Шекспира» корректно избавлена от длиннот, и все действие вдоль, поперек, по высоте и вглубь изумитель-



но выстроено «от» и «до» пятью гениями: режиссером-постановщиком Робертом Стуруа, художником-постановщиком **Георгием Алекси-Месхишвили**, композитором **Гией Канчели**, художником по свету **Глебом Фильштинским** и художником по гриму **Николаем Михайловым**.

Но внутренний раздрой от высокой красоты и безысходной печалью увиденного на время захлестнул всякую способность обозначать предметы и явления словами. Осознание образа спектакля, болевых точек нашего бытия и внутренней жизни, по которым Роберт Стуруа строит свое совершенное, но по-своему страшное театральное произведение, стало проявляться

через несколько дней и даже недель. Не писалось, но я позволила всему вокруг случаться, узнавания через какое-то время сами пришли по ходу жизни. Такого длинного и мучительного шлейфа мысле-чувств от соприкосновения с высоким я никогда не пережила. Не ожидала такой грусти от Роберта Стуруа...

После пережитых в детстве его «Синих коней на красной траве» в солнечном, теплом сентябре 1980-го, когда второй спектакль про Владимира Ильича на гастролях Театра им. Шота Руставели звонком сверху отме-

нили, а в проходной Малого театра грузинские актеры смиренно и иронично потешались над вывешенной табличкой «Актер заболел»: «Ну, он же южный человек, а Москва – такой холодный город!..» – я всю жизнь была уверена, что теплая ирония спасает южных людей от пессимизма, которым неизлечимо заражены мы, северяне. Их тепла и смирения все еще хватает, чтобы играть на площадях! «Буря» стала для меня полной неожиданностью.

Из грандиозной сцены-каре открылась только традиционная центральная часть, и я поразились странному эффекту отзеркаливания огромного вывернутого белого пространства сцены в зал. На сцене – стол и три

стены – идеальный экран для кинопроекции: молний, морских волн, дождя, диких птиц. Зал смотрит на сцену, как в зеркальный трельяж, с ужасом и оцепенением. А на спецэффекты с разрывами, захлестами трехмерных масс воды, разрядами молний и действия совершенно диких персонажей – как на живую кобру, подсаженную в это подобие аквариума, где мы уже все сидим... Первый раз в жизни я ощутила «четвертую стену» не на границе сцены и зала, а у себя за спиной...

Одичавший отшельник Просперо – **Александр Калягин** играл, как ребенок, с парусным бригадом, висящим под лампочкой, отбрасывая на три белых экрана некрасивые тени, и зрители в некотором замешательстве чувствовали, что на фоне «четвертой стены» им тоже предложено как бы выбрать себе роль – быть тенью или неммым «собеседником» Просперо. Быть просто зрителем в этом пространстве почему-то не получалось.

Может, потому что в прологе на просцениуме нам открылся загадочный стеклянный город как бы с высоты Бога, и на этом загадочном стеклянном острове из стеклянных сосудов Ариэль (**Наталья Благих**), стильный, как логотип косметики «Велла», безмолвно играл волшебной палочкой, как на хрустальной гармони. Сразу – индивидуальный ассоциативный ряд: стол в корабельной кухне с «поющими» бокалами в фильме Федерико Феллини «И ко-

рабль плывет...», пробирки в баклаборатории, окно пункта приема стеклопосуды... – выбирая ассоциацию в меру своего жизненного опыта, каждый ныряет в собственное подсознание... И там благополучно остается. При этом гламурность и стильная одежда Ариэля подчеркивают его сказочность, что успокаивает волнение в момент, когда зритель уже перестал быть... частью зрительного зала.

Дальше «гламурность» стремительно размывалась безумным полосканием синих волн и молний в пространстве белого «террариума»: Просперо в нем страшновато «чудил» – моделировал четырехмерную реальность морского катаклизма, в котором мысленно угробил всех своих прежних мучителей и врагов.

При этом верхняя граница стерильно-белых стен прозрачно намекала на истинную функцию ограниченного пространства, в котором и мы оказались. Мы ведь в реальности не замечаем границы стены и потолка, пока нам есть чем и с кем заняться. Тупые углы верхнего края бе-

лой декорации тоже не обращают на себя внимания, пока свет не полный, пока персонажи существуют на сцене, спят, надевают халаты, заглядывают в книги, пьют вино, дерутся, влюбляются, доказывают свое превосходство. А когда человек остается один, совсем один, он как-то болезненнее ощущает границу стен и потолка и вспоминает о несвершенном в жизни, о неизжитых обидках... Тогда из области простых жизненных функций фантазия уносит его иногда в область нечеловеческой компетенции – область «судить и наказывать» большие группы людей. А это, как утверждают психологи, навлекает на Землю особый гнев Того, кто выше любых стен.

В какой-то момент «Бури» и миллашка Ариэль именно из-за той верхней границы стен опускается на сцену не с глазами школьного пятилетнего ребенка или грацией юной нимфы, а в апокалиптическом облике гаргии с карающим мечом. Но ясно, что это не белые стены храма: они не требуют икон, там даже книги, где-то прилипшие сбоку, случайные, похожи на грязь.

Что это за помещение? Что в нем происходит? Пространство внутри белых стен существует явно не по законам реальности, законы химии внутри него – иные, последствия желаний и действий – прямо противоположные (попадающие в это пространство черные от нехороших дел личности удивляются, как странно чисты становятся их одежды,





грязь – самоочищается; Просперо хочет проклясть и уничтожить давних врагов, заманив их на этот «остров» в белых стенах, – но внезапно прощает)...

Эта белая комната, в которой мы сидим, где по степени значимости может светиться стол, пол, нарисованное на стене окно, мысленно очерченный вокруг себя человеком круг одиночества; дверь в другое, неизвестное нам помещение на противоположной стене, откуда приходит иногда дочь Миранда и куда самому «магу» Просперо почему-то доступа нет, – это замкнутое помещение, единственное убранство которого – стерильные пузырьки на подоконнике, напольная вешалка со старым халатом в углу, писсуар на одной стене и принципиально на противоположной – умывальник. Что это за комната?

Еще какое-то время не хочется верить, что ты – в одиночной палате. А остальное – всё, что движется и звучит, боится и угрожает, – это плод воображения Просперо, его видения, воспоминания, неизжитые обиды, гнев, досада на предательство и обман, обида за изувеченную жизнь, за убитую любовь, за одиночество...

И это чудовищно точная и жесткая «игра угасания», которая, не знаю, какими душевными силами дается гениальному актеру в роли Просперо, – настолько достоверна и трагична, что рядом с ней все словесные упоминания героя о волшебстве, магии, чудесах, власти над тем или этим – детский лепет, допустим, даже бывшего «законного герцога Миланского», несправедливо ото-

гнанного от социальной кормушки (таким герой заявлен в тексте пьесы Шекспира). Но в этом безвозвратном «угасании» в сущности очень возвышенной и одаренной личности и души Режиссер и Актер зацепили боль и тревожность сегодняшнего времени. За что? За жизнь. За уникальность памяти... Они подняли героя (явно не нашего времени) и главное событие спектакля – работу частной памяти и души – на внеисторический, духовный уровень: все происходящее перед нами – это видения души человека, проживающего агонию перед выходом из земного мира. А два дня, после которых Просперо обещает освободить своего единственного друга-слугу-духа, – это время, необходимое для последней и глав-

ной работы Души – для прощения, полного осознания реальности и забвения, без которых выход из «белой комнаты» невозможен. Актер проживает эти два дня за полтора часа. А мы, зрители, невольно и жестоко присутствуем при этом интимном процессе, не смея не верить – и в то же время верить в его достоверность!

Мы изо всех сил убеждаем себя, что это всего лишь гениальная игра гениального Актера (потому так легче переносить, не применяя к себе). Но интерактивность заданного пространства никому не дает уйти в тень (лично у меня было ощущение, что я сидела весь спектакль напротив Александра Калягина – Просперо на расстоянии вытянутой руки, хотя между нами было несколько рядов партера), в нем защититься от соперничества герою – невозможно. Потому что... в какой-то момент ставишь себя на место героя. Вплоть до того, что повторяешь его движения!

Я потом все думала: ну почему это так задевает? Просто вешает душу на крюк? Идеально выстроенный текст с современными интонациями, мелодикой, фонетикой (верхняя губа слегка, по-женски поджата). Вдруг переходящий в скрипение, шуршание старых фолиантов, сухого песка – на голосовых связках? Может быть, секрет в достоверности дыхания Актера: одышка крупного человека, добежавшего до двадцать восьмого этажа, переходящая через минуту в сладкое сопенье мальчика, сдирающего фантик с конфеты? Или секрет – в глазах? Вот им никакого дела до присутствующих, в них

только детский восторг и жажда обладания: буря «получилась!», кораблик, такой красивый, летит черт-те куда по воле рук всемогущего рассерженного мага и волшебника – Просперо носится с этим корабликом с блаженной улыбкой на лице по сцене, буря давно приобрела масштабы вселенского бедствия, а он все машет руками! И эти же глаза полны невысказанной нежности при встрече с Ариэлем: мужская это нежность или отцовская? В лице Просперо читается каждый виток иллюзий. В какой-то момент он понимает, что вся жизнь – иллюзии, это как стук в дверь где-то внутри, тогда глаза становятся скучными, взгляд начинается «плавать», потухает, переворачивается куда-то внутрь... Но, получив от Ариэля последний подарок в блестящем фантике, Просперо вдруг взросле-

ет: «детство», с его наивной придурью и хитростью, уходит и из движений, и из глаз; большое красивое лицо, отертое от нелепого белого порошка, обретает прямое, внимательный, целенаправленный взгляд. Который, если его направляют на тебя, наверно, и заставляет плакать. Или жить как-то ярче и правильнее.

Городить виселицы для врагов – жизни не хватит, оставим этот суд Всевышнему! – как бы говорил авторы этого изысканно страшного, но ироничного спектакля. «Ирония в агонии», без черного юмора и кича – это, наверно, и есть культурное остранение, которое, когда мир рушится, спасает психику целых народов. В «Буре» Струа эта ирония как легкое дуновение ветра, баланс на грани адекватности и неадекватности поступков. А в результа-



те все зрители, находящиеся в пространстве белых стен, уже не могут с уверенностью сказать, что они не пили из общей чаши иллюзий. И не были на этой мессе раскаяния...

Говорят, великие произведения и великие художники рождаются именно из тягот и печали, ибо, как сказал Роберт Стурра в одном из интервью, «грузины наиболее остро ощущают свою смертность». Ну, не только... Итальянцы тоже всю жизнь под Этной... Но Феллини – один, Пазолини – один, Лукино Висконти, et cetera... А чужая печаль обычно не вызывает интереса. Это счастье – что есть театр. Как пространство внимания и переживания. И человек, и художник, который способен правильно выстроить этот процесс. Нам повезло, что в Москве есть театр, в котором режиссер с божественным уровнем мышления из далекой теплой Грузии может создать некое действие, позитивно направляющее мысли больших зрительских аудиторий! И здорово, что в этом театре есть, кажется, абсолютно все, чтобы будить и поражать воображение зрителя: очертить мечом светящийся магический круг, летать над сценой без крыльев, как летают влюбленные Миранда (**Ольга Котельникова**) и Фердинанд (**Сергей Давыдов, Василий Симонов**), поиграть на нервах зрителя жутко-смешными в их достоверности отрезанными человеческими конечностями, преподнесенными Просперо врагам в качестве угощения. Эти обрезки на длинном больничном столе на колесиках въезжают из освещенного коридора в полутем-

ную «палату» Просперо, кажутся, даже пахнут кровью и йодом, хотя убеждаешь себя, что они резиновые, но – воображение успевает перенести нас в морг, где кромяют покойников. Такие впечатляющие «улеты сознания» требуют немедленной адекватной иронии, и она осуществляется через актерскую игру. Актеры старательно играют в сумасшедших: несут чушь, не узнают друг друга, один, схватив резиновую ногу, начинает жадно поедать ее от колена к стопе... (Чем не дантов «Ад»?). Но все эти жуткости в раскатах грома и электрических молниях в духе опытов Николо Теслы, с проецируемыми на белые стены кровавыми пожарами и виселицами, – они же настоящие!

Откуда это ощущение? Не показалось ли мне, что игра всех героев «второго плана» несколько притушена в присутствии Мастера? Или таков режиссерский замысел? Я решила, что в произведении совершенном не может быть случайных ходов. И это чувство ненастоящности – естественно и оправдано, если все происходит в сознании Просперо и мы видим все как бы глазами его души.

Есть такое облегчающее жизнь детское убеждение, что все страшное – сон, или, в лучшем случае, «театр», что это – не с нами, а с кем-то... В «Буре» это убеждение подтверждается легким представлением шутовством, схематичностью в актерской манере игры всех персонажей «второго» и «третьего» плана. Роберт Стурра как бы отодвигает их, потом выдвигает некоторым светом (Миранда, Фер-

динанд), Ариэль – материален, чувствен, театрален, но непредсказуем, почти не говорит и как бы все время вылетает из поля зрения, как стрелка за экран компьютера. Режиссер делает «ненастоящими» всех, кроме самого Просперо, усугубляя его фатальное одиночество. Роскошный и чистенький Себастьян, брат короля Неаполя (**Кирилл Лоскутов**); жуткий, как засушенная и ожившая мумия, маньяк-диктатор Алонзо, король Неаполитанский (**Вячеслав Захаров**), въезжающий на сцену на руках своих подчиненных на обломке корабля; придворные; преступники Тринкуло и Стефано (**Андрей Кондаков и Алексей Осипов**); даже яркий в своем скотстве и лохмотьях Калибан с мордой, расписанной под рыбу или оскаленную собаку (**Владимир Скворцов**); слуги в серых пиджаках; даже гламурные Фердинанд и Миранда – все «ненастоящие»...

Просперо – большой, грузинский, такой подробный, чувствующий, – один «настоящий». И безумно трогательный, как маленький ребенок, которого взрослые поставили перед выбором, а он не знает, что там, впереди, экая куча этих «выборов» еще будет, для него есть только этот момент выбора и он сам. И когда он выбирает «простить» – все зрители в полной уверенности, что теперь все будет хорошо!

Но вдруг постановщик задает и жестокий вопрос залу: «А что это такое – «все»? В нашей компетенции решать, каким «все» будет? И будет ли вообще?»

Веселый Ариэль, улетающий, дарит старику красивую коробочку в

блестящей бумажке, с ленточкой (в контексте всех ужасов, похожей на бикфордов шнур). На минуту Просперо так дорожит этим несбывшимся в детстве подарком, с таким восторгом и радостью разворачива-

ет его!.. А в коробочке – пыль, какой-то белый порошок. Это удар прямо в сердце.

...При нечаянном вздохе разочарования он облепляет лицо и на минуту делает его нелепым и некрасивым, как маска... Дышать

невозможно, и пока мгновение актер обтирает лицо, весь зал ... не дышит...

Марина КОПЫЛОВА
Йошкар-Ола

Фото Михаила Гутермана

ЮБИЛЕЙ

Режиссер-волшебник, режиссер-выдумщик и режиссер-изобретатель **Владимир Александрович Богатырев** 9 марта отметил свой юбилей. Он выпускник ЛГИТМиКа, ученик и последователь Зиновия Корогодского. Люди старшего поколения помнят его спектакли в РАМТе «Жили-были...» Ф.Зальтена, «Жизнь впереди» Э.Ажара, «Поллианна» Э.Портера. Современный зритель с удовольствием ходит на «Идеалистку» А.Володина. В этом светлом моноспектакле с трепетным отношением к женщине, к чувству, к слову, к любви В.Богатырев говорит о том, что «стыдно быть несчастливым».

Спектакли Богатырева – это игры воображения, актеры для него – «детские человеки» или взрослые дети. И в каждой его постановке – удивительный мир, наполненный чудесами, добротой и любовью, очень верными и нужными всем нам сегодня смыслами.

На Маленькой сцене РАМТа пятый сезон с аншлагами идут знаменитые «Сказки на всякий случай». Это калейдоскоп из понятных и детям, и взрослым сказок Евгения Клюева, где есть и ложь, и намек, и акварельная нежность, и комедийная острота, и постмодернистская ирония, и классическая интеллигентская меланхолия. В.Богатырев организовал суперартистическое пространство: импровизации, бесконечные перевоплощения друг в друга, переодевания, игры, этюды.

Сотрудничество режиссера и автора продолжилось уже на Большой сцене – спектакль «Думайте о нас» стал для зрителей РАМТа уроком фантазии на грани абсурда. Вслед за героями В.Богатырев увозит зрителя на рыжем жирафе в мир зазеркалья, играет с его воображением. Здесь мизансцены стремительны, но плавны; хаотичны, но продуманы; полны осязаемых символов, но читаются на интуитивном уровне.

Для В.Богатырева очень важна команда, люди, чувствующие друг друга, имеющие общие художественные пристрастия и человеческие понятия.

Режиссура В.Богатырева неповторима и богата, в каждом спектакле он ведет доверительный разговор со зрителями. Ему под силу не только заставить публику дышать в одном ритме с актерами, но и подарить ей веру в Чудо. Каждый новый спектакль Богатырева подтверждает его репутацию самого «неутомимого сказочника».

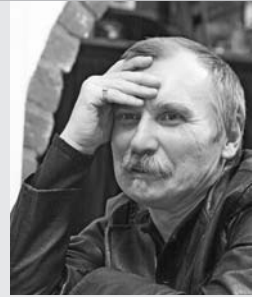
В.Богатырев преподает на курсе А.Бородина в РАТИ. С 1995 г. в театре «Et Cetera» с успехом идет его спектакль «За горизонтом» Ю.О'Нила. В этом сезоне режиссер выпустил удачную премьеру «Летучкина любовь» Р.Орешника в ТЮЗе им. Брянцева (Санкт-Петербург).

Владимир Богатырев очень чуткий, добрый человек, отзывчивый, помогающий всем – и коллегам, и зрителям, и ученикам – верить в Настоящий Театр.

В чем кроется секрет его поразительного жизнелюбия? Возможно, в удивительной способности видеть целую палитру красок в повседневных мелочах. И краски эти «теплые» и яркие настолько, что устоять перед обаянием и незаурядностью героев спектаклей становится невозможно. Наверно, поэтому спектакли В.Богатырева считаются «лекарством от безразличия».

Искренне поздравляем Владимира Богатырева с юбилеем и желаем ему здоровья, радости, жизненных сил, вдохновения и творческих свершений!

Коллектив РАМТа



ЗОЛОТОЙ СОН АРХИТЕКТУРЫ

Работы из частной коллекции **С.Э.Чобана**, представленные на выставке «**Золотой век архитектурной графики**» в **ГМИИ им. А.С.Пушкина**, познакомили музейную аудиторию с рисунками и акварелями западноевропейских архитекторов, живописцев и рисовальщиков XVIII – первой половины XIX века (около 50 произведений). Эта выставка ожидалась ценителями архитектурной мысли и не разочаровала. Представленные рисунки и чертежи широко отразили самые разные аспекты архитектурной графики, наглядно показав стилистическую эволюцию рисунков от барочных фантазий к лаконичной сдержанности архитектурного почерка начала XIX столетия.

Архитектор **Сергей Энверович Чобан** (1962) – известная фигура в арт-мире, собиратель коллекционирует весьма редкую в сфере искусства архитектурную графику. С 1992 года живет в Германии. Среди самых известных берлинских сооружений архитектора Чобана – комплекс «ДомАкваре» и кинотеатр «Кубикс», а среди российских – совместный проект с Петером Швегером Башни «Федерация» (Москва-Сити).

При всем многообразии в коллекции заметно выделяются работы «первого в истории мастера бумажной архитектуры» **Джованни Батиста Пиранези** (1720-1778), прославленного венецианского живописца **Каналетто** (1697-1768), представителей династии театральных декораторов **Галли Бибиена**, французского архитектора **Клода Леду** (1736-1806). Важное место в экспозиции заняли представители России – **Джакомо Кваренги** (1744-1817), **Винченцо Бренна** (1747-1820), **Пьетро ди Готтардо Гонзага** (1751-1831), **Жан-Франсуа Тома де Томон** (1759-1813), **Огюст Ришар Монферран** (1786-1858) и другие мастера.

Архитектурная графика – понятие многозначное: от рисунков и чертежей из творческой лаборатории архитектора (с этапами работы от формирования первоначального замысла к законченному образному решению) до видового рисунка, в котором доминирует архитектурный образ. Для нас оказалась наиболее интересной та часть экспозиции, где были представлены театральные эскизы, проекты оформления церковных и светских празднеств, пышных фейерверков и торжественных церемоний. Выставка показала, как от вспомогательного средства, от неброского, почти черного архитектурного рисунка театральные эскизы со временем обретают самостоятельность, создавая собственную стилистику изобразительного языка.

В настоящей коллекции подготовительный рисунок для гравюры был представлен знаменитым архитектором и театральным декоратором **Филиппо Юваррой** (1678-1736), написанный быстрым и точным пером. Эскизы театральные декораций, пожалуй, лучше всего были представлены графическими листами итальянских художников-декораторов из знаменитой династии **Галли Бибиена**.

Особая роль в экспозиции была отведена работам классика жанра **Фердинандо Галли Бибиена**. Исследователи итальянского театрально-декоративного искусства XVII–XVIII веков всегда отмечали его композиционную асимметрию. Еще в 1785 году автор трактата о «Преобразованиях музыкального театра в Италии» **Стефано Артеага** сообщал о революционном шаге Бибиены в театрально-декоративном искусстве, о



Фердинандо Бибиена

его «манере брать виды наискось». И хотя изобретателем «косых полотнищ» был Андреа Поццо, именно Фердинандо Бибиена дал мощный старт нововведению. К тому времени оперный театр устал от настоящей неподвижности декораций, где все внимание для глаз сосредоточено только в центре.

Напомним, оперу XVII века аранжировала особая неизменная декорация, «сценическая картина», с обязательной центрически-перспективной проекцией: пышное многообразие архитектурных сооружений, пейзажей тяготело к сценическому центру. Как результат такой перспективы, вся сценическая обстановка, импозантная и даже чуть чопорная, приобретала характер статичности. Такая форма осознанно старалась не мешать музыке и действию, четко проводила демаркационную линию между сценой и зрительным залом.

Реформа перспективных декораций Галли Бибиены соответствовала новому «динамическому» стилю, который параллельно утверждался в музыке и, в первую очередь, – в опере. Возникло единство концепции, подчиненность основному замыслу каждой детали, органическое сцепление частей. До Бибиены здания на сцене изображались в полном своем объеме, т.е. включая и крышу. Он придумал изображать только нижнюю часть здания, а верхняя часть словно терялась в колосниках сцены. Тем самым создавалось ощущение высоты и громадных пропорций здания. «Скошенные» декорации Бибиены не пребывали в состоянии утомительного равновесия: они становились текуче-экспрессивными, как и оперная музыка, звучащая на их фоне.

Интересно сравнить ремарки к операм двух композиторов.

В опере «Fetonte» Никколо Йоммелли «богиня Фетида восседает с правой стороны [не в центре] на троне», а при изображении столицы Абиссинии «с правой стороны [не в центре] – трон из слоновой кости, ослепительной белизны» (I-й акт, сцена 8-я). Налицо явное стремление уйти от чинной условности принятого центрического расположения.

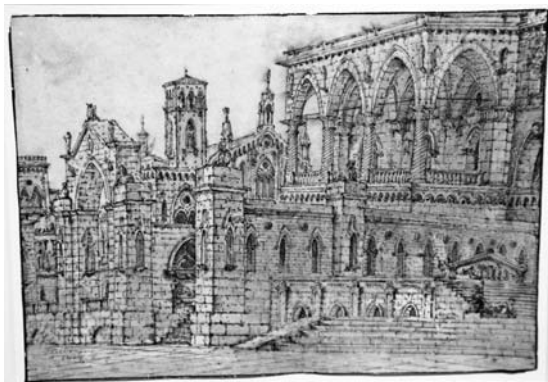
Похожие указания встречаются в «Ифигении в Тавриде» у Кристофа Глюка: «Театр представляет внутреннее помещение храма, предназначенное для жертвоприношений; с одной стороны – алтарь». Это не мелочь, это – показатель нового декоративного вкуса. Троны и алтари из центра перемещаются в сторону – декорации вовлекаются в общий динамический поток оперного действия. Статика сцены разрушается, наклоняется, словно от ветра, лишается холодной симметрии, обретая неустойчивость живой жизни.

Музейный зритель вполне мог оценить и насладиться мастерством «**Паоло Веронезе театра**», как его называли современники. Помимо «**Эскиза театральной декорации с парными колоннами дворцовых аркад**» (перо, кисть, коричневые чернила, коричневатая-серая размывка) ему принадлежат 5 листов из альбома, некогда насчитывавшего 13 листов с рисунками. «**Этюды архитектурных деталей**» (1730-е; перо, коричневые чернила, карандаш) – его этюды фриз и коринфской капители, рисунки антаблементов с волютами, части балюстрады, наброски волют, ионических и композитных капителей, рокайльных завитков фронтона, ниш с раковиной, лепных украшений, ваз. Эти этюды архитектурных форм, оставшиеся на страницах альбома, затем переносились в эскизы декорации.

При всей вольности пера, эскизы итальянца обладают родовой прочностью замысла, и данный подручный материал – свидетельство изобретательности и мастерства маэстро Бибиены, в уже готовых декорациях



Джузеппе Бибиена



Тозелли

приобретающих фантастическую достоверность и перспективу.

Гений отца продолжился – вот еще исключение из правила – в потомстве.

Его сыновья – Джузеппе Бибиена – создатель знаменитой постановки в Праге оперы Фукса «Constanza e Fortezza» (1723), позже работавший при дворе прусского короля Фридриха II и ставивший оперы Грауна, и Антонио Бибиена – строитель Коммунального оперного театра Болоньи (1763) с формой зрительного зала в виде колокола, которая была изобретена представителями семьи. Сын Джузеппе Бибиена – Карло – много работал и путешествовал по Европе. Заметим, что в Болонье в семье Галли Бибиена имелся свой домашний театр, основанный в середине 1730-х годов.

Два «театральных» листа из коллекции С.Чобана приписываются **Джузеппе Галли Бибиене** (1696 – 1756). Это **эскиз декорации и проект храма с наброском Голгофы и несения Креста /декорация для Сорокачасовой службы, Quarant'Ore** (перо, кисть, акварель, графитный карандаш, очерчен тушью). Подобные декорации XVII–XVIII вв. существенно повлияли на развитие монументальной живописи. Интересен путь «**Эскиза театральной декорации с интерьером дворца**» (сер. XVIII в.; перо, кисть, коричневые чернила, акварель), который был частью коллекции Артура Фельдмана в Брно – этот лист затем попал в гестапо во время нацистской оккупации Моравии, в 1946 году был выставлен на

Sotheby's и лишь в 2007 году возвращен его законным наследникам.

Рядом с семейством Галли Бибиена почетное место на выставке занимал известный театральный художник **Доменико Фоссати** (1743–1785). Представитель венецианской школы был учеником своего отца Джорджа Доминико. Среди многих его выдающихся работ – богато украшенный дворец Zoffo, дворец Barbarigo в Santa Maria del Giglio, потолок церкви Martellago и зал дворца Linussio Tolmezzo. Начал он свою карьеру как художник по декорациям для Teatro di San Moisè. В 18 лет написал сцены

для сказки Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам» (Театр San Samuele, 1761). А уже в 20 лет начал работать в крупнейших театрах Венеции, а затем и Милана, Вероны, Падуи.

Напоенная светом и воздухом «архитектура» театральной декорации Д.Фоссати **«Античные руины с великолепным фонтаном»** (1769; перо, кисть, коричневые чернила, акварель, карандаш) «парит», сливаясь с небом, легко укладывая в проем ниши прозрачные тени, трепещущие на глади стен. Перед нами тонкие, изящно-размашистые росчерки пера, спонтанно выведенные с артистической небрежностью без помощи линейки.



Гонзага

Отдельное место в экспозиции С. Чобана заняли мастера, работавшие в России. Театральная Россия в коллекции была представлена двумя художниками: **Анджело Тозелли** (проработал в России три года) и легендарным **Пьетро ди Готтардо Гонзага** (прожил около 40 лет в России, см. «СБ, 10» № 5-135).

Анджело Тозелли (1765? – 1827) – известный итальянский живописец и архитектор из Болоньи был признанным авторитетом в театрально-декорационном искусстве. Именно у него в Риме учился искусству перспективы наш Орест Кипренский. В 1816 г. Тозелли был приглашен в Петербург в качестве театрального декоратора Императорского театра. За несколько лет он создал декорации к нескольким спектаклям и свою знаменитую панораму Петербурга. Эта косморамма запечатлела Петербург первой четверти XIX века на бумаге длиной в 10 метров (акварель, гуашь) и свидетельствует, что Тозелли был блестящим видописцем, с одинаковым мастерством владел перспективным рисунком и техникой акварели. Он умел видеть прекрасное в геометрии города и уникальное средостение строгости столицы с вольницей облачных далей и волнением Невы.



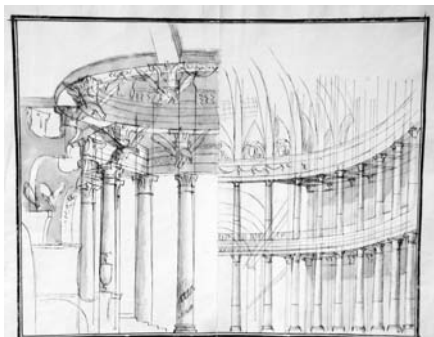
Гонзага

Такой же космос архитектурного пейзажа представлен на **«Эскизе театральной декорации с площадью и готическим собором и лоджией»** (1824; перо, кисть коричневым тоном, коричневая тушь). Две другие работы **«Эскиз декорации с интерьером готического зала для Большого театра в Санкт-Петербурге»** (1818; перо, кисть коричневым тоном, чернила) и **«Эскиз декорации с египетскими мотивами для Большого театра в Санкт-Петербурге»** (1810-1820-е; перо, кисть серым и коричневым тоном, коричневые чернила) выполнены в более тонкой стилистической манере Тозелли.

Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751-1831), блистательного рисовальщика и художника театра принадлежит в равной степени и Италии, на земле которой он родился и прославился как великий декоратор, и художественной культуре России, в которой он прожил половину своей жизни. Художник родился в Лонгароне близ Венеции в семье мастера декоративной живописи Готтардо Гонзаго. Испытал глубокое влияние венецианских пейзажистов Джованни Антонио Каналетто и Джованни Баттиста Тьеполо. Большое воздействие на него оказала архитектурная графика Джованни Баттиста Пиранези. Ученик Карло Галли Бибиена (1767, Театр в Тревизо). Учился в мастерской у художников-сценографов братьев Галлиари в Милане (1772-1776). Приглашенный князем Н.Б.Юсуповым в Санкт-Петербург (1792), создавал декорации для коронаций императоров Павла I, Александра I и Николая I, придворных праздников, сочинял феерверки. Оформлял спектакли в театрах Петербурга (Эрмитажном, Большом, или Каменном, Малом и др.), Гатчины, Павловска, Петергофа, в Петровском (Медокса) театре в Москве. Автор нереализованных проектов оперного театра при Михайловском замке (1799-1800) и театра на Дворцовой площади (1827).

Считается, что его основная графическая манера в целом была схожа со многими его современниками конца XVIII – начала XIX века, похожие эскизы встречаются в творчестве Джузеппе Барбери (1746-1809), Франческо Кьяруттини (1748-1796), Антонио Базоли (1774-1848). Однако для России художник стал подлинным реформатором сцены, включал египетские, готические, пиранезианские, романтические стилиевые мотивы в свое творчество, применял иллюзионистически-перспективные приемы барокко, постепенно эволюционируя к романтизму.

Среди листов Пьетро ди Готтардо Гонзага из коллекции С. Чобана, уже приписанных традицией и специалистами художнику, выделяются три различные манеры. «Монументальная» стилистика подробно пышна, композиционно весьма проработана и одновременно свободна в деталях, рассчитана на эффект законченности и перспективную сложность. Таков **«Интерьер римского Императорского дворца. Проект театральной декорации»** (нач. XIX в.; перо, кисть, сепия, акварель). Другая манера Гонзага – условно



Гонзага

«свободная» с мастерским владением пером и кистью, решительностью полета фантазии, к которой можно отнести **«Эскиз театральной декорации с готической венецианской аркадой»** (нач. XIX в.; кисть, перо, сепия, белила), такова и **«Аркада с плоским перекрытием на городской площади. Эскиз театральной декорации»** (нач. XIX в.; перо, кисть, сепия). Наконец при романтических сюжетах и блестяще проведенных линиях с декоративными росчерками, с намеренными каплями, тщательной проработанностью, с использованием сепии, тонировки формируется

«разработанная манера», которая специалистам затрудняет атрибуцию (графические листы в большинстве своем анонимны, поскольку художник редко подписывал их и ставил дату).

Гонзага удивительно срифмовался с Россией и озарил культ империи маэстрией волшебства и иллюзий, набросил на строгий профиль власти лирическую дымку, придал фигурам, пейзажам и русским панорамам черты любимой Италии.

Завершающим аккордом выставки стал **Клода-Никола Леду**.

Творчество знаменитейшего французского архитектора К.-Н.Леду (1736-1806), мастера французского классицизма, предвосхитившего многие принципы модернизма в сфере зрелищного искусства, было представлено листом **«Проект театра в Марселе. Перспектива»** (кисть, перо, тушь). Этот неосуществленный проект, представленный Леду на конкурс (1783 или 1785/86 – датировки расходятся) показывает, что чисто архитектурной графики стало уже недостаточно для «парадной подачи» проектного предложения заказчику. На листе бумаги дан «жизненный» образ здания, где документальному виду в подробно-дотошной детализации придана привлекательность в купе с ракурсами, сложнейшей техникой со светотенью, с дробным и занимательным стаффажем.

Любопытно еще и другое, связанное с этим проектом. В России хорошо известен знаменитый рисунок Леду – амфитеатр зрительного зала вписывается в человеческий глаз. Долгое время считалось, что в зрачок и радужную оболочку помещен интерьер театра в Безансоне, также спроектированный Леду, введшего новшество – партерный театр, в котором были предусмотрены сидячие места даже для бедных. Но теперь по чертежам установлено, что рисунок относится к театру в Марселе, проект которого мы и увидели на выставке. Что ж, Леду предвосхитил будущее сращивание реальности с воображением и потому так актуален, несмотря на то, что работа мастера более 200 лет.



Гонзага

Ирина РЕШЕТНИКОВА
 Фотоматериалы
 предоставлены
 Сергеем Бирюковым

ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР ОБСКОГО МОРЯ



**И.Борисов в молодости
в Чеченском русском театре**

Вночь на 18 марта от нас ушел **Изяслав Борисов**. Некролог требует отстраненности, но в данном случае, когда речь о главном режиссере Обского моря, это ну никак невозможно.

Сейчас уже трудно вспомнить, кто ему присвоил это «почетное» звание – скорее всего он сам, остроловец и балагур.

Заслуженный деятель искусств России, Изя, как все его называли в глаза и за глаза, начинал в Омской драме как актер, получил режиссерское образование в Щукинском, а потом на Высших режиссерских курсах у Андрея Гончарова, его кумиром был Анатолий Эфрос, на спектаклях и репетициях которого он учился. Ставил в разных городах (тогда это не было таким обычным делом, как сейчас). Потом, с 1977 года, осел в Новосибирске вместе со своей женой, дивной актрисой Татьяной Дороховой, ставшей актрисой «Красного факела».

Несколько лет я все хотела написать про Изю, но он мне никак не давался, ускользал, не могла я написать абы как, а хорошо – не получалось. Так вышло, что самый славный период его новосибирской работы, когда он возглавил Облдраму (сегодня «Старый дом»), я не застала – уезжала из города. Не увидела его первый спектакль на краснофакельской сцене «Жужа из Будапешта», ставший хитом. Из его легендарных спектаклей в 80-е видела только «Кукарачу» по Нодару Думбадзе и «Луизу Миллер» («Коварство и любовь»). Потом, в конце 90-х, – мощное возвращение в «Старый дом», постановка «Вишневого сада», в которой знаковые актеры, в том числе и не особенно мною любимые, вдруг заиграли так, что крышу сшибало, – причем все. Это было чудо какое-то. Собственно, тогда мы и подружились. Директриса театра тянула с выплатами гонораров постановочной команде, это было унижительно, и Изя ринулся в бой. Не за себя, хотя свою работу он ценил адекватно, – за художника Володю Фатеева, за других своих товарищей-единомышленников. А он уже не разменивался, ставил редко и только с товарищами, с профессионалами, которых уважал, которые его понимали. В газете, где я была редактором отдела культуры, я опубликовала его гневный монолог. Во-первых, хлебнула я лиха с этим монологом – Изя, по первому образованию филолог, оказался перфекционистом, он не только в театре все время все переделывал, потому что хо-

тел добиться совершенства и не мог остановиться, – то же было и с газетным текстом. (Нет, не так. В театре – не добиться совершенства, а добиваться, чтобы все жило!) Причем мысль его все время разветвлялась, и он хотел сказать обо всем. Уже в верстку все продолжал вносить изменения и уточнял свои мысли до бесконечности, и добавлял все новые и новые. (Как ему только удалось свою мудрую книгу «Фрагменты» закончить и выпустить?! Но это уже позже, уже в наше время.) Когда текст вышел, на меня обрушились звонки тех, кто Изю поддерживал, и тех, кто его предал, в том числе прекрасно сыгравшие у него артистов. Обычная, но и необычная история. Его монолог вызвал тайфун! Изя был за справедливость, недаром и сейчас, когда он ушел, инет выдает ссылки не только на на горячие воспоминания о нем, на его книгу, интервью, но и на список подписей в защиту Ходорковского... Впрочем, не о том речь. Он много и успешно ставил, везде его помнят: в Омске, Иркутске, Братске, Оренбурге. Везде с его именем связаны какие-то легенды. Он всегда возвращался к одним названиям – много раз ставил поразному в разных театрах «Вишневый сад», «Коварство и любовь», «Стеклозверинец» или, как ни странно, «Семейный портрет с посторонним». Искал в них все новые смыслы и находил. Или вот «Человеческий голос» – в этом, думаю, выражалось его великое преклонение перед женщиной, перед ее загадкой. Он мог щедро, королевски открыть в ак-

трисе нечто новое, ей самой в себе неизвестное. И в зрелой – говорят, уже состоявшаяся в Омской драме Елена Псарева именно после Аманды в его «Стеклозверинце» вышла на новый для себя, великий уровень. И в юности – так было с «Жужей», благодаря которой студентка-выпускница Оля Рябова, ныне ведущая актриса Томского ТЮЗа, стала звездой. Он был очень серьезен, когда речь шла о серьезных вещах. Но он был веселый, легкий, светлый человек, неунывающий женолюб. Сколько ночей просидели мы в их с Дороховой квартире, всегда принимавшей гостей, и слушали бесконечные Изины байки! Сколько провожали друг друга туда-сюда по ночным улицам! Он очень тяжело переживал уход Татьяны Владимировны, но выкарабкался, начал активно работать со своими любимыми студентами, поставил много спектаклей, продолжал репетировать, даже из больницы по телефону.

Однажды он сформулировал для себя, что не любит театра, но любит ставить спектакли. Решил уйти из театра-фабрики, театра с его жесткой административной структурой и темными интригами. И ушел. Снова, как в юности, ставил по приглашению. А потом и вовсе – только со студентами. Не забыть его постановки на разных курсах новосибирского театрального училища (а потом института): тот же «Портрет с посторонним» (я их видела два), «Голубую розу» («Стеклозверинце»), «Фантомные боли» (трагическая клоунада, в которой он соединил несколько современных пьес). В его студентах будто какое-то внутреннее зрение открывалось.

Еще он всегда учился и хотел понять новое. Работал в лаборатории современной драматургии и режиссуры в Омске, позже – ездил на семинары к Анатолию Васильеву, смотрел все постановки новых режиссеров,

ездил на фестивали, разговаривал с молодыми, стремился их понять. Он и сам был молод – невозможно поверить, что ему было 77!

Еще он был выдумщик. Однажды за кулисами «Красного факела», где я тогда работала, он стал свидетелем капризов моего маленького сына, который отказывался обедать. И сочинил целый эпос про супчик: если его не съест, он почувствует себя несчастным, убежит на вокзал и уедет на поезде. Этот супчик стал на много лет нашим паролем. И когда Изя уже болел и не вставал, мы с сыном передали ему, что к нему едет на поезде супчик, чтобы он его съел и выздоровел. Не выздоровел. Но мы его никогда не забудем. Случилась такая вещь: Изя умер, а все, кто его любил, начали писать друг другу, звонить, он снова всех объединил, будто снова создал в гостях.

Александра ЛАВРОВА

ОН УМЕР В ДЕНЬ ТЕАТРА

К 70-летию со дня рождения Владимира Сисикина



Впервые мне довелось услышать о режиссере **Владимире Сисикине** в середине 70-х от своих друзей на Веневитиновском кордоне, в университетском лагере под Воронежем. После одного из выступлений студенческой миниатюр заговорили мои приятели о театре ВГУ, его постановках, успехах и всеобщем признании. Тут и возникли фамилии Кройчика и Сисикина, Семенова, Кулиничева, Смирнова... О

Владимире Сисикине, окончившем к тому времени, кроме филфака Воронежского университета, еще и Щукинское училище, где его педагогом был Борис Захава, мои собеседники упоминали особенно уважительно, рассказывая о его спектаклях «Требуется монарх», «Лонжюмо», «Парадокс», «Была бы Родина», «Двенадцать», «Казанский университет», «Целый вечер, как проклять».

В те годы он начинал преподавать, ставить спектакли в ин-

ституте искусств и ТюЗе, писал стихи. Тогда-то и запомнил я лаконично-философскую сисикинскую «Бабочку», которая вполне могла бы стать эпиграфом ко всей его театрально-педагогической деятельности: «Бабочка лесная – книжечка складная. Две странички бисерных, строчек пять. Тайна там записана: как летать».

В начале 80-х, познакомившись и подружившись с Владимиром Степановичем на театральном факультете ВГИИ, вместе с ним репетируя Чехова и Булгакова, Шукшина и Вампилова, Лабиша и Кристи, я не обманулся в своих предчувствиях: ему не только хорошо известна тайна творческого парения, но и присуща способность к взлетам самым высоким и одухотворенным. Репетиции Сисикина в ВГУ, ТюЗе, институте искусств и Молодежном театре были всегда оригинальны и незабываемы. Его неистощимая фантазия, остроумие, уникальная режиссерская даровитость и вместе с тем легкость, кураж и ироничность превращали непростой процесс постижения ролей и репетируемой пьесы в завораживающее сотворчество. Рядом с ним не покидало ощущение полета и открытия чего-то значительного и необыкновенного.

Режиссер Владимир Сисикин поставил десятки уникальных спектаклей, удостоенных самых высоких оценок как воронежских, так и столичных театралов. Рецензии на его постановки, афиши, фотографии, видеоматериалы хранятся сегодня в академии искусств, в

домах многочисленных воспитанников, коллег и друзей... Учеников и поклонников у Владимира Степановича появилось за годы работы предостаточно как в Воронеже, так и по всей России. В основном это выпускники института искусств (переименованного теперь в академию) или бывшие студенты ВГУ – «лирики» и «физики», тяготевшие когда-то к возглавляемому Сисикиным студенческому театру, навсегда сохранившие о нем – талантливейшем наставнике – добрые и светлые воспоминания. Несколько его лучших воспитанников премьерствуют сегодня в известных столичных и петербургских театрах, во многих театральных коллективах страны.

Владимир Сисикин запомнился воронежцам книжками стихов и прозы, газетными и журнальными публикациями. Его статьи о творчестве Зоценко и Булгакова нередко вспоминают литературные гурманы, а фельетоны и повесть «Перья птицы страуса», публиковавшиеся в воронежской прессе в 90-х годах, всегда вызывали живой интерес читателей.

Яркая и талантливая повесть принималась к публикации в журналах «Подъем» и столичном «Новом мире» еще в 1970 году, но по идеологическим соображениям напечатана не была. Ведь ее персонажи напоминали героев Высоцкого, Довлатова, Владимова и Шукшина, казались слишком неординарными и проблемными. Это вынудило автора надолго уйти в детскую литературу. Сисикин находил выход своей неистощимой творческой энергии и таланту в театре,

ставил Гоголя, Шукшина, Горина, Сухово-Кобылина, Эрдмана. В ТюЗе запомнились его «Солнечный удар» Яковлева, «Крылья Дюймовочки» Заходера, «Петля» (по Лему, инсценировка В.Сисикина), «Остановите Малахова» Аграновского (совместно с В.Бугровым), «За рекой моя деревня» Роковой и «Волшебник изумрудного города» Волкова (инсценировка В.Сисикина).

Счастливым событием для воронежских поклонников Мельпомены стало открытие Молодежного театра под руководством Сисикина в конце 80-х годов. Небольшая сцена, расположенная в уютном павильоне городского парка, привлекала множество зрителей каждой своей премьерой. За несколько лет Владимиром Сисикиным (вместе с женой Ириной) были осуществлены незабываемые постановки: «Ящерица», «Утиная охота», «Мышеловка», «Мастер и Маргарита», «Лев Гурыч Синичкин», «Пять вечеров», «Белая гвардия», «Смерть Тарелкина», «Три мушкетера», «Лолита», «Две стрелы», «Событие»...

В последние годы жизни Владимир Степанович Сисикин преподавал и ставил пьесы в московском колледже искусств, продолжал писать прозу и стихи. Он умер в День театра – 27 марта 2002 года, оставив нам свои проникновенные литературные произведения и удивительные спектакли, живущие в нашей памяти.

*Владимир МЕЖЕВИТИН
Воронеж*

НЕТ ШМЫГИ КРОМЕ ШМЫГИ



Когда в торжественный вечер своего восьмидесятилетия, почти в финале непрерывного двухчасового представления **Татьяна Шмыга** с партнером Герардом Васильевым трижды (!) бисировала знаменитый кальмановский дуэт «Помнишь ли ты?...», это было не просто чудом. Сам избыточный ее номерами юбилейный вечер доказывал, что великая актриса владеет даром, присущим истинной женщине и звезде, – уникальной способностью не изменяться на протяжении многих лет.

И это наверняка не загадочное «средство Макропулоса», а природный дар, угаданный в себе и культивированный сценическим творчеством, редкостное и счастливое соответствие натуры и судьбы.

Оставшись верна единственному театру – **Московской оперетте**, где служила с 1953 года до последних дней, Татьяна Шмыга на протяжении всей карьеры определяла своим творчеством высшие достижения этой сцены и самого жанра, являя редчайший пример художественного аб-

солюта во всем, что должно быть присуще оперетте и, увы, редко в ней достижимо.

Сценические создания актрисы покорили безупречным вкусом, изяществом и лиризмом.

Позитическая одухотворенность была сутью дарования Татьяны Шмыги.

Она была Поэт, когда творила каждый характер, даже из весьма приблизительного «исходного материала» создавая судьбу персонажа. Особенно ценными эти умения становились в работе над ролями в советском репертуаре, где Татьяна Шмыга подарила нам истинные шедевры – Чаниту и Глорию в опереттах Ю.Милютин «Поцелуй Чаниты» и «Цирк зажигает огни», Тоню в «Белой акации» И.Дунаевского, Любашу в «Севастопольском вальсе» К.Листова, Галю из «Конкурса красоты» А.Долуханяна.

Искренность, свежесть чувств, чистота помыслов, нравственная основательность и человеческая надежность – все лучшее, что могло быть присуще современной лирической героине, актриса выражала с исчерпывающей полнотой и ясностью. Характеры, созданные Татьяной Шмыгой на опереточной сцене, были глубоки, но никогда не дидактичны, а тем более, не поверхностны. Их поэтическая суть всякий раз выражалась через музыкальную драматургию, через лирический лейтмотив. Этот чудесный сплав лирики и драматизма придавал редкостную правдивость ее героиням.

Западную классику осваивать было сложнее, хотя бы потому, что она возникала в репертуаре

театра редко, ставилась с обязательным «критическим уклоном» и, не меняясь десятилетиями лет, как-то деревенела.

Но, сыграв Валентину или Анжель в «Веселой вдове» и «Графе Люксембурге» Ф.Легара, Татьяна Шмыга сразу проявила главное свойство таланта – поэтичность, «невесомый» лиризм и стилистическое чутье, особенно ценное именно в Легаре с его хрупкостью и утонченностью.

Легар, как никто другой, умел живописать видения и миражи, прозрачные кружева летучих настроений и тайных желаний.

На подобную лирическую тайнопись Татьяна Шмыга откликалась душой, не забывая, однако, окутать все флером иронии, осветить улыбкой, обогатить полутонами невесомого юмора.

Провоцирующие строки Анны Ахматовой: «Подслушать у музыки что-то / И выдать шутя за свое», весьма уместные в отношении к жанровой сущности оперетты, были девизом актрисы. По этому «завету» играла Татьяна Шмыга сцены Ганны Главари из «Веселой вдовы», дуэты из «Графа Люксембурга», по этому закону строила характер баронессы Лили из одноименной оперетты Й.Хуски.

Обретя зрелость, обычно диктующую переход на возрастные роли, Шмыга сохранила волшебный шарм и элегантность, не изменяла своему вкусу и строго следовала дисциплине стиля, который всякий раз чувствовала интуитивно.

Актриса с удовольствием играла лукавую Катрин Лесфевр и преданную сцене Джулию Ламберт

в жанровых версиях пьесы Сарду и романа Мозма. Упивалась «испанскими страстями» в фантазии на темы Лопе де Вега. Искрилась радостью в «Девичьем переполохе» Ю.Милютина. Смело устремлялась к Оффенбаху, найдя свежее лирические тона в его «Герцогине Герольштейнской». Была безупречна в роли Дэзи из «Бала в Савойе» Абрахама – одним из внезапно «прорвавшихся» на советскую сцену шлягеров салонного театра. Много открыла в своенравном характере Элизы Дулиттл из «Моей прекрасной леди» Ф.Лоу, которой очень дорожила. Героиня Бернарда Шоу в интерпретации Шмыги, борясь за собственное достоинство, оставалась персонажем лирическим, открытым для любви, которая прежде всего возвышает душу и закаляет характер. Непререкаемым шедевром Татьяны Шмыги останется все-та-

ки ее Нинон из «Фиалки Монмартра» Кальмана. Капризная муза богемы, она была «грешна и, как Манон Леско, невинна. Таинственна и, как свирель, проста». Бесхитростные стихи, посвященные ей, отвечали и представлениям самой актрисы о сути этого характера. Нинон Татьяны Шмыги была не черстовой карьеристкой, но азартной искательницей счастья. Верная счастливому ритму Парижа – города, где неразличимы грех и святость, она понимала, что жить искусством, значит, жить любовью, а потому, добившись славы, хотела вернуть любовь, которую – она это понимала, как никто – купить нельзя. Однако, в ней не было агрессии: она не врвалась, как судьба, а «просто захотела – и пришла»... В ее победительном канкане – незабываемой «Карамболине» – смешались пряный туман Ренуа-

ра и горьковатый юмор Тулуз-Лотрека. Нинон стремительно и вольно плыла в потоке огненно-алого шифона, вся – стремление к беззаботности, вся – искушение наслаждением, воплощение дерзости и веселой свободы. Неотразимо притягательная и неутолимо желанная. Так женщина приходит победждать. Так же – победоносно, смело и достойно – прожила свою жизнь в искусстве «первая леди жанра», народная артистка СССР Татьяна Ивановна Шмыга, чьи творческие свершения в оперетте давно стали эталоном. Горечь потери во всех смыслах невосполнима, но все-таки спасибо эпохе и судьбе за то, что в нашей зрительской жизни было счастье общения с уникальной личностью и феноменальной актрисой.

Александр ИНЯХИН

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ



3 марта на 84 году жизни скончался корифей **Алтайского краевого театра драмы им. В.М.Шукшина**, народный артист России, Почетный гражданин Алтайского края, Член Совета старейшин при губернаторе Алтайского края, Почетный председатель Алтайской организации СТД РФ, Почетный профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Алтайской государственной академии культуры и искусств, Лауреат премий Алтайского края, города Барнаула, Демидовского фонда **Дементий Паротиков**. Дементий Гаврилович родился 14 июля 1927 г. в селе Шадрино Алтайской губернии.

Ребенком вместе со своей семьей перенес несправедливое раскулачивание и голодную нарымскую ссылку. В Барнауле закончил семилетку и курс школы ФЗО. В годы войны, четырнадцатилетним пареньком, вступил в эвакуированную в наш город цирковую труппу, учеником воздушного акробата. Когда цирк уехал, он выдержал экзамены в театральную студию Алтайского краевого театра драмы, с которым навеки связал свою жизнь.

Над своими ролями, которых в послужном списке артиста более 300, артист трудился до самозабвения, не считаясь ни с усталостью, ни со временем. Среди его работ благородный идальго Дон Сезар де Базан, дворянин из Вероны Петруччио, князь Василий Шуйский, Петя Трофимов, Дормидонт, Кречинский, Юсов. Особую славу актеру принесли роли героев-современников: Андрей в розовской пьесе «В добрый час», Сергей Серегин в «Иркутской истории» А.Арбузова, Платонов в «Океане» А.Штейна, Чешков в «Человеке со стороны» И.Дворецкого – все они были не похожи друг на друга, по-разному жили, по-разному побеждали и проигрывали, по-разному любили... Важными жизненными и сценическими вехами стали роли Ленина в разных пьесах: «Семья», «Заря над Питером», «Кремлевские куранты», «Между ливнями», «Снега», «Именем революции».

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Среди самых любимых зрителями ролей Дементия Паротикова были Григорий Мелехов в «Тихом Доне», Федор Таланов в «Нашествии» Л.Леонова, шекспировский Король Леонт, Коломийцев из драмы Горького «Последние». Были роли неожиданные, острохарактерные: Аристарх Петрович Кузькин, махровый спекулянт и воруага из шукшинских «Энергичных людей» и шукшинский же философ-скопидом – «Хозин бани и огорода». Были нарком Орджоникидзе в пьесе «Чудак-человек» и капиталист Засыпкин в «Золотопромышленниках», «отец народов» Сталин в «Детях Арбата» и кичливый лорд Мьюикл в «Кине IV», трагикомический Гарпагон в «Скулом» Мольера, трогательный и беззащитный, согнувшийся от неосильного бремени бытия Барк Купер из спектакля «Дальше – тишина», колоритный купец-обманщик Самсон Силыч Большов в «Банкроте» А.Н.Островского и много-много других ярких сценических образов.

Была ответственная и многотрудная общественная деятельность на посту председателя Алтайской организации СТД России, которой Д.Г.Паротиков посвятил более 30 лет своей жизни.

Дементий Гаврилович – один из первых начал собирать материалы по театральной истории Алтайского края и вести летопись краевого драматического театра. Его книга «Рубцы на сердце» – исповедь-рассказ о целой театральной эпохе, в которой органично соединилась его собственная человеческая судьба и судьба театра. Он работал над ее продолжением... Уже превозмогая боль, играл он в спектаклях «Дерево умирают стоя», «Собачье сердце», «Пиковая дама», «На всякого мудреца довольно простоты». В последний раз вышел на сцену 15 октября в роли Чекалинского.

Он ушел из жизни мужественно и с достоинством.

Коллектив Алтайского краевого театра драмы им. В.М.Шукшина



5 марта из Германии была получена скорбная весть – ушел из жизни один из создателей **Санкт-Петербургского государственного кукольного театра сказки** заслуженный артист РСФСР **Георгий Натанович Тураев**.

В 1948 г., когда Театр сказки был еще передвижным, жил за счет энтузиазма и творческой воли своих создателей, Г.Н.Тураев вошел в творческий коллектив театра. Молодой, энергичный актер постепенно вырос в талантливого администратора. Гастролируя по Ленинградской области, театр завоевал любовь зрителей и в 1956 г. получил статус государственного.

С 1960-х начался активный творческий период в истории Театра сказки. Г.Н.Тураев стал его директором и создал мощную творческую команду: художественное руководство осуществлял известный в мире театра кукол режиссер – заслуженный деятель искусств РСФСР Ю.Н.Елисеев, который, в свою очередь, пригласил художника – выпускницу курса Н.П.Акимова Н.И.Полякову и привел молодых, талантливых артистов. Творческий человек, Г.Н.Тураев поддерживал Ю.Н.Елисеева, с готовностью шел на эксперимент, приглашал на постановки интересных режиссеров, художников и композиторов. Достаточно пролистать стенограммы заседаний секции театра кукол ВТО, чтобы понять, насколько он любил свой театр, как рьяно отстаивал постановки, защищал актерские работы.

Вместе с Ю.Н.Елисеевым и Н.И.Поляковой они решали важнейшую тогда проблему для кукольного искусства – вопрос существования на одной площадке актера, маски и куклы, вели театр от натурализма к условности, к профессиональной современной драматургии.

Благодаря активной гастрольной деятельности Кукольный театр сказки стал известен далеко за пределами Ленинграда: были поездки в Ирак, Иран, Кувейт, Турцию, Египет, Сомали, Судан, культурные программы с болгарскими и югославскими театрами.

Прекрасный администратор, предельно творческий человек, преданный театру (бывали случаи, когда он заменял за ширмой заболевшего актера), оптимистичный, добывающийся, казалось бы, невозможного – в те годы главной целью Г.Н.Тураева становится строительство здания театра. И 22 ноября 1986 г. после преодоления многочисленных барьеров Кукольный театр сказки получил новый адрес – Московский проспект, 121.

С уходом Георгия Натановича ушло первое поколение Театра сказки. Мы помним, благодарим и принимаем эстафету служения Театру.

Коллектив Санкт-Петербургского государственного кукольного театра сказки



13 марта в Москве умер **Виталий Вульф**, театровед, переводчик, известный ведущий программы «Серебряный шар». С 1990 года в эфир вышли более 200 его телеразговоров об актерах, режиссерах и драматургах, а также писателях и даже политических деятелях. Пьесы Сомерсета Моэма, Эдварда Олби, Юджина О'Нила, Теннесси Уильямса в переводе Вульфа идут во многих театрах России. В последние годы он был главным редактором радио «Культура». Вульф родился в Баку, юрист по первому образованию, доктор исторических наук («Американский театр 70-х годов и общественно-политическая реальность»), всю свою жизнь Виталий Яковлевич посвятил театру. Он преподавал в университетах Нью-Йорка, Амстердама, где читал курс по истории русского театра. Виталию Вульфу было 80 лет.

Настоящий культуртрегер, Виталий Яковлевич сделал очень много для того, чтобы заинтересовать массового зрителя подлинным искусством. Благодаря ему многие талантливые, но несправедливо забытые артисты, режиссеры, драматурги вернулись в народную память из небытия. Останется в нашей памяти и автор «Серебряного шара».

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

13 марта в пермской больнице после инсульта на 55-м году жизни умерла **Лариса Лелянова**. Главный режиссер **Ростовского академического молодежного театра**, Лариса Олеговна работала в Лысьве над «Вассой Железновой». Это была блестящая женщина, при виде которой всегда вспоминалось из Блока: «Она пришла с мороза, Раскрасневшаяся, Наполнила комнату Ароматом воздуха и духов...». Лариса царственно заполняла собой выделенное ей пространство. И была горяча, как будто только что зашла с мороза. Наверняка о Ларисе захотят многие вспомнить, и наш журнал опубликует эти воспоминания. А сегодня – лишь несколько слов как дань памяти.

Лариса Лелянова родилась в Вышнем Волочке, училась на филологическом факультете Тверского университета, затем – на режиссерском факультете ЛГИТМиКа. Ставила в Свердловске, Вологде, работала в Русском драматическом театре Грозного и Дагестанском русском театре Махачкалы. В 1988-м стала художественным руководителем театра-студии «Сивцев Вражек» в Москве. В 1992-м была приглашена в Тверской ТЮЗ, возглавила его в 1997-м после голодовки труппы, которая только ее хотела видеть во главе театра. За 8 лет «при Леляновой» Тверской ТЮЗ стал известен в России. Зрители и критики помнят ее «Самоубийцу», «Преступление и наказание», «Трехгрошовую оперу», «Панночку», «Чуму на оба ваши дома», «Кабалу святош». В 2004 г. Ларисе Леляновой было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РФ». В 2005-м после затяжного конфликта с труппой Лариса уехала в Томск и возглавила там ТЮЗ. Оттуда сразу же пошли в наш журнал изумленные рецензии: постановки Воннегута, Макдонаха, Пинтера изменили лицо театра. Ее спектакль «Легенда о Священной горе» стал «прощальным словом» режиссера для томских юных зрителей – его сыграли накануне трагедии в программе Всероссийского фестиваля «Колесо», который завершился 13 марта. Кто бы мог подумать, что перед обсуждением спектакля директору ТЮЗа Светлане Бунаковой придется объявить о труппе, и приехавшим от СТД критикам, что Лариса Лелянова скончалась. Это известие повергло всех в шок.

В 2007-м Лариса стала главным режиссером Молодежного театра в Ростове-на-Дону, поставила там «Калеку с острова Инишмаан», спектакли «Мелкий бес» по собственной инсценировке Сологуба, «Я – Ротшильд» по «Подростку» Достоевского. Уже по названиям видно, что легких путей режиссер Лелянова не искала, зрителей и актеров не щадила, жизнь ее в южном городе была непростой.

Похоронили Ларису в Твери, на Дмитрово-Черкасском кладбище, рядом с ее отцом, артистом Тверского ТЮЗа. В ночь после похорон умер от инфаркта муж Ларисы.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»



СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

28 марта на 65 году жизни после тяжелой и продолжительной болезни скончался солист **Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии**, заслуженный артист России **Юрий Скороходов**.



Юрий Иванович родился в Борисоглебске. В 1965 году поступил в Московский государственный институт искусств имени А.В.Луначарского на отделение музыкальной комедии (педагог И.М.Туманов). В 1970 году по окончании обучения был приглашен в Ленинградский театр музыкальной комедии, где в скором времени занял ведущее положение в амплуа комика, исполнив большое количество ролей этого плана. Среди них Буба («Кавказская племянница» Р.Гаджиева), Афанасий Иванович («Сорочинская ярмарка» А.Рябова), Генка Бессмертный («Севастопольский вальс» К.Листова), Директор театра и Леша («Мы хотим танцевать» А.Петрова), Теккельбери Финн («Приключения Тома Сойера» С.Баневича), Барон Зетта («Веселая вдова» Ф.Легара). В 1971 г. стал лауреатом Международного фестиваля «Звезды советской оперетты» в Баку. В 1973 г. перешел на работу в «Мюзик-Холл», участвуя почти во всех программах и гастролируя во многих странах мира. В 2006-м вернулся в театр Музыкальной комедии. За пять лет сыграл множество ролей: Негуш («Веселая вдова» Ф.Легара), Царь («Левша» В. Дмитриева), барон Маломсеги («Баронесса Лили» Е.Хуски), Эймос Харт («Chicago» Дж.Кандера), Вепс («Продавец птиц» К.Целлера), Марепа («Мадам Помпадур» Л.Фалля), Иржи Свобода («Весенний парад» Р.Штольца), Альфонс («Парижская жизнь» Ж.Оффенбаха), Первый гангстер («Целуй меня, Кэт!» К.Портера). В опереттах И.Кальмана исполнял роли Директора («Баядера»), Пеликана («Мистер Икс»), Микса, Ронсдорфа и Леопольда («Сильва»).

Снимался в кинофильмах «Охотничьи рассказы», «Пейзаж с убийством» и др.

В 2009 году Ю.И. Скороходову было присвоено почетное звание «Заслуженный артист России».

Алла МАСЛОВСКАЯ, Санкт-Петербург

КОЛОНКА ЮРИСТА

МИНИМАЛЬНЫЙ ВОЗРАСТ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА НА РАБОТУ

На работу могут быть приняты лица, достигшие 16-летнего возраста (при наличии соответствующих деловых и профессиональных качеств). С согласия одного из родителей (попечителя) 14-летние подростки в свободное от учебы время вправе заниматься легким трудом (при условии, что этот труд не причиняет вреда их здоровью и не нарушает процесса обучения).

А вот в трудоустройство 15-летних юношей и девушек внесены определенные коррективы. Ранее такие подработки принимались на работу следующим образом: «В случаях получения основного общего образования либо оставления в соответствии с федеральным законом общеобразовательного учреждения трудовой договор могут заключать лица, достигшие возраста пятнадцати лет» (ч. вторая ст. 63 ТК РФ). То есть подростки имели право принять на работу: первое – если он окончил среднюю школу и получил аттестат, второе – если его отчислили из школы по каким-то причинам, допустим, по состоянию здоровья или за хроническую неуспеваемость.

Теперь же у работодателя появилась еще одна возможность принять на работу 15-летнего подростка. Это может произойти при условии, что он продолжает обучение в общеобразовательной школе, но по иной, чем очная, форме обучения. Например, подросток занимается в вечерней школе или проходит обучение экстерном по заочной форме.

Также появились дополнительные требования к характеру работы, на которую принимаются 15-летние работники. Необходимо, чтобы эти работы были легкими и не причиняли вреда здоровью молодых людей. В старой редакции Трудового кодекса такого условия не было. «Легкий» труд упоминался только, когда речь шла о 14-летних подростках.

А.Ю.РУБИНА, юристконсульт СТД РФ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

№ 7-137/2011

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.



IV Международный фестиваль театрального искусства “ТЕАТР. ЧЕХОВ. ЯЛТА” 11-18 сентября 2011 года

Заявки от театров на участие в фестивале
принимаются до **1 июля 2011 года**



98600, г. Ялта, ул. Екатерининская, 13
тел. (0654) 27-25-00, +38 (067) 654-45-05
www.theatreyalta.com



**ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

ФЕСТИВАЛИ

VIII Фестиваль театрального искусства для детей
«Арлекин» (Санкт-Петербург)

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Алла Сигалова, хореограф, режиссер, актриса

ГОСТИ МОСКВЫ

Санкт-Петербургский театр «Русская антреприза»
им. Андрея Миронова

ЛИЦА

Борис Гранатов, художественный руководитель
Вологодского театра для детей и молодежи
Светлана Молчанова, солистка Ставропольского краевого
театра оперетты (Пятигорск)

СОДРУЖЕСТВО

Постановки сказок в Севастопольском академическом
русском драматическом театре им. А.В.Луначарского

ВЫСТАВКА

«В ритме танца» Бориса Серова в московской
Арт-галерее «Древо»

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Фрагменты книги воспоминаний режиссера
Юрия Копылова (Ульяновск)

ВСПОМИНАЯ

Владимир Федосеев, режиссер, профессор
Саратовской консерватории

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru